

# QUANDO A TERRA DEIXOU DE FALAR

Cantos da mitologia marubo

Organização, tradução e apresentação  
Pedro de Niemeyer Cesarino

A partir dos cantos de  
Armando Mariano Marubo, Antonio Brasil Marubo,  
Paulino Joaquim Marubo, Lauro Brasil Marubo  
e Robson Dionísio Doles Marubo

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000

São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3811-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2013

Organização, tradução e apresentação © Pedro de Niemeyer Cesarino, 2013

Esta obra possui autorização para publicação de traduções e transcrições de cantos originalmente produzidos por cantadores marubo do Alto Rio Ituí (Amazonas, Brasil). Os direitos dos cantos originais estão reservados aos cantadores. Os valores referentes aos direitos autorais desta obra foram integralmente convertidos em exemplares, gratuitamente distribuídos entre as comunidades marubo e diversas instituições de ensino.

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTE LIVRO É ILEGAL E CONFIGURA UMA APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Imagem da capa:

*Antonio Brasil Marubo*, Patamares celestes, 2005, caneta hidrográfica s/ papel, 21 x 29,7 cm (detalhe)

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

*Bracher & Malta Produção Gráfica*

Revisão:

*Alberto Martins, Isabel Junqueira*

1ª Edição - 2013

CIP - Brasil. Catalogação na-Fonte  
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

C664q Cesarino, Pedro de Niemeyer, 1977  
Quando a Terra deixou de falar:  
cantos da mitologia marubo / organização,  
tradução e apresentação de Pedro de Niemeyer  
Cesarino. — São Paulo: Editora 34, 2013  
(1ª Edição).  
320 p.

ISBN 978-85-7326-517-0

Texto bilíngue, português e marubo

1. Literaturas aborígenes - Brasil.  
2. Mitologia marubo. 3. Antropologia.  
I. Título.

CDD - 898

## QUANDO A TERRA DEIXOU DE FALAR

Apresentação, <i>Pedro de Niemeyer Cesarino</i> .....	7
1. <i>Nai Mai vaná</i> , “A formação do Céu e da Terra” .....	43
1.1. <i>Mai Vana enemativo</i> , “Quando a Terra deixou de falar” .....	55
1.2. <i>Koĩ Mai vaná</i> , “A formação da Terra-Névoa” .....	69
2. <i>Kaná kawã</i> , “Raptada pelo Raio” .....	85
3. <i>Shono Romeya</i> , “Pajé Samaúma” .....	111
4. <i>Shetã Veká</i> , “A história de Shetã Veká” .....	129
5. <i>Shoma Wetsa</i> , “O surgimento dos brancos bravos” .....	163
6. <i>Rane Nawavo pakaya</i> , “A guerra do Povo Adorno” .....	187
7. <i>Rome Owa Romeya</i> , “Pajé Flor de Tabaco” .....	193
8. <i>Roka</i> , “Origem da vida breve” .....	207
9. <i>Isko metaska</i> , “O desaninhador de japós” .....	219
10. <i>Temĩ Txoki</i> , “Temĩ Txoki, o surgimento de Lua” .....	257
11. <i>Inka roẽ yõká</i> , “Pedindo machado ao Inca” .....	283
12. <i>Tama rera</i> , “Rachando Árvore” .....	295
Mapa .....	307
Bibliografia.....	309
Sobre os cantadores.....	315
Sobre o tradutor.....	317

## Apresentação

*Pedro de Niemeyer Cesarino*

### I

*Quando a Terra deixou de falar* é uma antologia de traduções de narrativas míticas dos Marubo do Alto Rio Ituí, extremo oeste do Amazonas. Elas tratam de temas diversos, tais como o processo de formação do mundo, o surgimento da lua, as relações entre antepassados e espíritos, os contatos com o Inca e outros episódios ocorridos nos tempos antigos. As presentes traduções servem como introdução ao complexo universo narrativo ameríndio, tão vivo quanto ainda ignorado por muitos leitores. Elas representam um pequeno passo para que se supere a falta de traduções dessas poéticas da floresta, tendo em vista a existência de mais de 180 línguas indígenas faladas no Brasil atual, cujas artes verbais foram muito pouco registradas, traduzidas e publicadas. Cada língua implica um mundo, uma construção de pensamento, uma estética e uma produção ritual. Se somarmos a isso o fato de que esses mundos são bastante distintos daqueles que deram origem às formas ocidentais de pensamento, então percebemos a distância a ser percorrida para que haja uma compreensão mais efetiva dos referenciais intelectuais e criativos indígenas. Daí a necessidade de uma aproximação tradutória, que busca uma compreensão mais afinada de tais singularidades poéticas.

A tradução e documentação das tradições orais das terras baixas sul-americanas possui antecedentes importantes para a compreensão da presente antologia. Como se sabe, as primeiras relações da escrita alfabética com os pensamentos indígenas remontam ao período colonial. Os cronistas do século XVI distorciam as narrativas de povos falantes de línguas tupi-guarani pela escrita em prosa corrida e pelas lentes da teologia e da moral cristãs. Tome-se o exemplo da *Cosmografia universal*, de 1575, na qual o francês André Thevet registrou, a

partir do contato com seus intérpretes, uma significativa versão escrita de mitos tupinambá. A despeito do importante conjunto de episódios narrados, mal se reconhecem ali as qualidades poéticas das *performances* originais, através das quais tais narrativas deveriam ter sido realizadas por seus próprios especialistas. Os registros de outros cronistas, tais como Jean de Léry, Fernão Cardim ou Claude D'Abbeville, tampouco escapam de manipulações similares às que caracterizam os textos de Thevet.<sup>1</sup> O padre jesuíta José de Anchieta, aliás, foi um dos maiores conhecedores da língua guarani, sobre a qual chegou inclusive a produzir uma gramática. Seu uso da oralidade guarani era, no entanto, inteiramente voltado para os fins da catequese. Anchieta produzia uma poesia escrita em língua geral (o *nheengatu*, de base tupi) que, de acordo com João Adolfo Hansen, resulta da transferência “de elementos obtidos pela análise da língua indígena segundo o princípio escolástico de que os modos de expressão são modos de conhecimento” (2006: 19). Era assim que Anchieta se apropriava do léxico indígena e o ressignificava através da metafísica cristã para, em seguida, relançá-lo nos poemas.

As torções ontológicas resultantes de tal apropriação são dignas de nota: “É o caso do 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, Deus-Pai”. Algo similar se dá no caso de *anhangá*, termo que “nomeava espíritos do mato, apropriado como nome unificador da ausência de Bem, o diabo cristão. Ou de *ánga*, princípio vital, reclassificado como o nome para o princípio cristão de unidade e coerência espirituais da pessoa, a alma” (*idem*: 19). Desta forma, Anchieta inculca na metafísica alheia a distinção entre corpo e alma e, ainda, a ideia de unidade como princípio cosmológico que, como veremos nas próximas páginas, são estranhas às especificidades dos pensamentos autóctones. O jesuíta se valia de um conhecimento profundo da língua que lhe permitia essa eficaz manipulação do pensamento indígena. Aos poucos, tal manipulação passava a se naturalizar e, como consequência, silenciavam-se as particularidades poéticas e me-

<sup>1</sup> O escritor Alberto Mussa (2009) reuniu essas fontes em seu livro *Meu destino é ser onça*, o qual tenta restaurar um suposto ciclo narrativo dos Tupinambá.

tafísicas alheias. Nos tempos atuais, esse silenciamento ainda vigora, muito embora sejam notáveis alguns esforços de transformação da relação com as línguas e os pensamentos ameríndios.

A documentação das tradições orais começa a ser realizada de modo mais sistemático a partir do século XIX com o trabalho de cientistas e viajantes. Suas pesquisas partiam de traduções diretas das línguas originais, mais ou menos completas ou bem realizadas, em muito ainda submetidas à linearidade da escrita alfabética, mas que de toda forma nos legaram exemplares fundamentais das artes verbais ameríndias. Ermanno Stradelli publicou em 1890 uma tradução italiana da *Lenda de Jurupari*, realizada a partir de uma versão redigida em *nheengatu* por Maximiano José Roberto, índio de origem Tariana.<sup>2</sup> Theodor Koch-Grünberg, por sua vez, traduziu uma série de narrativas dos povos do norte da Amazônia em seu livro *Vom Roraima zum Orinoco* (1916-1928),<sup>3</sup> tomadas, aliás, como referência por Mário de Andrade para compor o seu *Macunaíma*. Capistrano de Abreu recolheu narrativas de um Kaxinawá e publicou-as em 1914 sob o título de *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ*, “A língua dos caxinauás do rio Ibuaçu”. A edição trazia um conjunto de textos em *hãtxa kuin* (a língua kaxinawá) e suas versões em português, mais próximas de uma tradução interlinear do que da tradução livre. Sem esquecer a etnografia produzida pelo Padre Constant Tastevin,<sup>4</sup> a publicação de Capistrano talvez tenha sido pioneira no que diz respeito aos trabalhos dedicados às narrativas dos povos falantes de pano da região do Acre, família linguística que inclui os Marubo e que segue sendo pouco conhecida para além da etnologia especializada.<sup>5</sup>

No que se refere ao acúmulo de estudos, os Guarani estiveram em situação melhor. Grande especialista nos povos das terras baixas, o

<sup>2</sup> Ver Stradelli (2009) e Medeiros (2002) para edições recentes em português da *Lenda de Jurupari*.

<sup>3</sup> Esta obra de Koch-Grünberg foi parcialmente publicada em duas edições brasileiras recentes (Medeiros, 2002; Koch-Grünberg, 2006).

<sup>4</sup> Parte do trabalho de Tastevin recebeu uma publicação recente, organizada por Manuela Carneiro da Cunha (2009).

<sup>5</sup> Para outros estudos de tradições orais pano publicados nas últimas décadas, ver Déléage (2006, 2009a), Townsley (1993), Wistrand (1976), Lagrou (2007), Guimarães (2002), Urteaga (1995), Bertrand-Ricoveri (2005) e D'Ans (1978), entre outros.

alemão Kurt Unkel (que havia sido batizado com um nome de origem guarani, Nimuendajú) publica em 1914 o primeiro *corpus* de traduções recolhidas entre os Apapocuva da fronteira do Brasil com o Paraguai.<sup>6</sup> Nimuendajú assim conseguia não apenas apontar para a existência de uma poética oral riquíssima, como também avançar no estudo da complexa metafísica guarani, por sinal ainda hoje bastante viva nas aldeias que se espalham do Chaco até o litoral do sudoeste brasileiro. Foi com o trabalho de León Cadogan, no entanto, que uma parte significativa dessa poética pôde ser traduzida e publicada na década de 1950. Cadogan tornou-se um grande conhecedor do pensamento guarani e, depois de ser admitido pelos Mbya, documentou e traduziu exemplares das *Nhe'e ayvu porã tenondé*, “As belas palavras primeiras” (Saguier, 1980). Daí em diante, uma série de outros estudiosos se dedicaram à etnografia e à tradução das tradições orais guarani, tais como Bartolomeu Meliá, Pierre e Hélène Clastres, Egon Schaden e, mais recentemente, Douglas Diegues, Guillermo Sequera e Josely Viana Baptista.<sup>7</sup>

Em 1964 e 1966, Claude Lévi-Strauss publica os dois primeiros volumes das *Mitológicas* (*O cru e o cozido* e *Do mel às cinzas*, respectivamente), que reúnem um conjunto copioso de narrativas dos povos sul-americanos provenientes de fontes diversas, algumas das quais acima mencionadas e outras não menos importantes (entre as quais a *Enciclopédia Bororo*, de Albisetti e Venturelli, os textos uitoto traduzidos por Konrad Preuss, a mitologia kogi da edição de Reichel-Dolmatoff, os mitos kadiwéu publicados por Darcy Ribeiro, as *Lendas em nheengatu e português* de Brandão de Amorim, a mitologia marikitaré reunida por Marc de Civrieux no ciclo *Watunna*, e outras narrativas dispersas em etnografias). Os dois volumes, mais outros que em seguida completariam esta obra-mestra de Lévi-Strauss, terminam por transformar as *Mitológicas* no mais importante estudo dedicado ao

<sup>6</sup> A edição brasileira do original alemão, hoje esgotada, é de 1987 e conta com tradução de Eduardo Viveiros de Castro e Charlotte Emmerich.

<sup>7</sup> Diversas traduções de Nimuendajú, Cadogan, Pierre e Hélène Clastres e Meliá foram reunidas em um volume publicado em espanhol por Saguier (1980). Josely Viana Baptista (2011) publicou uma tradução literária bilíngue do *Ayvu raptya*, apoiada na tradução original de Cadogan (1959). Vale consultar também as edições de Clastres (1974a), Diegues e Sequera (2006) e de Garcia (2003).

pensamento narrativo ameríndio. Mesmo que os mitos não acompanhem sua forma original de execução em *performance* e que estejam via de regra resumidos em prosa corrida (pois o que interessava era a sua estrutura), o vasto caleidoscópio das *Mitológicas* permanece como referência indispensável para qualquer trabalho de tradução sobre mitos indígenas. É ali que se torna possível entender de modo sistemático as conexões (aparentemente imprevistas) entre narrativas, cujas diferenças não são frutos da falta de lógica ou sentido da oralidade mas, bem ao contrário, uma forma de reflexão sobre aspectos diversos tais como a cosmologia, a escatologia e a temporalidade.

