

## INSCRIÇÕES RUPESTRES, CANTOS SAGRADOS, NARRATIVAS E LITERATURA INDÍGENA<sup>1</sup>

### PETROGLYPHS, SACRED CHANTS, NARRATIVES AND ABORIGINAL LITERATURE

Maria Sílvia Cintra Martins<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, que resulta de pesquisa de mais de dez anos em torno de línguas e culturas indígenas, defendo o reconhecimento de cantos sagrados e de narrativas míticas indígenas como parte da Literatura Indígena e sua inclusão, no futuro, na Literatura Brasileira. Dou destaque a dois petrogrifos, a uma narrativa de origem e a um canto sagrado, lembrando de sua visada, segundo o antropólogo estadunidense Robin Wright (2013), em sua pesquisa no Alto Rio Negro (AM), como “Mitagens”. Discuto, ainda, questões pertinentes à escrita, à língua falada e à oralidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Poética. Cantos sagrados. Narrativas míticas.

**ABSTRACT:** I defend the recognition of indigenous sacred chants and mythic narratives as a part of Aboriginal Literature and its inclusion, in future, in Brazilian Literature. The defense is a result of ten-year research on indigenous languages and cultures. I call the attention to two petroglyphs, a mythic narrative and a sacred chant, and to the fact that American anthropologist Robin Wright uses the expression. “Mythscapes” referring to such a heterogeneous reality present in Upper Rio Negro, Brazil. I also discuss questions related to speech, to writing and to orality.

**KEYWORDS:** Literature. Poetics. Sacred chants. Mythic narratives.

#### Introdução

Apresento, aqui, algumas reflexões em torno de línguas e culturas indígenas, com ênfase na temática da escrita e do que seja a escrita quando pensamos nessa questão de um ponto de vista não eurocêntrico ou etnocêntrico. Da mesma forma, tratarei de convidar o leitor à reflexão em torno do que seja literatura, ou seja, do que nos caberia inserir nessa categoria, a literária, e se podemos dizer que os cantos sagrados de indígenas e suas narrativas podem ser entendidos como *poemas*, entendendo-se o termo “poema” em sentido amplo, ou seja, como textos dotados de Poética, sejam ou não versificados.

---

<sup>1</sup> Este trabalho incorpora trechos modificados de Martins (2012 e 2021).

<sup>2</sup> Professora sênior do DL/UFSCar e dos programas de pós-graduação PPGL/UFSCar e LETRA/USP. Editora da Revista *LETRA Indígena*. Pesquisadora PQ (CNPq). ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3911-418X>.

Iniciarei uma breve discussão sobre a forma com que se inter-relacionam as inscrições rupestres, as narrativas míticas, os cantos sagrados e a produção literária de indígenas contemporâneos. Como meu conhecimento a esse respeito, em pesquisas iniciais que coordenei no estado do Amazonas, no ano de 2010, se centrou em relatos sobre as produções do Alto Rio Negro, minhas reflexões se darão, em princípio, com esse foco, muito embora se possa prever, do ponto de vista teórico, que situações semelhantes a estas que explorarei dão-se em outras regiões e comunidades indígenas brasileiras, guardadas, evidentemente, suas especificidades.

O trabalho de Stephen Hugh-Jones, “Escrever na pedra, escrever no papel”, inserido em coletânea organizada pelo antropólogo Geraldo Andrello (2012), comporta algumas indicações a respeito da temática que nos interessa:

(1) a forma com que, para a finalidade de seu estudo, Hugh-Jones ignora, momentaneamente, as especificidades dos povos de língua aruaque e tukano, para focalizar a inter-relação que se dá, em ambas as culturas, entre as inscrições rupestres, as narrativas míticas, os cânticos religiosos e os desenhos em cestaria;

(2) sua indicação de que é utilizada a mesma palavra, em diversas línguas indígenas do Alto Rio Negro, para significar, de forma abrangente, tanto desenhos, inscrições, como escritas. Referindo-se à pesquisa desenvolvida por Ermanno Stradelli, no final do século XIX, no Alto Rio Negro, Hugh-Jones comenta que, quando perguntados sobre o significado das figuras enigmáticas gravadas nas rochas, os indígenas responderam associando esses sinais às narrativas míticas:

(...) provavelmente mencionaram a “escrita”, pois nas diferentes línguas indígenas da região, as palavras para desenhos feitos por pessoas - pintados, gravados ou trançados, e para marcas e padrões presentes nos corpos dos animais, são também aplicadas para a escrita, e frequentemente traduzidas como “escrita” quando os índios falam em português ou espanhol. (HUGH-JONES, 2012, p. 140)

(3) a forma com que reconhece nas produções escritas de indígenas a partir da década de oitenta do século passado uma continuidade e integração de motivos existentes nas manifestações culturais prévias.

### **Por uma Literatura Indígena**

O momento histórico em que nos localizamos, na virada do terceiro milênio com todas as reviravoltas epistemológicas que herdamos do século passado, exige de nós o repensar das fronteiras entre as modalidades do escrito e do falado, assim como entre Mito e História, Mito e Literatura, *Logos* e *Mythos*, para que possamos nos debruçar - de forma adequada e não precavida, preconceituosa ou mesmo racista - diante do desafio que se apresenta, da definição

de uma literatura que venha a englobar, também, na síntese forma/conteúdo, as formas gráficas e pictóricas, por um lado, e a mitologia (oratura, narrativas orais), por outro.

Lembro, a propósito, as palavras do poeta português Fernando Pessoa (1972, p. 72), na Parte II “Os Castellos”: “O mito é nada que é tudo” e “Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade”. No caso da “Mitagem” do Alto Rio Negro, a ponte já está traçada, desde muito tempo, entre o material verbal e o não verbal, que se entrecruzam, se entremeiam e produzem o sentido na relação conjunta. Faço, aqui, referência ao capítulo do antropólogo estadunidense Robin Wright (2014). Wright, que desenvolveu pesquisa de mais de trinta anos no Alto Rio Negro (AM), utiliza a expressão “*Mythscape*”, que traduzo por “Mitagem” (na união entre mito e paisagem), para se referir à inter-relação entre as inscrições presentes nos petroglifos e elementos presentes nas narrativas e nos cânticos xamânicos. Estes possuem relação com elementos paisagísticos considerados sagrados e que são referenciados nas narrativas.

Entendo, por isso tudo, que seja necessário, em território nacional, emprendermos esse esforço, sem o qual ficará impossível tratarmos a Literatura Indígena aqui produzida de forma adequada, mesmo porque é, ao jogar essa âncora para o passado (que ainda se faz presente), que podemos, depois, vir traçando com mais segurança uma história dessa literatura, que se faça, de preferência, com base em elementos que lhe são próprios, e não a partir de um olhar externo e preconcebido.

Jogar a âncora para o passado (que não é apenas passado, mas ainda se faz presente em muitas comunidades indígenas) significa, entre outros motivos, alertar para uma Literatura que já era produzida em território ameríndio antes da chegada dos europeus na virada do século XVI. Implica, também, olhar para essa manifestação artística a partir da visada que ela mesma propõe, ou seja, na relação complexa que se traça entre elementos paisagísticos, narrativas míticas de caráter preponderantemente oral, grafismos nas pedras e na cestaria.

A constituição dessa arte se dá de forma complexa, na união entre a modalidade falada e a escrita, de tal forma que deixa de fazer sentido estabelecer a cisão entre narrativas orais, por um lado, e petroglifos, por outro, por exemplo. Também a constituição dessa Literatura já nos aponta para seu enraizamento espaço-temporal, para seu enraizamento histórico: é ali, na amarração com seu espaço-tempo e com os sujeitos históricos que por ali transitaram (já que “a lenda se escorre/ a entrar na realidade”) que encontraremos o ponto de partida para sua eventual crítica.