Isso tudo, porém, ainda não dá conta da complexidade e diversidade de tradições orais que, naquele período e ainda nos dias de hoje, seguem ativas entre os povos indígenas.<sup>8</sup> A partir das décadas de 1970 e 1980, uma nova geração de etnólogos vai aliar a pesquisa de campo sistemática com uma compreensão mais sofisticada das línguas e de suas respectivas configurações poéticas e rituais. Alguns dos autores desse período se identificavam a uma certa “abordagem da cultura centrada no discurso” (*discourse-centered approach to culture*) (Sherzer e Urban, 1986) e estendiam suas pesquisas para povos diversos tais como os Kuna do Panamá, os Warao do delta do rio Orinoco e outros da América do Norte e Central.<sup>9</sup> Em seus estudos e traduções das artes verbais da América do Norte, Dell Hymes (1981) aliou as contribuições da linguística estrutural à análise das qualidades da *performance* oral em seus contextos sociais, criando formas específicas para transcrever

<sup>8</sup> Alguns autores têm recentemente argumentado em favor de uma redefinição da própria noção de tradição oral, tendo em vista seu contraste assimétrico com a escrita alfabética fonética. Carruthers (1990: 31 ss.), por exemplo, alarga a definição de escrita para modos diversos de decodificar informação via o estímulo do trabalho da memória, inclusive para pictografias ameríndias que, diga-se de passagem, estabelecem uma conexão profunda com a estrutura de composição panorâmica de narrativas tais como as aqui traduzidas. Não por acaso, Severi (2007: 91 ss.) vai propor uma revisão da noção de tradição oral justamente a partir do estudo de tais pictografias e de suas conexões com os cantos cerimoniais ameríndios. O assunto não pode ser aprofundado aqui, mas vale se remeter a dois estudos que desenvolvi sobre o caso marubo (Cesarino, 2011b e 2011c), bem como aos escritos comparativos recentes de Déléage (2009b, entre outros).

<sup>9</sup> O estudo das tradições orais norte-americanas, mesoamericanas e andinas mereceria um longo comentário à parte, que escapa aos nossos propósitos.

as linhas, versos, estrofes e blocos que constituem a armadura paralelística de uma narrativa. Dedicando-se também ao trabalho etnográfico e à transcrição de qualidades das *performances*, em especial às pausas e silêncios, Dennis Tedlock (1983) aproximou as narrativas da ação da poesia dramática e rompeu com a linearidade da prosa que dominava os trabalhos de tradução. Até então afuniladas no literalismo, na redução à prosa corrida e ao menosprezo das qualidades rítmicas e discursivas das expressões orais, as traduções assim passariam a se sofisticar e a ocupar o centro de outros estudos. Nas terras baixas sul-americanas, sobretudo entre os povos do rio Xingu, muitas pesquisas se vale-ram de tal abertura de campo. Ellen Basso (1987, 1995) e Bruna Franchetto (2000, 2001, 2003), por exemplo, produzem importantes traduções dos cantos e narrativas dos Kalapalo e dos Kuikuro, a que se somam também as pesquisas etnomusicológicas de Rafael Menezes Bastos (entre os Kamayurá) e Anthony Seeger (entre os Suyá, ou Kin-sêdjê).<sup>10</sup> O campo passa a se valer de uma perspectiva multidisciplinar ao combinar a etnomusicologia, a etnolinguística e a etnografia para revelar uma série de características das artes verbais das terras baixas que permaneciam obscuras ou pouco sistematizadas. A elucidação de aspectos tais como o paralelismo, o uso de metáforas e léxicos rituais, as enunciações polifônicas e o sistema de evidenciais (ou de modalidades epistêmicas) seria articulada a uma compreensão mais sofisticada da composição dos gêneros de fala e de canto, de suas formas de aprendizagem, de suas configurações rituais e musicais. A partir daí, surgem outras publicações isoladas de traduções de narrativas e de cantos, como se pode verificar pelos trabalhos de Wright (1993), Oakdale (2005), Hill (2008), Course (2009), Déléage (2009a, 2011), Cesarino (2011a) e outros. Mais recentemente, um grupo de jovens etnólogos reuniu seus trabalhos em um volume especial do *Journal de la Société des Américanistes* dedicado aos discursos rituais amazônicos, que apresenta traduções diversas marcadas por igualmente distintos projetos teóricos.

De toda forma, a reunião de *corpus* de traduções em coletâneas ou em antologias segue insuficiente, mesmo se levarmos em consideração alguns esforços isolados. Betty Mindlin vem publicando traduções diversas das narrativas dos Suruí de Rondônia em colaboração com tra-

<sup>10</sup> Ver Bastos (1990, 2007) e Seeger (1987).

dutores e narradores indígenas (Mindlin *et al.*, 2007, 2001a, 2001b, entre outros). Uma outra antologia de cantos traduzidos dos Maxakali de Minas Gerais foi realizada por Rosângela de Tugny (2009a e 2009b), fazendo corpo com as já mencionadas retraduições e compilações de textos tupi-guarani oferecidas por Vianna Baptista e Mussa, bem como com a edição brasileira do *Popol Vuh* (grande poema narrativo dos Maia-Quiché da Guatemala) de Medeiros e Brotherston (2007) que, no entanto, se vincula a outro ar histórico e cultural. Marginais tanto no que se refere à etnologia americanista, quanto aos estudos literários realizados no Brasil, os passos valiosos realizados pelas referidas publicações precisariam ser estendidos para que o desconhecimento de tais poéticas pudesse ser superado.

Tal superação deverá também ser levada adiante por intelectuais indígenas, cada vez mais próximos da escrita alfabética, da formação universitária e das referências ocidentais de pensamento. Frutos de produções literárias individuais ou de colaborações com antropólogos e linguistas, algumas publicações recentes são testemunhos de que o registro do livro e da escrita passa, aos poucos, a ser ressignificado. Vale aqui destacar alguns casos exemplares. O primeiro é a publicação recente em francês de um longo depoimento autobiográfico do xamã yanomami Davi Kopenawa, escrito a partir de anos de colaboração com o antropólogo Bruce Albert: *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. As belas passagens dos depoimentos de Kopenawa ali escritas não apenas revelam um trabalho de transposição de categorias centrais do pensamento yanomami para a língua francesa, como permitem, também, vislumbrar algo da *performance* oral, reiterativa e paratática, na versão final escrita. Outra publicação valiosa é a *Coleção narradores indígenas do rio Negro*, composta por oito volumes, nos quais vão traduzidas diversas narrativas e cantos rituais de povos do Alto Rio Negro. Menos atentas às transposições para o português escrito, elas, de toda forma, são documentos etnográficos fundamentais, além de representarem uma espécie de transformação ritualizada do próprio livro, aos poucos integrado pelos povos indígenas da região a seus antigos sistemas rituais de circulação de cantos e de bens cerimoniais.<sup>11</sup> Em

<sup>11</sup> Para mais informações sobre o assunto, ver Andrello (2010) e Hugh-Jones (2010).

parceria com organizações não governamentais e com antropólogos, os Huni Kuin (autodesignação preferida dos Kaxinawá) do estado do Acre têm também produzido algumas publicações de seus cantos, em um movimento de formação de professores e pesquisadores indígenas que tem se tornado presente também entre outros povos das terras baixas. Essas publicações fazem parte do processo de ressignificação da escrita e do livro pelos povos indígenas, cada vez mais preocupados em oferecer alternativas à hegemonia do ensino do português escrito (e de suas histórias) em suas comunidades.<sup>12</sup>

## II

Essa breve recapitulação de alguns momentos fundamentais do estudo e das publicações dedicadas às artes verbais ameríndias das terras baixas deve indicar os desafios que, ainda hoje, precisam ser enfrentados. Eles demandam uma interlocução mais ampla entre estudiosos da tradução e da literatura, antropólogos, linguistas e mestres indígenas da palavra, já que são diversos os níveis de complexidade aí envolvidos. O momento parece oportuno para encarar de maneira mais aprofundada as possibilidades de uma tradução que conquiste uma literalidade própria e que não permaneça, assim, a reboque da etnologia ou da linguística. Valendo-se de uma integração entre tais perspectivas, o trabalho de tradução deveria conseguir, em algum momento, atingir a sua própria consistência poética, sua força e seu ritmo. É desta maneira que a tradução pode se conceber não como uma traição, mas como uma transformação do original em outro registro literário possível, de modo que as especificidades marcantes na enunciação oral não sejam simplesmente apagadas pelo texto alfabético (Meschonnic, 2010, p. 31).<sup>13</sup> Ora, as artes ameríndias da palavra também formulam para si mesmas uma certa noção de poética associada às suas formas de expressão. Nada mais justo, portanto, que as traduções escritas aliem-se a elas. A seguinte frase de Henri Meschonnic sintetiza bem o

<sup>12</sup> Ver Índios Kaxinawá (2007).

<sup>13</sup> Franchetto (2008) oferece uma boa reflexão sobre os dilemas envolvidos no confronto entre escrita e oralidade nas terras baixas sul-americanas.

desafio e a mudança de foco em questão: “O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar” (*idem*, p. 43).

A presente publicação é resultado de uma pesquisa realizada em parceria com os xamãs cantadores e professores marubo,<sup>14</sup> com os quais venho trabalhando ao longo dos últimos oito anos. Nesse período, estivemos engajados, como dizem eles, em “ligar pensamento”, ou seja, em estabelecer uma relação marcada pelo prazer do conhecimento e da amizade. As traduções derivam do encontro entre dois regimes poéticos e intelectuais: o da narração verbal e o da escrita, o das *performances* rituais e o do livro. Trata-se do cruzamento entre modos de pensar cujo resultado é uma tradução criativa, que parte de um registro original de significação (o dos cantadores marubo), e atinge um registro outro, mediado pela escrita e pela reinvenção poética de cantos no papel. Procurei ir ao encontro da elaboração da palavra, já que certa concepção de poética — *vana mekika*, “palavra arranjada”, *chinã vana*, “palavra pensada” — é algo absolutamente central para o pensamento marubo e suas artes verbais. Para que sejam eficazes, as palavras são rigorosamente empregadas (e apreciadas) de uma maneira considerada como bela, boa ou correta (*roaka*), e distinta, portanto, da fala cotidiana (*veyô vana*). Em outros termos, a eficácia das artes verbais (tanto no que se refere à cura, quanto à narração e ao aprendizado ou à feitiçaria, entre outros empregos) depende visceralmente da elaboração da palavra e da música, sem a qual seria impossível estabelecer qualquer relação de conhecimento e de interação com o mundo. Algo que não escapou ao entendimento de um xamã yaminawa (povo falante de pano, assim como os Marubo), que ofereceu a seguinte re-

<sup>14</sup> O termo “xamã” (e “xamanismo”) deriva de *saman*, que originalmente designava os especialistas rituais dos povos siberianos falantes de línguas tungusianas, e aos poucos foi consagrado como categoria genérica para uma certa forma de cosmologia e prática ritual. Ele pode ser considerado como equivalente de “pajé” (e “pajelança”), de origem tupi, que passou a designar os especialistas rituais dos povos indígenas das terras baixas sul-americanas (esta antologia faz uso dos dois termos, portanto). Para uma reflexão geral sobre a diferença entre xamãs, xamanismos, sacerdotes e sistemas religiosos, tão frequentemente confundidos pelo senso comum, consultar Viveiros de Castro (2002: 457 ss.). Como se verá adiante, há entre os Marubo dois tipos de xamãs, que são também os cantadores de seus gêneros orais.

flexão a um antropólogo sobre a linguagem de seus cantos de cura (os *koshuiti*):

“Com os meus *koshuiti* eu quero ver — cantando, eu examino as coisas com cuidado — a linguagem torcida me traz para perto, mas não em demasia — com palavras comuns eu me esborracharia nas coisas — com palavras torcidas eu caminho ao redor delas — posso vê-las com clareza.”<sup>15</sup>

Aí jaz grande parte dos desafios do presente livro, que consiste no esforço de transcrição, interpretação e tradução do que há de indireto, metafórico, alusivo e especializado nas artes verbais marubo. Algo que, para além de meu próprio estudo da língua, só podia ser levado a cabo com a presença de um xamã (em geral o autor da versão gravada) e algum falante bilíngue que fosse necessariamente versado nos conhecimentos rituais. Nas páginas seguintes, as narrativas serão acompanhadas de esclarecimentos e reflexões etnográficas, tendo em vista uma compreensão mais aprofundada da maneira pela qual a metafísica marubo se inscreve nos textos. A presente antologia se situa, portanto, na confluência de um trabalho etnográfico aprofundado com o trabalho de tradução. Em outros termos, a tradução literária dos cantos se encontra com a reflexão tradutória sobre as categorias de pensamento marubo, sem a qual seria impossível realizar uma aproximação das especificidades ontológicas que permeiam as narrativas.

Os *saiti* passam agora a ser escritos e publicados em livro, por um tradutor que os considera como uma expressão poética. Paul Zumthor diz que “é poesia, é literatura, aquilo que o público (leitores ou auditores) reconhecem como tal, aí percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema (ou, de uma maneira geral, o texto literário) é de fato percebido como a manifestação particular, em um tempo e em um lugar determinados, de um vasto discurso que constitui globalmente um tropo de discursos ordinários resguardados no seio do

<sup>15</sup> “With my *koshuiti* I want to see — singing, I carefully examine things — twisted language brings me close, but not too close — with normal words I would crash into things — with twisted ones I circle around them — I can see them clearly.” Townsley (1993: 460). A tradução para o português é minha.

grupo social” (1983: 38-9 — tradução minha). Os *saiti* não são o único gênero verbal conhecido pelos Marubo e também se articulam a uma série de outras formas de discursos mantidos ao longo de gerações, cujos processos de transmissão têm sofrido alterações nos tempos recentes. Até o momento em que se dá a intervenção do trabalho de documentação, transcrição, tradução e publicação, eles não são ainda, tal como no caso do rio Negro, objetificados como uma produção literária que circula no formato “livro”. Ainda assim, os *saiti* (e outros exemplos das artes verbais) são perfeitamente compreendidos como manifestações de uma esfera mais vasta, que serve de matriz e pretexto para reflexão: *nokē shenirasī vana*, “as falas de nossos antepassados” (em um sentido amplo de “fala”, que engloba suas expressões cantadas e narradas, mas que também querem dizer saber e ensinamento), *nokē tanāti*, “o nosso jeito”, *nokē chinā vana*, “a nossa fala pensada”. Tais categorias, aliás, começam agora a ser traduzidas por “a nossa cultura”, indicando um processo, comum entre outros povos indígenas, de ressignificação de categorias de pensamento provenientes da matriz ocidental.<sup>16</sup>

O *Popol Vuh* surge aqui como um contraponto interessante ao nosso caso. Ao verter as narrativas maia-quiché para o português, Meideiros e Brotherston se apoiavam na versão de Munro Edmondson, que apresentava a transcrição do original com sua própria estruturação de versos. Mas, ao contrário dos referidos documentos tupi e da presente antologia, o *Popol Vuh* foi escrito pelos próprios Maia-Quiché em sua língua. Seu mais antigo manuscrito, relatam os tradutores, “é uma cópia, feita em Rabinal, Guatemala, do original maia-quiché do século XVI, que utiliza a escrita alfabética introduzida pelos conquistadores” (2007: 12). Isso em um conjunto cultural no qual a comunicação escrita já era disseminada, por meio dos famosos livros de papel mesoamericanos elaborados nas escritas maia e nahuatl. O *Popol Vuh* possuía, ademais, um contexto enunciativo preciso:

“Escrito apenas três décadas após a invasão do território quiché liderada por Pedro de Alvarado em 1524, o *Popol Vuh* procura afirmar memória e direitos locais, perguntando:

<sup>16</sup> Carneiro da Cunha (2009) tem se dedicado a estudar tal fenômeno.

quem, naquele ano, entrou na história de quem? Quem entende melhor o tempo que vai prevalecer agora, ‘na Cristandade’? A quem pertence a narrativa mais original da gênese do mundo? Narra com clareza de detalhes a história da criação do Quarto Mundo, numa forma que recorre com engenhosidade à tradição de escrita indígena da qual ele próprio reivindica ter sido copiado.” (*idem*: 11-2)

A situação é aparentemente distinta do caso Marubo. Nesta tradição oral não há nenhum traço de presença da escrita (alfabética ou não), a não ser o criado pela intervenção do presente livro,<sup>17</sup> que não se origina de uma intenção política local como a do poema maia-kiiché. Como foi dito, a compilação que se apresenta surge de uma iniciativa minha, acolhida de bom grado pelas aldeias em que vivi durante meu trabalho de campo. Logo no início, quando o projeto era explicado e aceito pelos cantadores, xamãs e moradores locais, ele passou a se tornar de interesse dos mesmos, a ponto de desejarem que documentações e transcrições fossem feitas nas outras aldeias em que eu não trabalhei. O objeto (e projeto) “livro”, que era um mistério para os cantadores locais, foi aos poucos assimilado através da criação de uma categoria local, a de *documento* (apropriação do termo português “documento”): algo que se deve mostrar aos chefes dos brancos para que se garanta a integridade das terras, para que o saber seja reconhecido, para que os Marubo sejam enfim tratados com o devido respeito. Neste ponto, a coisa se torna análoga ao contexto enunciativo do *Popol Vuh*: o livro vira uma forma de demarcar a existência de um registro epistemológico próprio e alternativo. Isso tudo vai ser acompanhado por um processo de edição e de tradução, conduzido através da interlocução direta com os cantadores monolíngues e alguns parceiros bilíngues capazes de compreender a língua ritual marubo que, com frequência, se faz presente nos cantos. No final, o processo permitiu che-

<sup>17</sup> Os Marubo convivem com a escola e com a tradução de trechos da Bíblia feita pelos missionários da Missão Novas Tribos do Brasil, ali presentes desde os anos 1950. Nada disso, porém, chega a causar um impacto direto no sistema de composição e no sentido das artes verbais, sobretudo no que se refere aos mestres cantadores monolíngues mais velhos. Para um estudo mais detalhado da relação do xamanismo marubo com a escrita, ver Cesarino (2012).

gar a um resultado similar ao do poema mesoamericano editado por Medeiros e Brotherston: o estabelecimento de um texto na língua original, acompanhado de sua tradução para o português.

### III

A passagem de Medeiros e Brotherston acima citada trazia ainda uma outra indagação fundamental: “quem entrou na história de quem?”. Ela aponta para a necessidade de reavaliar a divisão entre mito e história, latente em uma antologia como esta, que leva o subtítulo de “Cantos da mitologia marubo”. Ora, “mito” é uma categoria de contraste criada no interior da tradição greco-europeia para designar o *outro* do pensamento filosófico — aquele horizonte de suposta irracionalidade que a filosofia e a história precisaram inventar ao longo de seu processo de fundação;<sup>18</sup> aquele mundo pré-filosófico marcado pelo *logos* palaciano e seu monopólio da verdade<sup>19</sup> e distinto, portanto, das descentralizações e multiplicações do discurso que tipificam muitos dos horizontes da floresta (Clastres, 1974b, 2004; Viveiros de Castro, 2007: 111-2). O leitor não encontrará aqui exatamente uma exposição narrativa da trajetória de heróis, feitos de deuses ou reis divinizados fundadores de dinastias, guerras e eventos exemplares, que serviriam de pretexto para a “exaltação de uma espécie de superego comunitário” (Zumthor, 1983: 110 — tradução minha), tão característica da poesia épica clássica. As particularidades da ontologia marubo não se compreendem pela figura da palavra mítica monárquica e suas instituições, tão arraigadas no nosso imaginário.

E não se trata também, por outro lado, de considerá-la como fantasiosa, imaginária ou fictícia, ou seja, oposta ao discurso objetivo e “verdadeiro” da ciência ou da história. Tampouco se pretende, ainda, idealizar o mito e alçá-lo à condição de bálsamo para a solução do mal-estar da modernidade, tal como propunha a invenção romântico-modernista do “primitivo”, ou como ainda quer uma certa cultura mística

<sup>18</sup> Detienne (1981) oferece um bom inventário de tal trajetória.

<sup>19</sup> A propósito, ver outro estudo clássico de Detienne (1967) sobre os mestres da verdade na Grécia arcaica.

urbana contemporânea. Aqui, o sentido projetado pelas artes verbais marubo deve ser concebido em suas próprias condições de verdade. Afinal de contas, se os Marubo dizem que suas narrativas são “verdadeiras” (*anõse*), cabe a nós estudar os seus critérios. É assim que a tarefa da tradução, entendida, de acordo com Henri Meschonnic, como um compromisso com a alteridade da expressão oral, se encontra com certa concepção da antropologia, ou seja, aquela que se empenha em garantir a “autodeterminação ontológica do outro”, como diz Eduardo Viveiros de Castro (2003).

Estas são, pois, algumas das ressalvas críticas necessárias para que a noção de mito faça aqui sentido. Os termos “narrativa”, “mito” e “história” têm nessas páginas, portanto, o mesmo peso epistemológico, designam uma única propensão das artes verbais marubo para registrar e refletir sobre um conjunto de ações verdadeiras, constitutivas de seu mundo e de sua temporalidade. “Mito” designa apenas uma inteligência narrativa e sua disposição verbal de ações específicas ocorridas nos tempos primeiros, e nada além disso. Ou, aliás, muito, pois trata-se de apresentar ao leitor justamente as condições e os termos de tal disposição das ações primeiras. Há ali toda uma reflexão ativa sobre a produção e transmissão de narrativas que ainda precisa ser apresentada, pois os xamãs marubo não cabem na imagem genérica do mito e sua suposta monotonia circular e repetitiva. Eles se dedicam, bem ao contrário, a reavaliar, comparar, criticar, revisar, reformar e aumentar o complexo legado intelectual transmitido através de suas palavras. Para que possamos compreender melhor tais parâmetros de pensamento, é necessário ainda colocar algumas questões. O que pensam afinal as narrativas marubo? Quais são as suas condições de enunciação e de produção?

Os *saiti* não são frutos de alguma espécie de coletivismo anônimo primitivo e, tampouco, de uma subjetividade literária individual e de suas respectivas instituições de autoria (Foucault, 2009 [1969]). Eles se compreendem bem mais a partir de uma certa dispersão ou multiplicação da função enunciativa (Agamben, 2007: 56), que deve ser estudada a partir de sua relação íntima com a noção de pessoa.<sup>20</sup> Os cantadores

<sup>20</sup> Em seu estudo sobre os cantos dos Araweté, Eduardo Viveiros de Castro (1986) foi pioneiro ao notar a relação entre os sistemas de enunciação e as teorias locais da

que produziram as *performances* a partir das quais as presentes versões foram gravadas e traduzidas são, a rigor, responsáveis por atualizar temas narrativos virtuais ou transindividuais, por meio dos diversos duplos (*vaká*) que, de acordo com a teoria da pessoa marubo, se envolvem na execução e transmissão de cantos. Os Marubo concebem este nosso corpo como uma carcaça (*shaká*), na qual habitam agentes diversos, os *vaká*, aqui traduzidos por “duplos”, na medida em que, para si mesmos, eles também possuem (ou são) corpos (e não exatamente “almas” etéreas, fugazes, imateriais). Esses duplos se articulam em uma tríade de irmãos. O mais velho (“núcleo do peito” ou “núcleo do coração”, *chinã nató*) é o mais sabido e mais próximo da própria condição dos espíritos (entidades magníficas e prototípicas que permeiam as narrativas aqui traduzidas); o do meio é o duplo do lado direito (*mechmiri vaká*), também de inteligência notável; o mais novo, por sua vez, se associa ao lado esquerdo (*mekiri vaká*) e é o mais insensato. São eles os responsáveis pelas competências intelectuais e poéticas do sujeito identificado ao corpo-carcaça (aquele que costuma ser chamado pelos nomes correntes entre os viventes, tais como os dos autores dos cantos originais aqui traduzidos): “quem não tem duplos assim, não sabe pensar”, disseram-me certa vez. Tais duplos-irmãos concebem isso que julgamos ser o nosso corpo como a sua própria casa ou maloca, idêntica àquela que ocupamos na referência externa. Eles replicam o espaço externo (e suas relações sociais) para a dimensão interna em que vivem. O modelo é recursivo e posicional, irreduzível, portanto, a dicotomias fixas de tipo corpo-alma.<sup>21</sup>

Daí resultam os contornos essenciais da epistemologia marubo, bem como alguns momentos marcantes das narrativas aqui traduzidas. Os duplos-irmãos estão sempre aptos a sair de casa (interna aos corpos-carcaça) e a transitar pelo cosmos, naqueles momentos em que a pessoa adormece, se entorpece de *ayahuasca* (a infusão do cipó psicoativo *Banisteriopsis caapi*) ou adoece, entre outros estados liminares

pessoa, bem como ao explorar os seus rendimentos conceituais (entre os quais o próprio perspectivismo, que seria desenvolvido mais tarde pelo autor).

<sup>21</sup> Para uma etnografia detalhada da pessoa marubo e de sua relação com as artes verbais, consultar Cesarino (2011a). Para outros estudos etnográficos que apresentam análises da pessoa análogas ao caso marubo, ver Luiz Costa (2010) e Lima (2005), entre outros.

possíveis. Uma vez em contato com os espíritos *yovevo*, mais sábios e loquazes que os humanos, a pessoa-carcaça se torna apta a memorizar e transmitir longos cantos tais como os *saiti*. Mas, veja bem, os duplos não são heterônimos, não são inventados por uma subjetividade literária tal como a de Fernando Pessoa, e sim *peessoas* diversas embutidas umas nas outras. As estruturas narrativas dos cantos *saiti*, compostas de um complexo repertório de fórmulas verbais,<sup>22</sup> não pertencem nem aos domínios restritos da cultura dos Marubo viventes (já que a fonte primeira dos cantos é o conhecimento dos antepassados e dos próprios espíritos *yovevo*, que todo tempo ensinam as pessoas por intermédio dos xamãs *romeya*), nem à criação de um cantador isolado ou, ainda, de algum universo de criação solipsista. As narrativas marubo, assim como outras modalidades de seus saberes, lançam mão de um arcabouço virtual de conhecimento, atualizados nesta ou naquela *performance* oral. Algo bastante próximo do que já escrevia Lévi-Strauss nas *Mitológicas*:

“Os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural. É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num foco virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, que ele apenas atravessa, até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele.” (2004 [1964]: 37)

De fato, como diz o antropólogo, a unidade do mito não existe senão como virtualidade: cada *performance* — e, também, cada tradução — é um fragmento a ser reorganizado pela mente daqueles que a recebem em um momento específico, para que depois se apague contra

<sup>22</sup> O sentido de “fórmula” aqui é aquele definido por Albert Lord: “um grupo de palavras empregado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma determinada ideia essencial” (Lord, 1985: 30 — tradução minha).

um pano de fundo indeterminado. O que Lévi-Strauss chama de “sobrenatural”, os Marubo talvez pudessem chamar de “tudo aquilo que não vemos” (*noke oĩmarasĩ*) — a miríade de malocas, aldeias e moradas dos espíritos que se espalham por diversos patamares celestes e terrestres, pelos diversos estratos do mundo arbóreo que, de seus pontos de vista, é mais populoso do que São Paulo. Para que o conhecimento (de que os *saiti* são apenas uma das expressões) daí proveniente chegue aos ouvidos dos participantes de um determinado ritual, é necessária uma mediação, por um lado, de um xamã *romeya*, que transitou alhures e pôde trazer as palavras para o plano dos humanos, e, por outro, de um xamã rezador *kēchĩtxo*, que transmite as longas narrativas (e suas artes verbais associadas, tais como os cantos de cura) para seus parentes.<sup>23</sup> Esse processo, digamos, de “descida” do virtual para o atual, envolve um certo regime de autoria que deve ser reconhecido, em paralelo ao que acima dizia Lévi-Strauss.<sup>24</sup> Cada atualização de um mito é marcada pelo estilo de um certo cantador, que pode, por exemplo, traçar seu grau de parentesco com um dos antepassados mencionados ao longo da narrativa, além de orientar o conjunto de fórmulas poéticas dessa ou daquela maneira, a partir de uma estrutura predeterminada. Ademais, o próprio esforço de atualização dos cantos, o próprio investimento de memória, afeto e relação, também marca o processo de transmissão dos conhecimentos orais. É a partir daí que se

<sup>23</sup> Aí está uma das diferenças entre os dois tipos de xamanismo existentes entre os Marubo: o xamã *romeya* é aquele cujos duplos se deslocam pelo cosmos, enquanto seu corpo-maloca recebe outros tantos espíritos (como visitantes) para cantar seus cantos *iniki* aos viventes desta terra. Através do corpo do *romeya*, os espíritos não apenas cantam, mas passam ensinamentos, coordenam festivais, extraem objetos patogênicos da carne das pessoas, participam, enfim, da vida ritual e do parentesco das aldeias. Os xamãs rezadores *kēchĩtxo* (ou *shōikiya*), por sua vez, não recebem os espíritos *yovevo* em seus corpos-maloca e não transmitem diretamente as suas palavras. Eles lançam mão de complexos cantos agenciadores (empregados para a cura, para a feitiçaria e outros fins) chamados *shōki*, bem como de espíritos auxiliares, por eles enviados para realizar determinados fins nas diversas regiões do cosmos (espantar espectros de mortos, resgatar duplos perdidos de pessoas, atrair a caça, entre outras tarefas possíveis). Para mais considerações sobre o assunto, ver Cesarino (2011a). Vale reforçar que, conforme a nota 14, ao longo deste livro os termos “pajé” e “xamã” são tratados como sinônimos e traduzem os dois especialistas rituais aqui referidos.