## **O que é a escrita?**

Certas reflexões do semiótico da cultura Iuri Lotman (1997) contribuem, ainda, para uma compreensão mais adequada de como e por que a Literatura/Oratura indígena pode vir a adquirir um estatuto de maior prestígio – assim como compreender por que não tem desfrutado desse prestígio. Em seu texto, “A língua falada na perspectiva histórico-cultural”, Lotman (1997) estabelece um contraponto pouco convencional entre escrita e oralidade, ao propor – de forma que pode lembrar o enfoque da Sociolinguística, sem, no entanto, confundir-se com ele – que se trataria de línguas diferentes dentro de uma mesma comunidade linguística. A língua em sua modalidade falada teria caráter icônico, estando intimamente associada com o corpo, com a mímica e, mesmo, com o vestuário; já a língua escrita, de caráter analítico e linear, não se caracterizaria, apenas, pelo apelo à memória, mas por certa função específica que abre a possibilidade de se poderem expressar, através dela, questões que não poderiam ser reveladas de outra forma – fato que atribuiria à escrita o estatuto do segredo e da iniciação.

Segundo o semiótico russo, elementos de certa forma paradoxais conduzem a uma situação *sui generis*: essa língua de prestígio passa a ser vista como a única língua, apesar de contar com um círculo de atuação mais restrito; essa língua passa a ser vista como a língua correta, e a outra, a falada, como a incorreta; sua gramática passa a ser considerada como a verdadeira gramática. Podemos acrescentar que à língua escrita (particularmente àquela de teor argumentativo própria do letramento acadêmico) é atribuída visibilidade, enquanto que a língua falada – considerada, assim, uma não língua – passaria pelo processo esquizofrênico: do ser sem sê-lo – ou do não ser, sendo. Mais uma das esquizofrenias de certa cultura não indígena: falar uma língua e fingir que ela não existe, já que a ela estaria sempre sendo atribuído o caráter do erro e da exceção.

Com base nas reflexões de Lotman, podemos avançar para pensar em como se dá, na cultura indígena, o entrelaçamento entre escrita e oralidade. Dentro da cultura letrada e não indígena, entende-se a função mnemônica da escrita como sendo aquela de preservar no papel (e agora nos arquivos digitais) aquilo que se perderia na efemeridade da linguagem falada, mesmo porque se postula, conforme viemos discutindo, uma proeminência da língua escrita sobre a falada, como se só a primeira merecesse, de fato, o estatuto da verdade, da seriedade, da autoridade.

Já nas culturas indígenas, como acontece no caso dos petroglifos do Alto Rio Negro, a escrita não cumpre um papel substitutivo da narrativa oral; em certo sentido, sua função é, também, mnemônica, porém não dentro da presunção da inferioridade do relato oral, mas, de preferência, como se fosse para assegurar, afiançar que, de fato, o que se fala é verdadeiro.

Daí a importância para a comunidade do Alto Rio Negro, conforme descrito por Xavier (2008), da preservação e historicização dos petroglifos, não exatamente por serem os únicos portadores da história daquela comunidade, mas por implicarem a prova de que o que se relata de fato aconteceu.

A escrita, nesse caso, não substitui ou diminui a oralidade, pelo contrário; apenas contribui para lhe dar veracidade, no sentido de comportar os rastros, as marcas, os vestígios que comprovam que aquilo que se relata na mitologia tem, mesmo, fundo de verdade histórica. Trata-se, assim, do reconhecimento da autoridade da língua falada, e não o contrário.

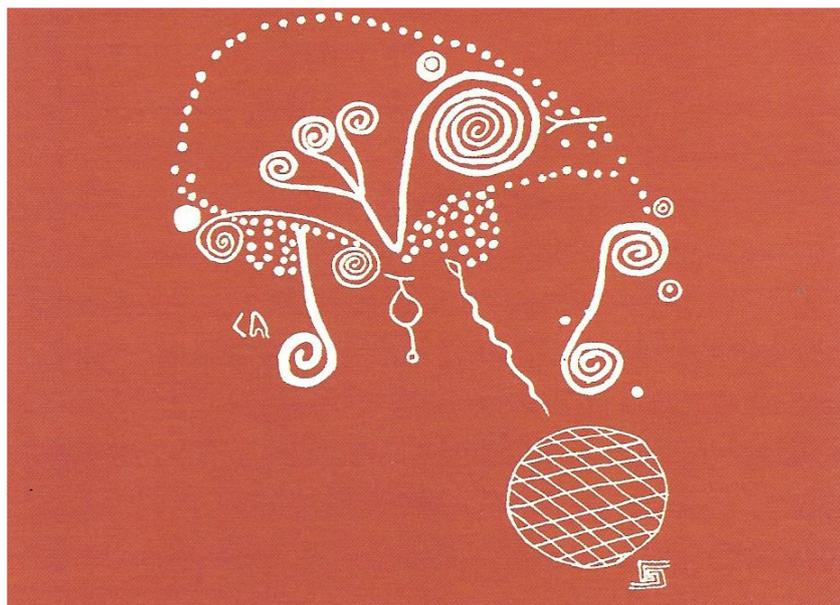
Nessa mesma linha de raciocínio, é digno de nota, ainda, o descompasso temporal entre a visada mais convencional do contraste entre oralidade e escrita, e aquela que desponta da observação do papel da escrita nas comunidades indígenas. Neste caso, a escrita não comparece como parte de um estágio posterior de evolução; ao contrário, a escrita comportaria os rastros dos fatos acontecidos que depois vieram a ser relatados – com base nesses vestígios – nas narrativas míticas.

Podemos dizer que as produções escritas de indígenas a partir da década de oitenta do século passado – tais como algumas que aparecem nos diversos números da *Revista LEETRA Indígena*<sup>3</sup> – em parte dão continuidade ao que se manifestava, antes, nas narrativas orais; mas também dão sequência a uma História muito antiga, que já incluía, milenarmente, a presença da escrita em nosso território.

**Figura 1:** Reprodução dos petroglifos na pedra de “falso Kuwai” na cachoeira de Hipana, Alto Rio Negro. Elementos presentes nos petroglifos são referenciados nos cânticos xamânicos e nas narrativas dos mitos de origem.

---

<sup>3</sup> Disponível em [www.leetra.ufscar.br](http://www.leetra.ufscar.br).



**Fonte:** Cornelio (1999).

Existe, então, uma Literatura Indígena? Várias têm sido as respostas a essa pergunta. Na área de Antropologia, costuma-se fazer referência às “Artes Verbais Ameríndias”; já nós, da Linguística e da Literatura, tendemos a pensar (ao menos alguns de nós, uma vez que ainda é predominante a postura etnocêntrica) numa Literatura Indígena, e mesmo em uma literatura produzida por indígenas brasileiros que faria parte do que costumamos denominar Literatura Brasileira.

Costumo, em discussões como esta, fazer referência ao antropólogo baiano Antônio Risério, cujo volume *Textos e Tribos*, de 1993, foi um dos primeiros a versar teoricamente sobre essa questão. Nesse volume, Risério afirma sua preferência pela expressão “textualidades indígenas”, alegando que poderia não convir aos próprios indígenas aderir à denominação de “literatura”, vinda de fora de suas reflexões, de seu modo de pensar o mundo. É fato, porém, que muito mais tarde, no ano de 2017, assisti a palestra sua na qual aderiria à denominação de Literatura Indígena, e também cogitava na sua inserção no âmbito da Literatura Brasileira.

Cito essa ocorrência para destacar o quanto estamos ainda no processo de uma definição, de um entendimento de teor ético e político do que é e o que significa a poética indígena – e aqui já avanço a minha posição, no ensejo de fazer se unirem Ética, Poética e Político dentro do mesmo horizonte.

Para mim, existem várias questões que se interligam e se demandam. Dizer que existe uma poética indígena não passa somente pela valorização de textos – orais ou escritos – produzidos por indígenas; implica, também, ir em busca de um passado, de tal forma a

vislumbrar e dar conta de elementos que possam se inserir na História da Literatura Brasileira muito mais precocemente do que estivemos convencidos e poderíamos imaginar.

Nesse caminho, alguns tabus ou ideias prontas precisam ser derrubados, como aquele que põe em contraste os povos da oralidade e os povos da escrita.