<sup>24</sup> Para um estudo específico sobre as relações entre autoria e conhecimento no xamanismo marubo, ver Cesarino (2010).

torna possível reunir e traduzir os presentes cantos. A rigor, esta antologia adiciona mais uma camada de autoria e de complexidade enunciativa ao saber das aldeias: eu e os xamãs “ligamos pensamento” (*chinã ātinānāi*) da mesma maneira como fazem com os espíritos que lhes ensinaram a cantar. Ao longo desse processo, também terminei por aprender alguns contornos de suas artes verbais, sem os quais não seria possível traduzir. Dessa forma, a multiplicidade enunciativa termina por encontrar aqui um resultado extremo, pois a presente forma de reinvenção escrita estende para o papel a minha experiência vivida do ritmo e do corpo através do qual os *saiti* são cantados. É através dela que as palavras dos pajés (e, através deles, as dos espíritos) aqui serão experienciadas.

#### IV

Os *saiti* são um fenômeno singular nas terras baixas sul-americanas, nas quais, salvo engano, não há outras tradições consolidadas de narrativas míticas *cantadas*. O repertório mítico costuma ser *contado*, tal como no caso das *akinhá* xinguanas (Franchetto, 2003; Basso, 1995), ou então embutido em longos cantos de cura tais como os dos Baniwa (Wright, 1993) e dos Desana (Buchillet, 2007), entre outros exemplos possíveis. Ora, os Marubo se diferenciam de tal panorama por possuírem duas maneiras de expor o conhecimento narrativo: contando (o que constitui também um gênero particular, *yoã vana*, “fala contada”) ou cantando (*saiti*), através de uma estrutura melódica, rítmica e métrica rigorosa.<sup>25</sup> Nas festas que levam o nome dessa ação de cantar ou, mais propriamente, “gritocantar” (*sai-*, um tipo de vocalização realizado durante a execução dos cantos e de sua coreografia, acrescido do verbalizador *-ki*), as narrativas míticas são ensinadas pelos xamãs-cantadores (tanto os *kēchĩtxo* quanto os *romeya*) para uma audiência determinada. Tais xamãs serão os líderes ou puxadores de canto (*saiti yoya*) que proferem um determinado encadeamento de fórmu-

<sup>25</sup> “Cantar” deve ser aqui entendido através da oposição, mais clara em inglês, entre *sing* (cantar) e *chant* (entoar, salmodiar). As artes verbais marubo possuem gêneros propriamente salmodiados, tais como as falas de chefe *tsāiki*.

las a ser repetido pela audiência, a fim de que esta memorize aos poucos a sequência da narrativa. Ao cantar/narrar, os puxadores de canto são acompanhados por seus parentes em uma espécie de fila indiana que reproduz um caminho, a saber, o caminho da própria narração e seu desdobramento na trama da história que se desvela ao longo do ritual. A referência ao gênero verbal que consolida esse repertório de narrativas recebe, em geral, o nome de *saiti* (*sai-*, mais o nominalizador *-ti*). As narrativas podem também ser realizadas como cantos solo, caso em que se chamarão de *inĩti* e não virão, portanto, acompanhadas das respostas da audiência que caracterizam as suas execuções nas festas. De um modo ou de outro, elas são cantadas através de uma única frase melódica, realizada até que se complete determinada narrativa.<sup>26</sup> Essas frases costumam também servir como uma forma de identificação dos episódios narrados, bastante empregada pelos cantadores em suas conversas e processos de transmissão.

Ao cantarolar sozinho em sua rede no final de tarde, por exemplo, um cantor passará a ser escutado por seus parentes mais próximos que se ocupam de outros afazeres. Nesse caso, não se espera que os ouvintes respondam ou repitam as fórmulas, mas que reproduzam em silêncio os panoramas visuais desvelados pelas narrativas. Em seguida, no momento em que a maloca se aquieta e o cantor vem sentar nos bancos paralelos *kenã* para cheirar rapé de tabaco, inicia-se por vezes uma discussão com seus filhos, netos, genros e demais presentes em torno da história, de suas concatenações, transformações e implicações diversas. Desenvolvidos em um ambiente completamente alheio à escrita alfabética, os *saiti* são produtos de uma memória prodigiosa, capaz de estabelecer longuíssimos encadeamentos narrativos, frequentemente em forma de lista, transmitidos de modo rigoroso por um ou mais conhecedores, com uma diferença insuficiente entre distintas *performances* para que se descarte a persistência de uma estrutura virtual (temática e formular) fixa. É verdade que a variação é regra nesta e em outras tradições orais, mas aqui ela se dá por meio de uma estrutura obsessivamente comentada, discutida e cobrada nos processos de transmissão das artes verbais. Os cantos são, portanto, constituídos por um repertório formular de estrutura predeterminada, mas de enorme va-

<sup>26</sup> Para informações similares, ver Werlang (2002).

riabilidade temática. A maestria dessa estrutura é o objetivo principal do aprendizado de um pajé cantador, que poderá estendê-la para aplicações diversas das artes verbais, em suas conexões com histórias e processos de formação transcorridos nos tempos primeiros.

Além de transmitir o conteúdo dos mitos, os *saiti* constituem a pedra de toque sobre a qual estão assentados o xamanismo, a escatologia e a cosmologia marubo. Seus temas versam sobre a formação do cosmos, dos céus, da terra e de seu relevo, dos animais, dos espíritos, dos xamãs, dos antepassados, dos povos inimigos, dos brancos e estrangeiros, entre outros diversos episódios que sucederam no “lugar do surgimento” (*weníanamã*). Alguns dos cantos que narram tais processos de “formação”, de “surgimento” ou de “aparecimento” compõem um ciclo chamado *Wenía* (parcialmente publicado aqui), no qual episódios diversos ocorridos após o aparecimento dos antepassados se encadeiam em uma vasta trama, dificilmente finalizada nas *performances* rituais (e, mais ainda, em um trabalho de documentação, transcrição e tradução). “Nossas falas não terminam, não têm como terminar”, dizem com frequência os xamãs. De fato, uma parte considerável dos *saiti* parece se dedicar mais à exposição de uma formação contínua do cosmos do que a um relato fechado e acabado de processos definidos; mais a um mapeamento, sempre em forma de trajeto, de processos de diferenciação e alteração de múltiplas referências, do que à constituição de um mundo pronto, acabado. Onde o caráter propriamente sequencial, ou em forma de lista que, muito frequentemente, estrutura os cantos do ciclo *Wenía* e outros não menos vastos. Para cada detalhe da paisagem, tais como os distintos tipos de relevos, colinas, várzeas e barrancos ou, ainda, para os distintos tipos, colorações, densidades, matizes e formações de nuvens e cromatismos celestes, há um processo etiológico particular a ser desvelado pelas palavras dos cantadores. “É tudo pensamento de pajé” (*katsese kēchitxo chināriwi*), diziam-me, ao mostrar que tudo o que se apresenta pode ser apreendido pela variação das fórmulas verbais que constituem a mitopoese marubo.

É por essas e outras razões que esta antologia não pretende estabelecer uma versão definitiva da mitologia marubo — não apenas porque os cantos aqui traduzidos nem de longe esgotam o arsenal de narrativas e os critérios de reflexão de que se valem os cantadores, mas também porque traduções são por natureza experimentais. Espera-se que outros estudos e traduções venham completar esse quadro. Robson

Dionísio, um dos mais respeitados xamãs *romeya*, e também jovem professor, enumera um conjunto de aproximadamente trezentas narrativas distintas. Destas, por volta de cinquenta foram gravadas por mim e cerca de trinta transcritas, das quais apenas treze seguem aqui publicadas. Somente estas se estendem por algumas centenas de páginas, derivadas de um processo detalhado de estudo e de sucessivas camadas de revisão. Cabe imaginar, então, as dimensões de uma eventual coleção completa. Por conta disso, os cantos aqui compilados não oferecem um panorama integral da mitologia marubo e se articulam de modo um tanto quanto fragmentário. E isso por alguns motivos: reuniu-se aqui aqueles cantos que vieram à tona ao longo dos últimos anos, que estavam prontos para ser publicados e que não eram demasiado enigmáticos ou impenetráveis para um leitor não indígena. Estabeleceu-se, a partir de tal conjunto, um critério de edição mais temático do que linear, que realiza agrupamentos por meio de afinidades, e não exatamente por uma progressão temporal fixa das narrativas.

Tal progressão, aliás, não é de todo evidente no pensamento mítico marubo. Ainda assim, é possível identificar aqui algumas etapas ou movimentos fundamentais: em primeiro lugar, como se verá, houve a formação do mundo realizada pelos demiurgos Kana Voã e Kanã Mari. Depois disso, sucedem-se os diversos episódios decorrentes do surgimento dos antepassados, que são reunidos no ciclo *Wenía* e que podem ser estabelecidos em sequências, cuja precisão é objeto de reflexão constante entre os xamãs. De toda forma, o pensamento mítico será sempre caracterizado pelas recorrências, retomadas e sobreposições. Mais do que apresentar um panorama total da temporalidade, ele busca desvelar processos de formação ou surgimento, através dos quais se torna possível fundamentar a própria manipulação (ritual e intelectual) do mundo. Tudo se passa, assim, como se a visualização de cenas etiológicas fosse tão importante quanto a disposição precisa de eventos em uma cadeia temporal, ou até mais. A singularidade dos saberes verbais marubo não deve ser levada em conta, portanto, apenas por sua extensão, mas também por sua dinâmica intensiva e conectiva. Cada unidade formular possui um potencial de formação ou de aparecimento (*anō shovima*, *anō wenía*), como se verá em abundância nas próximas páginas. Esse potencial e sua estrutura combinatória servem de matéria para outros gêneros ou modos do conhecimento xamanístico, tais como os cantos de cura que integram a “fala pensada” (*chinã vana*) ou “sopro-

cantada” (*shōki vana*), nos quais as sequências narrativas são frequentemente embutidas ou engastadas.<sup>27</sup> O saber mitopoético marubo é uma forma de fazer ou de fabricar o mundo. Ele parte de um repertório aparentemente heteróclito de elementos para se estender ao infinito. É por isso que o conjunto das fórmulas poéticas pode migrar de um para outro modo das artes verbais, de acordo com a necessidade de um determinado ritual. Como exemplo, cabe examinar o seguinte fragmento de um canto *shōki*, dedicado a curar doenças provocadas pelos espíritos das sucuris:

1	<i>atō mane roeyai</i> <i>roeyai oneki</i> <i>vei tama niáki</i> <i>atō vake rera</i>	seus machados de ferro machados esconderam e árvore-morte seus filhos derrubaram
5	<i>rakápakemāñō</i> <i>vei tama tekeyai</i> <i>tekeyai oneki</i> <i>vei waka shakīni</i> <i>aya onepakeki</i>	e ali tombado tronco de árvore-morte o tronco esconderam dentro do rio-morte derrubando esconderam dentro do rio-morte
10	<i>vei waka shakīni</i> <i>aya shokoakesho</i>	ali mesmo colocaram
15	<i>vei tama tekeki</i> <i>atō aya onea</i> <i>ene mai tsakamash</i> <i>ene meā tsakamash</i> <i>rakānavo atō ash</i> <i>vei shōpa peiki</i> <i>voī iki irinō</i> <i>mai rakākāisho</i>	tronco de árvore-morte escondido ali deixaram na terra-rio afundado no riacho afundado ali eles deitaram e folha de lírio-morte à folha misturaram e na terra ficaram os espectros deitados
20	<i>rakānivo yochīra</i> <i>yochīvorō eakiki</i>	o espectro mesmo sou — diz <sup>28</sup>

<sup>27</sup> O termo *shōki* é formado por *shō-* (“soprar”) + *-ki* (verbalizador). Donde o neologismo “soprocantar”.

<sup>28</sup> No final da estrofe, o cantador mostra que o locutor em questão é o espírito

Esse trecho, que poderia se transformar em um longo canto de cura, desloca das narrativas um episódio referente à formação dos duplos (*vaká*) e dos corpos (*shaká*) das grandes sucuris. Nos tempos primeiros, os espíritos demiurgos Kanã Mari cortaram troncos da Árvore-Morte (classificada com o termo “morte” por pertencer a este mundo em que vivemos, ou seja, o Mundo-Morte, *Vei Shavá*) e os colocaram no fundo do rio, dando origem aos corpos das sucuris. Em seguida, misturaram aos troncos um preparado de folhas de lírio (*Brugmansia sp.*) e, desta forma, criaram os seus duplos (ou espectros), que costumam atacar os humanos quando são incomodados. Não posso aqui tratar com profundidade o complexo sistema interdiscursivo das artes verbais marubo,<sup>29</sup> já que esta antologia se dedica apenas às narrativas míticas, mas o exemplo deve ser suficiente para que se tenha ideia das conexões entre o arcabouço narrativo e a atividade ritual do xamanismo. Trata-se de algo extremamente válido para uma cosmologia em que os tempos primeiros não desapareceram ou terminaram, mas estão suspensos na virtualidade (aqui, como em outros mundos ameríndios, já dizia Viveiros de Castro [2002]). As narrativas mostram, entre outras coisas, como se formaram ou surgiram entidades diversas, feito as sucuris, mas também outros animais que podem, nos dias de hoje, cobiçar e agredir os humanos. Para neutralizar os ataques potenciais, um cantador deverá resgatar o conjunto de fórmulas que, nas narrativas, descrevem os três momentos fundamentais da trajetória da entidade em questão: o seu *surgimento* (*awē shovia*), o seu *trajeto* (*awē vai*) e o seu *estabelecimento* (*awē tsaóa*).