É nessa direção que defendo o reconhecimento da Literatura Indígena brasileira, não apenas resultante das inúmeras publicações de escritores indígenas nos últimos quarenta anos, mas já existente em território nacional muito antes da chegada dos colonizadores portugueses na virada dos séculos XV para XVI. Para essa defesa, no entanto, faz-se necessária a realocação dos cânticos sagrados, das lendas ou narrativas míticas para o âmbito da Poética, para cujo empreendimento necessitamos, por um lado, repensar algumas questões, como aquela que contrapõe escrita e oralidade; por outro, nos dispormos a muito trabalho de retradução, ali onde os textos em língua nativa foram apagados, no percurso tradutório inicial, tornando-se meras histórias narrativizadas, e perdendo seu halo poético.

### **Narrativas e Cânticos Sagrados**

Gostaria de mencionar dois volumes, um escrito por Daniel Munduruku e o outro por Gersen Baniwa. Trata-se de *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro*, publicado em 2012, resultante da tese de doutorado de Daniel Munduruku, e *Educação para manejo do mundo - entre a escola ideal e a escola real no Alto Rio Negro*, publicado em 2013, resultante da tese de doutorado de Gersen Baniwa, ambos excelentes para um conhecimento detalhado a respeito do movimento indígena brasileiro e de seus desdobramentos mais recentes.

Faço essa referência, pois o assunto de que venho tratando possui íntima relação com o avanço do movimento indígena brasileiro, particularmente a partir da década de setenta do século passado, culminando com a Constituição de 1988 e com suas decorrências. Um dos fenômenos resultantes desse avanço – sendo também parte dele – foi a publicação crescente de volumes de livros de literatura escritos por indígenas de diferentes comunidades, sendo muitos deles voltados para o público infantil.

É, no entanto, lá nas narrativas indígenas, naquilo que muito comumente se denominou “lendas” ou “mitos”, que venho procurando chamar a atenção, com vistas a provocar para que se desencantem – ou, inversamente, com vistas a buscar reencontrar nelas o encantamento poético que lhes é próprio –, porque tudo o que se sacraliza ou se institucionaliza – como aconteceu nesse caso, vindo a pertencer às coletâneas de lendas e mitos – acaba como que fechado em baú empoeirado de onde urge retirá-lo, remexê-lo, reavivando-lhe o encanto.

Aqui desponta o principal papel da tradução – ou a tarefa eminente do tradutor: vivificar obras que se tornaram amortecidas – seja com o tempo, seja pela roupagem que acabaram adquirindo. Entendo ter sido este – via de regra – o caso<sup>4</sup>.

A coletânea *Do Roraima ao Orinoco*, organizada pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg – o qual esteve duas vezes no Brasil, entre os anos de 1903 e 1913, primeiro no Alto Rio Negro, e depois entre Roraima e Venezuela – ilustra bem o que aconteceu e aquilo de que estou buscando tratar neste item. Temos a tradução do Volume I para o português, onde o estudioso nos passa detalhes aventureiros de suas expedições. O Volume II também já foi traduzido, primeiro na década de 1950, em tradução restrita, publicada em revista do Museu Paulista, e mais recentemente, em 2002, no livro *Makunaima e Jurupari: cosmogonias ameríndias*, organizado pelo professor de literatura Sérgio Medeiros.

Neste, as narrativas *taulipang* que o etnólogo alemão coletou entre os *pemon* no começo do século XX aparecem de forma isolada, conforme conhecemos as lendas e os mitos indígenas em geral, ou seja, não há uma explicitação da forma de seu funcionamento, de sua vida dentro das aldeias. É fato, no entanto, que, conforme o estudioso alemão nos relata no Volume III, dedicado à Etnografia – e ainda não traduzido entre nós -, todas as danças e os cantos desses indígenas estariam intimamente ligados a suas narrativas, referindo-se a elas. Podemos deduzir, assim, que nas narrativas míticas – porém de preferência não descontextualizadas - encontraríamos a chave para a compreensão, ao menos parcial, daquilo que se diz - de forma mais sintética e até incompreensível para não iniciados - nos cantos sagrados.