O esquema *surgimento-trajeto-estabelecimento* não orienta apenas os cantos que pretendem dar conta da formação de espíritos e duplos agressores: ele fundamenta a estrutura narrativa de grande parte dos cantos-mito *saiti*. É assim, por exemplo, que o canto de surgimento do cosmos, “A formação da Terra-Névoa” (*Koī Mai vana*), mostra a maneira como o demiurgo Kana Voã e seus consortes, uma vez tendo surgido de uma ventania de lírio-névoa, saem do espaço aberto em que

da sucuri, através do emprego do suxifo reportativo *-ki*, acima traduzido por “diz”. Tradução originalmente publicada em Cesarino (2011a: 212-3).

<sup>29</sup> Ver Cesarino (2010, 2011b) para outros estudos dedicados a tal interdiscursividade.

flutuam e se estabelecem em um determinado lugar para que, a partir daí, passem a montar ou formar a terra. Também o Pajé Samaúma, no canto “Raptada pelo Raio” (*Kaná kawã*), parte de sua maloca para resgatar o duplo de sua esposa que foi sequestrado pelos espíritos do raio. Após realizar um longo trajeto pelo cosmos, ele retorna para sua morada inicial nesta terra. A estrutura da narrativa não se concentra tanto no surgimento de uma determinada entidade, espírito ou coletivo, mas mantém a ênfase no papel dos trajetos, deslocamentos e estabelecimentos. Em vez do surgimento inicial (como no caso do surgimento dos antepassados narrado no canto *Wenía*, ou no dos espíritos demiurgos), dá-se um conflito primeiro que, então, desencadeia toda uma trama. Esta é uma outra estrutura narrativa comum: um protagonista vive determinado dilema (em geral derivado de competições com inimigos, que levam a ataques de feitiçaria), é atacado e decide abandonar a sua casa. Em seguida, realiza um percurso pela terra (ou por outras posições do cosmos) até se estabelecer em algum lugar. Tal é o padrão narrativo dos cantos “Pajé Flor de Tabaco” (*Rome Owa Romeya*), “Origem da vida breve” (*Roka*) e “Raptada pelo Raio” (*Kaná kawã*), que seguem aqui integralmente traduzidos. Todos constituem uma mitologia da afinidade, que é também uma mitologia da viagem e das distâncias. São diversas as narrativas que seguem o esquema, das quais aqui se apresenta apenas uma pequena amostra.

A mitologia e as artes verbais marubo, ao que tudo indica, foram sistematizadas (ou atualizadas) nos tempos em que vivia o falecido xamã *romeya* e chefe do rio Curuçá, João Tuxáua.<sup>30</sup> Ele teria sido o responsável por amansar diversos grupos falantes de línguas pano que se articulavam em relações de aliança, constituindo assim as bases do que hoje se entende por “sociedade marubo”.<sup>31</sup> Poderoso *romeya*, João

<sup>30</sup> Para mais informações sobre tal figura, consultar Montagner (1996), Welper (2009) e Ruedas (2004).

<sup>31</sup> A principal referência para o estudo da organização social marubo é, ainda, um texto elaborado por Julio Cezar Melatti (1977). Na sociedade marubo atual, os povos (*nawavo*) presentes nos tempos primeiros (Povo Sol, Povo Azulão, Povo Jaguar, entre outros que estarão presentes nas narrativas) se transformam em unidades matrilineares, vinculadas entre si por relações de afinidade e consanguinidade, produzindo assim um complexo sistema de parentesco, que se caracteriza pelo casamento entre primos cruzados. “Marubo”, pois, é um nome dado posteriormente pelos peruanos e

também teria sido um dos mais importantes mediadores das palavras (e cantos) dos espíritos para os vivos, enriquecendo desta forma o saber mitopoético de seu povo. Por conta disso, muitos dos habitantes do rio Ituí, que outrora viveram junto com a parentela de João Tuxáua em uma aldeia hoje abandonada, consideram-no como “o nosso governo” (*nokẽ governo*) e a ele atribuem o saber mais completo das artes verbais. O uso do termo em português é estratégico, já que os Marubo do Alto Ituí se ressentem da falta de um cacique que consiga reuni-los em torno de um comando político — coisa que atualmente acontece no rio Curuçá graças a um dos filhos do falecido xamã. Esse reconhecimento é mais *de jure* do que *de facto*, pois os chefes daquele outro conjunto de aldeias marubo não têm um poder político efetivo sobre o Alto Ituí. De toda forma, o saber veiculado por João Tuxáua é, em última instância, atribuído aos antepassados e aos espíritos, que representam a fonte final de autoridade para a palavra e a memória. Não por acaso, o próprio João Tuxáua liberou diversos duplos ao morrer, que passaram então a viver como espíritos. Um deles segue até hoje orientando seus parentes através dos corpos dos *romeya*, nos quais por vezes entra para ensinar e cantar (Cesarino, 2001a).

Antes de João Tuxáua e do estabelecimento das relações com os peruanos e com os brasileiros, que se deram por conta do impacto da economia da borracha no vale do rio Juruá, no final do século XIX, os antigos Marubo já tinham um intenso histórico de contatos. Sua mito-

brasileiros que estabeleciam contatos com aquela sociedade no final do século XIX. Não é improvável, aliás, que o nome hoje adotado pelos índios derive de uma origem quéchua, e não propriamente pano (*mayo runa*, *mayo rubo*, *mayo marubo*, “povo do rio”). Os Marubo dizem, também, que sua língua atual é a de um daqueles povos que estavam em sua configuração mais antiga, os *Chai Nawavo* (Povo Pássaro), curiosamente ausentes da presente organização social. A despeito, portanto, de sua unidade linguística (caracterizada pela adoção da língua do Povo Pássaro e do abandono das demais) e sociológica externa (sob a rubrica “Marubo”), os membros da sociedade em questão, como grande parte dos povos ameríndios, costumam se autorreferir como *yora* (“gente”), um termo conceitualmente equivalente à primeira pessoa do plural (“nós”, *nokẽ*, por oposição aos “estrangeiros”, *nawa*), e a se identificar com as tais das unidades matrilineares a que pertencem (Povo Sol etc.) e que os situam no campo de relações de parentesco. Essas duas referências (múltiplas e posicionais) são anteriores e, em certa medida, mais fundamentais do que o pertencimento à unidade “Marubo”, que vem se consolidando nas últimas décadas por conta das relações com a sociedade nacional e com as configurações interétnicas regionais.

logia (aqui como alhures em terras amazônicas) é propriamente uma mitologia do contato,<sup>32</sup> coisa que o canto “Pedindo machado ao Inca” (*Inka roẽ yõká*), ao narrar a busca de instrumentos de pedra junto a tal povo andino, mostra bem. Nesta época, os antepassados ainda não se reuniam em torno da unidade sociológica hoje em dia chamada de “Marubo”, instituída pela relação com brancos e peruanos no século XIX. Ao longo das grandes sequências narrativas dos *Wenía*, os antepassados, divididos em determinados povos (Povo Sol, Povo Azulão, Povo Jaguar e outros), viajam desde seu lugar de origem, a jusante, rumo às cabeceiras e ao pôr do sol. No decorrer do trajeto, encontram outros tantos povos que já viviam por ali e deles aprendem saberes diversos. De *Koa Koa Shení* (o Antepassado Cremador), por exemplo, aprendem a fazer o ritual funerário que consiste na cremação e ingestão dos ossos dos finados, mais recentemente abandonado em função do enterro em covas. Com certo povo de mulheres, aprendem a copular e, posteriormente, a fazer partos da maneira correta. De *Oni Westí* (o Antepassado Homem Só), aprendem a cultivar alimentos como a macaxeira (*atsa*) e a banana (*mani*), entre outros. Em um determinado momento de sua trajetória, encontram a famosa Ponte-Jacaré (*Kape Tapã*), um monstro repleto de alimentos plantados em suas costas (entre os quais diversas espécies de pimentas). Os chefes e xamãs atravessam-no primeiro e, em seguida, chamam seus seguidores insensatos que ficavam atrás fazendo algazarra (eles haviam adquirido comportamentos libidinosos ao longo do caminho). Quando estes passam pela ponte, os xamãs pedem aos protetores do monstro-ponte uma corda de aço (*mane cheo*) e decepam o seu pescoço. Desprevenidos, os insensatos terminam por se afogar no rio. Seus corpos são retalhados pelas piranhas e lâminas aquáticas. Em seguida, seus duplos partem para a jusante e dão origem às prostitutas e pessoas arruaceiras das cidades.

Do episódio acima resumido, dois detalhes se destacam: os estrangeiros donos de metal (*mane ivorasĩ*) já eram conhecidos pelos antepassados (que, curiosamente, não se utilizavam de tais instrumentos); o próprio surgimento dos estrangeiros (brancos, civilizados) estava previsto no esquema narrativo. É o que mostra tal passagem e, também, a

<sup>32</sup> Algo na direção do que disse recentemente Manuela Carneiro da Cunha (2009) a propósito dos conhecimentos tradicionais amazônicos.

história de Shoma Wetsa (aqui traduzida), a mulher de ferro canibal que dá origem ao Inca e aos brancos. A mitologia marubo, nesse ponto, só vem corroborar as reflexões lançadas por Lévi-Strauss na *História de lince* e, mais uma vez, desmentir as negatividades em geral atribuídas ao “mito” e à “tradição”. Mais do que um conjunto estanque de conhecimentos fadado a desaparecer pelo avanço da sociedade industrial, o que o saber mitopoético faz é, ao contrário, movimentar um conhecimento desde sempre dedicado aos modos de relação para produzir reflexões sobre a mudança e a alteridade. Em outras palavras, o pensamento marubo tem critérios próprios para pensar as alterações sofridas por sua sociedade, cujas bases estão lançadas em suas narrativas. Isso não equivale a dizer, por um lado, que a mitopoese marubo é um comentário sobre as novidades trazidas pelos estrangeiros (o ferro, por exemplo) ou, por outro, que o sistema narrativo esteja no melhor dos estados de saúde. Não se trata aqui de tentar rastrear a proveniência “histórica” desse uso do ferro pelo pensamento narrativo: se os narradores dizem que os antigos sempre conheceram o ferro e as armas de fogo, cabe a mim entender a colocação em seus termos. Não por acaso, no canto “Raptada pelo Raio” (*Kaná kawã*), Pajé Samaúma arregimenta uma multidão de espíritos celestes para matar os espíritos do raio e recuperar o duplo de sua esposa sequestrada. Tais espíritos por ele arregimentados “são como os policiais federais” (*federal keská*), disseram-me. Foram eles que ensinaram os policiais brancos dessa terra a usar armas de fogo, já conhecidas pelos espíritos desde sempre. Como dizem os Marubo e outros tantos povos indígenas, os brancos surgiram depois de seus antepassados. A armadura lógica dos mitos (no sentido de Lévi-Strauss) sempre deixa reservado um lugar para os estrangeiros. Além disso, acrescentariam os xamãs, seu saber mitopoético é capaz de dar conta de tudo — tudo pode ser pensado através daquele esquema *surgimento-trajeto-estabelecimento*, inclusive os próprios brancos e suas ferramentas.

Nos dias de hoje, são poucos os narradores que ainda dominam o vasto panorama traçado pelos cantos *saiti*. É provável que alguns jovens marubo se transformem em xamãs e memorizem o conhecimento transmitido por seus parentes mais velhos, mas os ataques à integridade da sociedade em questão (sobretudo pelas graves epidemias que assolam a área indígena há anos) colocam sérios desafios a serem superados. De toda forma, não é apenas de seus parentes mais velhos que

um aprendiz de xamã pode adquirir e aprender os cantos. Como dizíamos, eles constituem um repertório de saberes dominado, sobretudo, pelos espíritos *yovevo*, que desde sempre estiveram aí. Através da progressiva alteração de sua pessoa, um marubo pode se tornar apto para receber em seu corpo/casa os *yovevo*, que a ele ensinam suas palavras. É por isso que Robson (jovem xamã de cerca de trinta anos reconhecido por suas capacidades excepcionais) sabe todos os *saiti*, ao passo que muitos outros candidatos a xamã, na casa dos sessenta, se atrapalham ao executar uma ou outra narrativa mais complexa. Foram os parentes-espírito que ensinaram a Robson — o saber não está propriamente limitado à mente ou ao sujeito, mas suspenso no virtual.

## V

Os Marubo vêm sendo estudados desde a década de 1970. São pioneiras as etnografias de Delvair Montagner (1995) e Julio Cezar Melatti (1999) que, inclusive, recolheram uma versão de trabalho não publicada dos *saiti*, em forma de prosa corrida, mesclada a depoimentos e dados etnográficos. Werlang (2002) ofereceu um estudo etnomusicológico sobre os cantos *saiti*; Javier Ruedas (2002) tem se dedicado a pesquisar o sistema político marubo e Elena Welper (2009), por sua vez, a etno-história e a organização social. Raquel Costa (1992, 1998) produziu alguns estudos sobre a língua marubo, tomados como fontes para as presentes traduções, que se valeram também de outros dados coletados por mim em campo, de pesquisa comparativa sobre outras línguas da família pano<sup>33</sup> e do trabalho coletivo de tradução com cantadores e professores marubo. A presente antologia se completa com outra publicação resultante de minha tese de doutorado (Cesarino, 2011a), na qual articulo uma etnografia geral da cosmologia e do xamanismo à tradução de outros modos das artes verbais, sobretudo aquelas relacionadas à doença e aos rituais funerários.

<sup>33</sup> As referências mais importantes para tal pesquisa comparativa foram os trabalhos de David Fleck (2003) para o matsés, de Eliane Camargo (trabalhos diversos) para o kaxinawá, de Pierre Déléage (2006) para o sharanawa e de Pilar Valenzuela (2003) para o shipibo-conibo, entre outras que podem ser consultadas em Cesarino (2011a).

Nesta antologia, as traduções são apresentadas em duas colunas (o original em marubo transcrito à esquerda e a versão em português à direita). As quebras de linha das duas colunas são dadas pela métrica do original cantado (quatro sílabas métricas, via de regra), que costuma marcar a variação de versos nesta e em outras tradições orais da família pano. Ainda assim, os versos em português tendem a ser livres e não seguem um padrão métrico fixo. Decidi também não transcrever e traduzir aqui os *vocalises* que costumam prolongar os versos ou, então, criar intervalos entre sequências formulares. Eles são de inegável importância para a arquitetura musical dos *saiti*<sup>34</sup> e para o trabalho da memória durante a *performance*, mas não são compostos por um prolongamento do conteúdo gramatical das fórmulas verbais e tampouco possuem alguma carga semântica (algo comum, no entanto, em outras artes verbais ameríndias). Desempenham, também, um papel central na formação da cadência reiterativa dos cantos, mas não encontrei uma maneira satisfatória de reinventar tal função nos textos em português, que, de toda forma, tentam estabelecer um padrão rítmico através de outros recursos. Há uma terceira maneira de ensinar os *saiti* (e outros tais como os *shōki*), na qual a sequência de fórmulas é entoada (e não cantada) rapidamente, em voz baixa, pelo especialista, a fim de que o aprendiz capte a sequência inicial a partir da qual poderá completar o canto. Essa execução, desprovida de *vocalises* e de melodia, mas marcada com a mesma métrica da forma cantada, é a que em geral costumo tomar como referência para estabelecer o fluxo das traduções.

Os cantos reproduzidos neste livro se transformam deliberadamente em outra coisa (isto é, em poemas escritos), distinta do registro musical de origem, mesmo que a fluência poética ainda guarde afinidades com o canto.<sup>35</sup> Espera-se que o ritmo reiterativo seja aqui sugerido ao longo da passagem dos versos, estrofes e cenas narrativas, cujas quebras de linha (as mesmas do original cantado e transcrito em marubo) buscam capturar a variação paralelística essencial dessas artes verbais. É para isso que deve convergir o uso de rimas, aliterações e assonâncias, bem como as inversões e reiterações de fórmulas reinventadas

<sup>34</sup> Werlang (2002) oferece considerações sobre o assunto.

<sup>35</sup> Daí a opção de não incluir nesta publicação as gravações dos cantos, uma vez que eles aqui estão transformados em outra forma de texto literário.

em português. É também por conta disso que, sempre quando possível, coloco os verbos no final de cada predicado — não apenas por ser esta a ordem constituinte predominante da língua marubo (sujeito, objeto, verbo), mas também para favorecer a cadência das traduções. A economia de preposições e de artigos também visa preservar a cadência do original cantado, além de potencializar a densidade das imagens contidas nos versos.

Busquei recriar em português espécies de equivalentes formulares do original (do tipo “Para assim fazer/ Lua aparecer”, de mesma estrutura que “Para assim deixar/ A raia se espalhar”, entre outros exemplos) e seguir o meu próprio jogo de maneira tão rigorosa quanto fazem os cantadores. Tratei, assim, de transportar para o português o próprio fluxo mental interno que eu mesmo havia desenvolvido ao aprender a reproduzir blocos de cantos, a montar e remontar suas fórmulas enquanto escutava, cantava e transcrevia os *saiti* e outras modalidades das artes verbais. Recorro à pontuação apenas na medida do necessário — outra estratégia adotada para não obscurecer o registro paratático do original, caracterizado pelas constantes justaposições de imagens e unidades narrativas. Utilizo-me de maiúsculas nas primeiras palavras de cada verso, a fim de conferir certa unidade visual ao texto.

A língua dos *saiti*, como se disse, não é idêntica à cotidiana: os cantos são compostos por meio de fórmulas poéticas frequentemente metafóricas, frequentemente marcadas por variações gramaticais e lexicais com relação à língua marubo comum.<sup>36</sup> Muitas vezes, encontra-

<sup>36</sup> “Metáfora” foi traduzida pelos meus interlocutores como “nome” (*ane*), em uma tentativa de se aproximar do sentido das fórmulas especiais do discurso xamanístico (tal como “olho de onça-fogo”, *txi kamã vero*, para “relógio”, *vari oiti* na língua comum), utilizadas “para compreender o surgimento [das coisas]” (*anōsho awē shovia taná*). Grande parte desses “nomes”, aliás, deriva de narrativas míticas em que são expostas a fabricação de coisas e entidades existentes nos tempos primeiros (tal como nas linhas 136 ss. do canto “Pajé Samaúma”, entre outras estudadas em Cesarino [2011a: 183 ss.]). Há, ainda, outras ocorrências de metáforas que não se referem a tais processos de formação, mas sim à diferença da linguagem dos espíritos e da fala cotidiana (“cauda de arara-espírito” para “caminhos”, na linha 464 de “Raptada pelo Raio”, por exemplo). Em alguns casos, essa diferença de expressão termina por revelar uma diferença de posição (o que a audiência dos cantos entende [e vê] como “Galho de samaúma-azulão”, o espírito da serpente entende como a sua casa, em “A história de Shetã Veká”, linhas 356 ss.). Outras ocorrências de metáforas ficam por conta da

-se a presença da língua dos antepassados (*asāikiki vana*) engastada nos versos, entre outras idiosincrasias atribuídas ao modo de dizer dos espíritos ou do próprio cantador. Essas variações não são suficientes para que os cantos sejam incompreensíveis ao tradutor (e aos próprios cantadores que, nesse caso, não se veem às voltas com uma linguagem ritual hermética e, no limite, semanticamente vazia). Em alguns casos, tais como aqueles nos quais há partículas distintas da língua comum,<sup>37</sup> a segmentação gramatical das fórmulas no ato da tradução se torna temerária, pois é difícil recompor paradigmas referentes a uma língua arcaica não falada fora dos cantos. Para casos assim, outros procedimentos se fizeram necessários, tais como o recurso às interpretações e

propensão poética das palavras narradas (como no exemplo de “As sementes gêmeas/ Que éramos nós”, em “Raptada pelo Raio”, linhas 73-74) que, por vezes, merecem esclarecimentos para o leitor não apresentado às referências do mundo marubo.

<sup>37</sup> A língua marubo, assim como outras da família pano, é uma língua aglutinante de marcação de caso, e as fronteiras entre seus morfemas são razoavelmente nítidas. Tal nitidez nem sempre é uma boa pista para a segmentação e tradução de palavras na língua especial que, desta forma, dependem da explicação dos especialistas marubo. Vejamos os seguintes exemplos, extraídos das presentes traduções: *Newere amairisho* (“Pajé Flor de Tabaco”, linha 68) é a fórmula especial para o marubo cotidiano *neki-risho* (*ne-ki-ri-sho*, aqui-locativo-direcional-conectivo, “Para este lado”, “deste lado”); *masotanā irinō* (*Shoma Wetsa*, “O surgimento dos brancos bravos”, linha 486), por sua vez, é a fórmula para *matxiri* (*matxi-ri*, em cima-direcional, “Ali em cima”). Ambos os casos guardam afinidades lexicais com a língua cotidiana (*ne-*, presente em *newere* e em *nekiri*; *ma-*, presente em *masotanā* e em *matxi*), mas terminam por se associar a outros morfemas não utilizados normalmente (tal como no caso da sequência em negro à direita: *ne-we-re*). Em outros casos, mesmo essa similaridade lexical chega a se perder, muito embora os termos especiais sejam acompanhados pela estrutura gramatical da língua comum: *awē imawenēne* (“E no terreiro”, em “Pajé Flor de Tabaco”, linha 151), assim como *Wa txipātavaki* (“Naquele terreiro”, em *Shoma Wetsa*, “O surgimento dos brancos bravos”, linha 448) são os termos da língua especial (acompanhados, no primeiro caso, do possessivo *Awē* e, no segundo, do demonstrativo *wa* e do assertivo *-ki*) para o nome cotidiano *shovo ikoti* (exterior da maloca, terreiro). Algo similar ocorre também na seguinte sequência de versos, da qual nos interessa apenas o último: *Yove shawā ina/ Yove kapi mevinō/ Keyāroa inisho* (“Na cauda de arara-espírito/ Atada ao galho/ De mata-pasto-espírito”, em “Raptada pelo Raio”, linhas 464-6). *Keyāroa inisho* traz um termo especial (*keyāroa*) para o cotidiano *ātika* (*āti-ka*, ligar/atar-transitivizador). Tais exemplos, aos quais outros diversos poderiam ser somados, mostram que ao menos os primeiros trabalhos de tradução devem ser feitos em parceria com um falante nativo não apenas bilíngue, mas também versado no conhecimento da língua ritual ou poética das artes verbais.

explicações oferecidas pelos próprios cantadores, a comparação com outros materiais de línguas pano, com a própria língua cotidiana marubo e, mais importante, o levantamento do sistema estrutural das fórmulas, dos esquemas a partir dos quais elas costumam variar ao longo dos cantos. É esse levantamento que permitiu identificar uma estrutura de base a partir da qual as diferenças se tornam claras e, então, traduzíveis. É também nesse ponto que a reescrita tem que ser mais forte, pois as qualidades do original soariam incompreensíveis ou desajeitadas no caso de um transporte literal para o português.<sup>38</sup>

A transcrição ortográfica tomou como base a escrita utilizada nas escolas marubo do rio Ituí, que foi estabelecida pelos missionários. Minhas versões apresentam algumas variações com relação a tal padrão de referência, mas seguem no geral as convenções adotadas entre os Marubo desse rio, em um processo ainda em curso e sujeito a revisões. Os seguintes quadros explicitam as convenções adotadas nas traduções para os sistemas vocálicos e consonantais: à esquerda estão os símbolos fonéticos e, à direita, em negrito, as presentes convenções ortográficas.

#### SISTEMA CONSONANTAL

	Labial	Alveolar	Alveopalatal	Retroflexo	Palatal	Velar
Oclusiva	p p	t t				k k
Nasal	m m	n n				
Fricativa	v v	s s				
Africada		ts ts	f sh	ʂ ch		
Tap		r r	tʃ tx			
Aproximante	w w				y y	

#### SISTEMA VOCÁLICO

	Anterior	Central	Posterior
Alta	i i	ɨ e	u o
Baixa		a a	

<sup>38</sup> A apresentação das traduções interlineares e do levantamento dos termos e expressões em língua especial estão aqui suprimidas por se afastarem dos propósitos do presente projeto, centrado na recriação poética dos originais. O leitor interessado poderá, porém, consultar uma lista mais detalhada das partículas da língua marubo em Cesarino (2011a).

As presentes traduções vêm sendo elaboradas desde 2004 com o auxílio dos professores bilíngues Robson Dionísio Doles Marubo, Matheus Txano Marubo, Reinaldo Mario da Silva e Benedito Dionísio Ferreira Marubo, ao longo de diversas etapas de trabalho realizadas nas aldeias do Alto Rio Ituí e nas cidades próximas à Terra Indígena Vale do Javari. Foi através do trabalho de pesquisa de campo e de minha atuação nas escolas indígenas (realizada em parceria com o Centro de Trabalho Indigenista, CTI) que os materiais compilados nesta publicação puderam vir à tona. Os cantadores das versões originais são os pajés Paulino Joaquim Marubo (rezador *kēchĩtxo*, também chamado de Memãpa), chefe da aldeia Paraguaçu; Armando Mariano Marubo (rezador e *romeia*, também chamado de Cherõpapa), chefe da aldeia Paranã; Antonio Brasil Marubo (rezador, conhecido também como Tekãpapa), chefe da aldeia Alegria; Robson Dionísio Doles Marubo (*romeia* e professor, conhecido como Venãpa) e o falecido Lauro Brasil Marubo (rezador, chamado de Panĩpapa), todos moradores das comunidades do rio acima referido, que me abrigaram por mais de catorze meses em suas casas.<sup>39</sup> Nas páginas seguintes, cada tradução segue acompanhada do nome de seu respectivo cantador. As narrativas aqui traduzidas correspondem às versões oferecidas pelos cantadores do Alto Rio Ituí. Elas provavelmente trazem variações com relação às conhecidas por seus parentes das aldeias do rio Curuçá (também na Terra Indígena Vale do Javari), que não participaram diretamente desta pesquisa. A decisão de publicá-las em português para um público geral foi partilhada com e estabelecida pelos cantadores envolvidos nesta edição e independe, portanto, dos Marubo do rio Curuçá (dos quais se espera que, em algum momento, surjam também livros similares).

As distintas etapas de pesquisa que possibilitaram a presente publicação contaram com recursos do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), do Centre National de la Recherche Scientifique (Paris), da Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research e da Ford Foundation, bem como com o apoio da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), do CIVAJA (Conselho

<sup>39</sup> Ver Cesarino (2011a) para mais informações biográficas sobre os cantadores.

Indígena do Vale do Javari), da Universidade de São Paulo, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do CTI (Centro de Trabalho Indigenista).

Este livro não existiria sem a colaboração de todos os cantadores e professores marubo acima mencionados, além dos mestres que me levaram às palavras ameríndias e dos parceiros diversos que fizeram comentários preciosos às versões anteriores deste trabalho. A todos vão os meus agradecimentos.

## QUANDO A TERRA DEIXOU DE FALAR

Cantos da mitologia marubo

Indígena do Vale do Javari), da Universidade de São Paulo, do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do CTI (Centro de Trabalho Indigenista).

Este livro não existiria sem a colaboração de todos os cantadores e professores marubo acima mencionados, além dos mestres que me levaram às palavras ameríndias e dos parceiros diversos que fizeram comentários preciosos às versões anteriores deste trabalho. A todos vão os meus agradecimentos.

## QUANDO A TERRA DEIXOU DE FALAR

Cantos da mitologia marubo

*Naí Mai vaná*

## A formação do Céu e da Terra

“A formação do Céu e da Terra” trata do tempo em que a Terra ainda não existia e dos atos que levaram à sua constituição. Seguem traduzidas versões de duas narrativas que integram tais histórias: *Koí Mai vaná*, “A formação da Terra-Névoa”, e *Mai Vana enemativo*, “Quando a Terra deixou de falar”. A primeira trata da cena do surgimento e a segunda, das transformações posteriores ocorridas com a Terra. Naquele momento inicial, Kana Voã, o principal dos espíritos demiurgos da mitologia marubo, surge no vento produzido por uma flor semelhante ao lírio ou trombeta (*Brugmansia sp.*), e pelo rapé de tabaco. Presentes nos rituais xamanísticos como substâncias psicoativas, o lírio e o rapé aparecem nos mitos como espécies de operadores cosmológicos, já que são elementos capazes de desencadear os processos de transformação do mundo antigo. Depois do surgimento de Kana Voã, uma multiplicidade de espíritos, considerados seus pares ou irmãos, começa também a surgir a partir de outros princípios transformacionais que não encontram paralelo em nosso léxico. Um deles é *nāko*, que aqui segue recriado como “néctar”. O termo se refere a uma seiva adocicada de certas árvores valorizada pelos xamãs, a um hiperalimento dos espíritos (similar a uma maçã, disseram-me) e, por fim, a um princípio transformacional difuso e misterioso desde sempre existente. É este último o que aparece nos cantos, na sequência de surgimento dos irmãos de Kana Voã.

Como seria de se esperar, há variações sobre os traços gerais desta cena primeira amazônica. É o que se pode ver na versão de “A formação da Terra-Névoa” cantada por Armando Mariano (cujo trecho de abertura segue traduzido mais abaixo) e na versão mais completa, aqui publicada na íntegra, de Paulino Joaquim. Nesta última, os demiurgos surgem em uma tríade composta por Kana Voã, Koí Voã e Koa Voã.

Uma tríade que, explicaram-me os xamãs, se refere “aos irmãos” (*awē take*), aos pares ou variações daquele que, de toda forma, é sempre referido como o chefe dos espíritos: Kana Voã. Para Paulino, o aparecimento dos demiurgos não se dá a partir do vento de lírio, mas sim de um “vento da Terra-Névoa” combinado ao “névoa-vento do céu”. Todos eles, de qualquer maneira, são fenômenos referentes a essa dimensão primeira da “Terra-Névoa”, ainda distinta do mundo atual que vai se formar nas cenas subsequentes, nessa e em outras narrativas dos ciclos de surgimento. O lírio e o rapé aparecerão logo em seguida na versão de Paulino, pois a tríade de espíritos se utilizará de seus caldos misturados para formar a Terra que ainda não existia. Ambas as narrativas, porém, põem-se de acordo quanto à proeminência de Kana Voã e o seguinte propósito: “A formação da Terra-Névoa” trata do estabelecimento de um lugar firme para que os espíritos, que até então fluuavam no aberto, pudessem ficar em pé e começar a sua montagem do mundo.

Kana Voã, “chefe” (*awē kakaya*) dos espíritos primeiros, é também o candidato preferencial para a aproximação com o deus dos cristãos: “é como o deus de vocês” (*matō deos keská*), explicam-me os cantadores através de uma aproximação que já subentende certas diferenças significativas. A primeira delas se refere à incompatibilidade entre uma noção de divindade única, paterna, hierárquica, criadora do mundo através de um monólogo imperativo (“E Deus disse/ seja luz/ e foi luz”, na tradução do *Gênesis* oferecida por Haroldo de Campos [2000]), e a multiplicidade constitutiva desta e de outras cenas ameríndias do surgimento.<sup>1</sup> Aqui, o processo deriva de uma decisão dialógica entre entidades concebidas como pares ou irmãs, que discutem, por exemplo, a necessidade de se criar uma terra sólida para seus futuros habitantes: “Os nascidos depois/ Nas outras épocas/ Onde será que/ Poderão viver?”, diz a narrativa traduzida adiante. Não por acaso, encontramos no *Popol Vuh* (poema dos Maia-Quiché da Guatemala) outra conversa entre as entidades primeiras acerca da formação do mundo: “O que se plantaria?/ Então algo ia brilhar —/ Um protetor/

<sup>1</sup> Algo já observado com pertinência por Clastres (2004: 101) e Tedlock (1983: 261 ss.), este último uma fonte importante para a minha presente análise de tal contraste.

Um nutridor./ Que assim seja”.<sup>2</sup> Algo que vai na mesma direção de uma narrativa dos Desana (povo falante de língua tukano do Alto Rio Negro), na qual os demiurgos conversam entre si: “Como vai ser para nós aqui, bisavô? — perguntou *Baaribo* para *Bupu*. — Somos somente três! Precisamos fazer alguma coisa! Como vamos fazer aparecer as futuras gerações? Como vamos fazer nascer os outros?”.<sup>3</sup>

Note-se que, no caso marubo, tal multiplicidade constitutiva não desencadeia exatamente uma “cosmogonia”: as entidades primeiras não criam o mundo *ab ovo*; as imagens genéticas não são exatamente as escolhidas pelo pensamento em pauta.<sup>4</sup> Trata-se, antes, de uma série de transformações e derivações: primeiro, dos próprios demiurgos e, em seguida, dos elementos da paisagem inicial. Montagem ou construção do mundo, mas não exatamente uma gênese ou criação. O mundo é formado, construído ou disposto pelos espíritos a partir de outros tantos elementos que já estavam ali à disposição nesta época em que a Terra ainda era “terra-espírito” (*yove mai*), uma Terra melhor. É nesse sentido, aliás, que vai o termo em geral associado a tais processos primeiros: *shovia*, “fazer”, “construir”, tal como uma pessoa faz a sua casa ou a sua canoa. A isso se adiciona o termo *wenía*, “surgir”, “brotar”, “despontar”, que também designa essa série de aparecimentos das entidades primeiras. (No ciclo *Wenía*, posterior aos presentes episódios, a origem propriamente sexuada dos antepassados começa porém a entrar em jogo. É apenas aí que aparecem tais modos de gênese, distintos dos processos de formação do mundo primeiro.)

O termo “espírito”, aqui utilizado para traduzir *yove*, não é menos complexo do que outro que se costuma atribuir a essas entidades mágicas: “deus”.<sup>5</sup> Ora, os *yovevo* são distintos de deuses tais como os

<sup>2</sup> Brotherston e Medeiros (2007).

<sup>3</sup> Wenceslau Sampaio Galvão e Raimundo Castro Galvão (2004: 27).

<sup>4</sup> Para mais detalhes sobre o assunto, ver Cesarino (2011a).

<sup>5</sup> A seguinte observação de Viveiros de Castro (2006: 325) com relação ao xamanismo yanomami pode servir de parâmetro para a compreensão do que se costuma traduzir por “espírito” na Amazônia indígena: “Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente [...] menos um espírito por oposição a um corpo imaterial que uma corporalidade dinâmica e in-

das religiões gregas ou africanas, aos quais se prestam cultos, erguem-se templos e se oferecem sacrifícios. Não faz sentido tal coisa para a cosmologia marubo. Se fosse possível utilizar o termo “deus” (luminoso, celeste, em sua acepção indo-europeia) seria necessário recriá-lo pelas figuras caras ao pensamento marubo. As entidades primeiras costumam ser representadas em desenhos como donas de maloca (*shovō ivo*), com suas lanças nas mãos, sempre pressupondo os seus parentes que ali vivem.<sup>6</sup> Parentesco e coletividade são, pois, imagens presentes desde os tempos iniciais para o pensamento em questão. Tais entidades são de certo magníficas, gigantescas, fulgurantes, mas vivem para si mesmas em uma base institucional similar à dos Marubo e de outras sociedades das terras baixas sul-americanas: malocas e aldeias conectadas por vastas redes, e não palácios fortificados com seus oráculos e sacerdotes. São outras as imagens institucionais em questão e outras, também, as configurações dos tempos primeiros e seus respectivos regimes poéticos. Passemos à leitura do trecho inicial da versão cantada por Armando Mariano:

1	<i>Koī shōpa weki</i> <i>We votivetāki</i>	Vento de lírio-névoa <sup>7</sup> O vento envolvido
---	-----------------------------------------------	--------------------------------------------------------

tensiva. [...] Em suma, uma transc corporalidade constitutiva antes que uma negação da corporalidade” (2006b: 319-9). A observação é importante, pois permite mostrar como “espíritos” não são: 1) entidades etéreas e fugazes, mas corporalidades transformacionais irredutíveis à divisão ocidental entre corpo e alma (e suas correlatas, tais como forma e matéria); 2) figuras de imaginação ou de ficção, mas princípios de realidade, subjetividades pertencentes a isso que Viveiros de Castro chama de “fundo universal imanente”, ou seja, um plano virtual sempre prestes a intervir na vida cotidiana. É esse o papel preciso dos xamãs: fazer com que “espíritos” (“corporalidades dinâmicas e intensivas”) se atualizem, atravessem ou visitem seus suportes corporais, entendidos como malocas no caso do xamanismo marubo. Uma vez aí, os espíritos apresentam a uma determinada audiência algo como um traço, índice ou vestígio de sua presença e existência inacessíveis à percepção ordinária — o que se dá, sobretudo, através dos cantos dos xamãs. Para mais informações sobre o assunto, ver o referido artigo de Viveiros de Castro e também Peter Gow (1999: 299-317). Especificamente para o caso marubo, ver Pedro Cesarino (2011d).

<sup>6</sup> Para mais detalhes sobre a iconografia marubo, ver Cesarino (2011a).

<sup>7</sup> Trata-se do lírio pertencente à referência “névoa” e, portanto, marcado por tal classificador, que se fará também presente em outros elementos na sequência da narrativa.

5	<i>Koī rome weki</i> <i>Veōini otivo</i> <i>Koī shōpa weki</i> <i>Chīkirinatōsho</i> <i>Koī Voā weni</i>	Ao vento de rapé-névoa Há tempos flutua Vento de lírio-névoa Vai se revolvendo E Koī Voā surge
10	<i>Awē askāmaīnō</i> <i>Tene tewā nākoki</i> <i>Nāko osōatōsho</i> <i>Pikashea weni</i> <i>Wenikia aīya</i> <i>Otxoko inīki</i> <i>Pikashea weni</i>	Enquanto isso No néctar-tene <sup>8</sup> Dentro do néctar Pikashea surge O surgimento ocorre Junto a Otxoko Surge Pikashea
15	<i>Wenikia aīya</i>	O surgimento ocorre <sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Tene* é um classificador intraduzível. Ele serve para indicar a variação (ou classe) de tal néctar e dos respectivos espíritos que a partir dele surgem. Os que seguem abaixo (sol, azulão, jaguar, arara) correspondem às outras variações de coletivos (e de seus respectivos elementos) de que se constitui a cosmologia marubo, como se verá ao longo das próximas páginas.

<sup>9</sup> Exceto em algumas passagens específicas, os *saiti* não trazem uma marcação de tempo definida. No entanto, sabe-se que o conjunto da narrativa se dá no passado remoto ou narrativo, referente aos tempos do surgimento (*weniatia*). Tal informação costuma ser anunciada em fórmulas (no caso, a da linha 4) nas quais o cantador lança mão de um morfema marcador de passado remoto (-*ti*-, em *veōini otivo*, “há tempos flutua”). Há algumas exceções, que ficam por conta das sequências de ações que envolvem uma concatenação clara de eventos anteriores e posteriores (veja-se, por exemplo, as linhas 71-3 do canto “Quando a Terra deixou de falar”, que se valem da marca de passado imediato, -*ai*), que, no entanto, não costuma se utilizar de marcadores de tempos característicos da língua cotidiana (tais como -*vai* para dias ou semanas [não confundir com -*vaiki* e sua contração, -*vai*, um conectivo usado abundantemente nos cantos], -*shna* e -*chīa* para meses ou anos, e -*mta* para anos e décadas). Tudo se passa, assim, como se a cena narrada acontecesse em um presente suspenso, em uma espécie de janela aberta para a audiência através da qual se torna possível visualizar os acontecimentos que se passam no interior da temporalidade narrativa ou remota. Donde a minha opção neste livro por presentificar as ações (“o surgimento ocorre”), já que o canto justapõe uma série de episódios e ações transformativas completadas ao longo da sucessão das estrofes. Note-se, também, que a presente edição modificou, a pedido dos colaboradores marubo, a ortografia do termo *aya* (adotada anteriormente em Cesarino, 2011a: 162 ss.) para *aīya*. Trata-se de um termo da língua especial, que não possui tradução clara (e nem uma convenção ortográfica estabelecida), mas que indica

	<i>Vari tewā nāko</i> <i>Nāko osōatōsho</i> <i>Vari Tokē weni</i> <i>Wenikia aíya</i>	No néctar-sol Dentro do néctar Tokē-Sol surge O surgimento ocorre
20	<i>Shane tewā nākoki</i> <i>Nāko osōatōsho</i> <i>Shane Tokē weni</i> <i>Wenikia aíya</i>	No néctar-azulão Dentro do néctar Tokē-Azulão surge O surgimento ocorre
25	<i>Ino tewā nāko</i> <i>Nāko osōatōsho</i> <i>Ino Tokē weni</i> <i>Wenikia aíya</i>	No néctar-jaguar Dentro do néctar Tokē-Jaguar surge O surgimento ocorre
30	<i>Kana tewā nākoki</i> <i>Nāko osōatōsho</i> <i>Kana Tokē weni</i> <i>Wenikia aíya</i>	No néctar-arara Dentro do néctar Tokē-Arara surge O surgimento ocorre
35	<i>Weni mashtesho</i> <i>Koī shōpa weno</i> <i>Ronokia ashōki</i> <i>Chinākia aíya</i>	O surgimento terminado Vento de lírio-névoa No vento planam E planando pensam
40	<i>"Txipo kaniaivo</i> <i>Txipo shavá otapa</i> <i>Awekima tsakai</i> <i>A shokomisi?"</i>	"Os nascidos depois Nas outras épocas Onde será que Poderão viver?"
	<i>Ikianō anā</i>	Assim eles dizem

o estatuto de verdade do evento narrado pelo cantador. Variações ortográficas tais como essa podem ser verificadas em algumas de minhas publicações das artes verbais marubo, já que, como se disse, o processo de estabelecimento da escrita marubo ainda não é algo completo ou definido.

	<i>Koī shōpa weno</i> <i>Ronokia ashōki</i>	Vento de lírio-névoa No vento planando
	<i>"A anō nes kai</i> <i>Noke enetipa"</i>	"Deixá-los assim Nós não podemos"
45	<i>Aki chināvaiki</i> <i>Awē yove kemo</i> <i>Pakekia ashōki</i> <i>Mai shovimaya</i> <i>Kemo rane saiki</i>	Pensam e então Salivas-espírito Salivas cospem Para terra formar Bolhas de saliva
50	<i>Toako atōsho</i> <i>Mai shovimashōki</i> <i>Shokopake voāsho</i> <i>Chinākia aíya</i>	Por tudo espalham Terra inteira fazem E vão ali ficar Assim pensam
55	<i>Koī rome tashōno</i> <i>Tashō naotashōki</i> <i>Rakākia aíya</i> <i>Koī rome tekepa</i> <i>Vosek ashō rakāi</i> <i>Rakākia aíya</i>	Caule de tabaco-névoa Caule atravessam E deixam deitado Toco de tabaco-névoa Colocaram cruzado E deixam deitado
60	<i>Koī rome weyai</i> <i>Mai shovimashōki</i> <i>Shokopake voāsho</i> <i>Chinākia aíya</i>	Tabaco-névoa ventando A terra formam E vão ali ficar Assim pensam
65	<i>Koī Voā inisho</i> <i>Pikashea akavo</i> <i>Otxoko iniki</i> <i>Tene Tokē iniki</i> <i>Shane Tokē akavo</i> <i>Ino Tokē akavo</i>	Koī Voā, junto com O chamado Pikashea E também Otxoko E também Tene Tokē E o chamado Shane Tokē E o chamado Ino Tokē
70	<i>Kana Tokē akavo</i> <i>Ave atisho</i>	E o chamado Kana Tokē São os que fizeram

*Mai shovimakatsi*

Terra querem formar

75	<i>Chinākia avaiiki</i> <i>Koī awá niaki</i> <i>Pakā aki ashōki</i> <i>Koī awá nami</i> <i>Koī Rome Maiki</i> <i>Kaikia txiwáki</i> <i>Shōpe rakáinia</i>	Assim pensam e Anta-névoa de pé Com lança matam Carne de anta-névoa Na Terra Tabaco-Névoa Na terra emendam A carne esticada
80	<i>Koī awá shaonō</i> <i>Shao vosek ashōki</i> <i>Rakākia aīya</i> <i>Aská aki ashōki</i>	Osso de anta-névoa Osso atravessam E deixam colocado Assim mesmo fazem
85	<i>Koī txasho niáki</i> <i>Pakākia ashōki</i> <i>Koī txasho nami</i> <i>Koī awá namiki</i> <i>Nami txiwá iniki</i> <i>Shōpe rakáinia</i>	Veado-névoa de pé Com lança matam Carne de veado-névoa Mais carne de anta-névoa As carnes atam E deixam esticadas
90	<i>Koī amē veová</i> <i>Pakā aki ashōki</i> <i>Koī amē nami</i> <i>Koī txasho namiki</i> <i>Nami txiwá iniki</i>	Capivara-névoa em pé Com lança matam Carne de capivara-névoa Mais carne de veado-névoa As carnes atam
95	<i>Shōpe rakáiniya</i> [...]	E deixam esticadas

Interrompo a versão cantada por Armando no momento em que entraria a longa série de montagem do mundo, feita a partir de partes de animais e demais elementos disponíveis na Terra primeira. O leitor poderá ter acesso a uma versão mais detalhada logo adiante, na narrativa de Paulino. Narrativas como essas, aliás, não têm um fim definido: um cantador poderia muito bem, se tivesse memória e disposição para tal, estender sua *performance* o quanto fosse necessário para dar conta de todas as formações possíveis. É por isso que os xamãs marubo dizem com frequência que “nossas falas não terminam”: a sucessão de fórmulas poéticas, a variação de sua armadura para um conjunto indefinido de empregos, a sua montagem ilimitada, gera essa capacidade mito-

poética um tanto quanto vertiginosa. Os *saiti* são espécies de cantos-série nos quais a formação do mundo e de seus elementos se descortina na imaginação da audiência (e dos leitores) por intermédio da voz dos cantadores (e de seu tradutor). As variações entre versões distintas (tais como a do trecho acima e a da tradução que segue abaixo) indicam que o xamanismo marubo é uma arena aberta para a reflexão, a exegese e as especulações sobre os temas postulados pelas narrativas.

Kana Voã havia formado aquela “terra-espírito”, uma terra melhor, plana, iluminada, sem matas fechadas ou elevações que atrapalhassem o trânsito, sem doenças e males; uma terra bastante distinta da nossa, sugestivamente chamada de “Morada da Terra-Morte” (*Vei Mai Shavaya*). Ocorre, porém, que Kanā Mari, um dos espíritos demiurgos que surge depois de Kana Voã, decide rivalizar em força e poder com este seu par mais velho. Queria seguir um caminho alternativo ao do chefe e, então, vai por conta própria criando arbustos e espinhos nos quais as pessoas tropeçam, mais os barrancos e relevos íngremes, bem como as serpentes e outros males que hoje lotam essa terra. É o que conta outro longo *saiti* integrante desse ciclo referente aos tempos do surgimento, que não está incluído na presente antologia: *Kanā Mari Mai vaná*, “Kanā Mari, a formação da Terra”. Diz-se também, em outra narrativa, que Kana Voã, temendo que seu inimigo o alcançasse e destruísse todos os seus feitos, vai fugindo na direção do Sol poente. Ao longo do caminho, ele levanta as altas montanhas a fim de deter o rival. Já nos limites do mundo, Kana Voã termina a fuga subindo aos céus, onde passará a viver envolto em uma névoa criada por si mesmo.

Ali, ele não se transforma exatamente em um *deus otiosus*. Alguns xamãs antigos conseguiam visitá-lo; eram capazes de citar ou transportar os seus cantos. Não por acaso, um jovem xamã me disse estar próximo de atingir os domínios do poderoso espírito, que deverá voltar para essa terra em um final dos tempos iminente, quando tudo se consumirá em chamas. A história da rivalidade entre Kanā Mari e Kana Voã se replica também nos tempos atuais. Kana Voã, cansado da insensatez dos viventes, está prestes a separar suas pessoas daquelas que seguem o caminho de seu rival, pondo assim um termo à série de problemas que assolam a Morada da Terra-Morte. Os prováveis ecos cristãos da narrativa (contada para mim por um xamã que já foi tradutor da Bíblia para os missionários) repousam sobre uma base original ameríndia, de mesma estrutura que os mitos clássicos referentes ao par de

gêmeos ou irmãos envolvidos na formação do mundo. Versões similares podem ser encontradas no ciclo mítico *Watunna*<sup>10</sup> dos Yekuana da Amazônia venezuelana, entre diversos outros exemplos, tais como os estudados por Lévi-Strauss na *História de lince*.<sup>11</sup>

Paulino Joaquim achou por bem cantar “A formação da Terra-Névoa” depois de outro episódio, “Quando a Terra deixou de falar”. Do ponto de vista cronológico, os episódios estão invertidos, pois este último versa sobre um momento em que os antepassados já haviam surgido, coisa que ainda não havia acontecido no primeiro, referente aos feitos de Kana Voã. A lógica pela qual Paulino resolveu conectar as narrativas é, entretanto, outra. Ele não pensava em uma sucessão linear de etapas, mas sim em outro vínculo, pois ambas as narrativas se referem aos processos de “silenciamento” do mundo antigo, nessa época em que a Terra ainda era “nova” (*Mai vená*). No primeiro canto, os antigos *Vari Nawavo* (Povo Sol) decidem silenciar a Terra e os demais elementos-locutores, que reclamavam do comportamento sexual dos antigos. No segundo canto, “A formação da Terra-Névoa”, Céu, falando através de trovões, cobria os vivos desta Terra. Para eliminar tal risco, Kana Voã decide então silenciá-lo com um feitiço. É por isso que hoje não escutamos ou compreendemos as suas falas. Mas os xamãs *romeya* continuam a escutá-lo, uma vez que ainda mantêm conexões especiais com o tempo dos surgimentos. Vale dar uma olhada na tradução do trecho de uma conversa que tive certa vez com Armando Mariano:

*As colinas de terra falavam...*

*Armando* — Falavam. Para si mesmas elas falavam. Quando aconteceram essas coisas, elas falavam tudo isso. Assim é que se escutava na época do surgimento. Mas agora não é assim, nós não escutamos assim. Mas quem, como eu, tem ouvido de espírito para escutar, escuta.

<sup>10</sup> Civrieux (1980).

<sup>11</sup> Claude Lévi-Strauss (1993).

*As pessoas do surgimento tinham ouvido assim...*

*Armando* — É verdade, no ainda novo surgimento viam-se os espíritos, eles escutavam naquele tempo. Era assim, assim é que eles contam.

*O que é que eles contam?*

*Armando* — Que eles copulavam. “Vocês fizeram assim comigo, fizeram assim e agora minha vida se cansou, essa catanga deixou a minha vida cansada.” E então eles escutaram tudo isso, e se envergonharam. Envergonhando-se, eles arrancaram da terra o osso de arara-sol que a segurava, arrancaram e jogaram o osso para longe. Arrancando, a terra se encheu de gordura de jaboti-cansaço e, tendo se enchido dessa gordura, ela deixou de falar. Foi assim que há tempos a terra parou de falar, e agora não podemos escutá-la.

*Por que não podemos escutá-la?*

*Armando* — Porque não fala. Porque ficou cheia de gordura de jaboti-cansaço. Ficaram cheias, acho que engoliram, foi assim, assim mesmo aconteceu. O céu também falava, mas eles arrancaram o osso, pegaram a gordura daquele jaboti, ferveram e, misturada com caldo de lírio, assopraram o céu. Por terem assim assoprado o céu com caldo de lírio fervido é que a sua fala mudou. No começo falava como gente, mas depois de ter sido assoprada passou a falar assim: *trtrtrtrtrrrrrrrrrrrrr*, quer falar mas *trtrtrtrtrtrrrrrrrrrrr*, é assim que sai, como trovão. Mas, antes falava como gente. Isso não aconteceu agora, foi na época do surgimento, na época em que falava o céu. Agora parou.

*O rio também falava na época do surgimento?*

*Armando* — O rio é assim. As pessoas mais humanas não escutam, mas quem tem ouvido-espírito, como eu, escuta as falas do pessoal do rio. Escuta mesmo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Versão completa disponível em Armando Marubo (2008: 152-6).

Armando se refere aos episódios que seguem traduzidos no primeiro canto desta antologia. A narrativa trata do momento em que os *Vari Nawavo* (Povo Sol) encontram Grande Sucuri-Sol, um espírito-xamã que passa ensinamentos aos antigos. Entre esses, estão certos indivíduos lascivos e insensatos que atrapalham a fala de Sucuri. Em retaliação, ela manda as Mulheres-Insônia perseguirem os antepassados, que continuavam a viajar ao longo dos rios em direção às suas cabeceiras. As mulheres, então, manipulam as vozes da paisagem e de elementos diversos (rios, troncos, praias, mas, também, panelas e redes), denunciando os viventes que ali teriam copulado. Por conta disso, os antepassados envergonhados decidem silenciar a Terra. Daí o atual estado de coisas.

## 1.1

### *Mai Vana enemativo*

#### Quando a Terra deixou de falar

Cantado por Paulino Joaquim Marubo

1	<i>Vari Vake Nawavo</i> <i>Atō shovitāisho</i> <i>Nawa wenitaniki</i> <i>Noā kayā tanai</i>	Filhos do Povo Sol Em seu começo Tendo já surgido Pelo rio descendo
5	<i>Sai inaya</i> <i>Vari shawā ina</i> <i>Atō tene aoa</i> <i>Shavá rakāini</i> <i>Sai toā ikia</i>	Eles vão viajando Com seus cocares De caudas de arara-sol Brilhando brilhando Barulho vão fazendo
10	<i>Atō awe shavovo</i> <i>Vari shawā renāki</i> <i>Atō soro maita</i> <i>Shavá rakāini</i> <i>Sai inaya</i>	E suas irmãs Com suas coifas De penugens de araras-sol Brilhando brilhando Vão também viajando
15	<i>Vari mai voroke</i> <i>Onāniti yosiki</i> <i>Natxi mamē ikitō</i> <i>Natxi ainaya</i> <i>Vari Achá veoa</i>	Na colina da terra-sol Aprendem e respeitam Outras mulheres, suas tias <sup>1</sup> As tias encontram Outras mulheres sentadas <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Trata-se de mulheres desconhecidas pelos antigos que vão sendo encontradas ao longo da viagem. Aprendem então a respeitá-las, a considerá-las como tias classificatórias. Evocá-las por seus nomes pessoais seria uma falta de respeito, uma vez que não as conhecem bem. Hoje em dia, chama-se qualquer desconhecido pelo nome pessoal. Um indício dos maus hábitos que caracterizam os tempos presentes.

<sup>2</sup> A tradução literal do verso seria "sapas-sol sentadas", um nome para aquelas