Tivemos, portanto, um primeiro corte ou apagamento, na medida da separação ou extração da narrativa do ambiente ou circuito semiótico-discursivo ao qual pertence. Um segundo apagamento provém de fatores de explicitação, ampliação ou condensação – todos expedientes ou estratégias discursivas e procedimentos tradutórios voltados a esclarecer ou didatizar, na pressuposição do (s) tradutor (es) dessa necessidade. Podemos, ainda, pressupor a existência de uma corrente de tradução, que parte do sujeito que domina a língua nativa. No caso do etnólogo alemão, Akúli - um indígena *pemon* - teria contado a narrativa para Mayuluaipu – indígena *taulipang* -, que a repassou em português para Koch-Grünberg, que as publicaria em alemão.

Um terceiro apagamento provém do próprio processo de narrativização, ou seja, da linearização da narrativa, de sua normatização, quando lhe são apagados os traços poéticos e melódicos ou rítmicos.

---

<sup>4</sup> Refiro-me aqui, implicitamente, à *Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin (CASTELO BRANCO, 2008).

## O poema e as traduções

Se, em certo ponto de minha exposição, falei da importância de se repensar o contraste entre escrita e oralidade, alertando para o fato de que também no falado encontramos traços de escritura, como na escrita encontramos traços da oralidade naquele sentido da poeticidade; se falei, assim, da importância de repensarmos a oralidade enquanto poeticidade, e não apenas como o falado do ponto de vista comunicacional ou informativo; caberá, agora, ampliarmos o sentido de “poema”, para podermos responder a pergunta que proponho aqui.

O texto bíblico, por exemplo, pode ser lido apenas como uma coletânea de narrativas: o que aconteceu primeiro, a gênese, o êxodo etc., a vida de Jesus contada por seus quatro apóstolos, as cartas, a vida dos primeiros cristãos, os atos dos apóstolos. Muitos de nós sabemos que restam algumas partes que não se encaixam nessa lógica das narrativas, como é o caso dos *Salmos*, ou dos *Cânticos* do rei Salomão, ou do livro do *Apocalipse*. O próprio evangelho de João possui uma forma de narrar que se diferencia da dos demais, pelo seu apelo poético.

O poético, o ético e o político se avizinham, já que, se passo a ler algo poeticamente, encarando-o como um poema, e não como uma narrativa, uma história, deixam de ser importantes certas questões ou dúvidas, e a hipnose das palavras é o que passa a dominar: a forma com que nos envolvemos nelas e por elas, a forma com que nos deixamos arrebatados e levar para um outro mundo – que não é apenas o mundo do fictício, do que não seria verdadeiro: é – isso sim – o mundo do possível, ou do radicalmente histórico, na expressão de Meschonnic (MARTINS, 2022).

O aparentemente verdadeiro passa a nos convencer menos do que o possível, o que poderia e pode acontecer, e quanto mais o ritmo da escritura se tornar envolvente, mais nos arrebatamos por essa virtualidade.

Quando eu lia para e com meus alunos dos seus onze anos narrativas de uma coletânea de contos folclóricos de Câmara Cascudo, apesar de eles sempre gostarem da fantasia ali presente, eu ainda ficava meio insatisfeita por certo truncamento ou abreviação que encontrava: muitas histórias pareciam estar resumidas, e creio que era isso mesmo que tinha acontecido, não por culpa ou responsabilidade do antropólogo potiguar, que as tinha coletado de outros. Parece, entretanto, ser uma tendência resultante, talvez, da forma de coleta dessas narrativas: provavelmente, quando se pede aos nativos que as relatem, eles o fazem de forma relativamente artificial e resumida, por se encontrarem apartados de sua situação genuína de uso.

Há, com isso, muito trabalho pela frente, de reescrita e de retradução das narrativas assim coletadas, fora de seu contexto de uso, fora de seu funcionamento semiótico discursivo.

### Exemplificando

Reproduzo, para ilustrar essa discussão, primeiro, de forma incompleta, por ser bastante longa (Texto 1), uma narrativa baniwa (Alto Rio Negro/AM) recontada pelo contador de histórias e rezador *kalidzamai* Ricardo Fontes, de tal forma a deixar mais clara a questão da gestualidade e da oralidade. Como exímio contador de histórias, Ricardo Fontes não a relata de forma resumida, esquemática ou artificial; ao contrário, dá-lhe vida, atravessando-a de exclamações e interjeições, e interpelando seus interlocutores. É essa gestualidade, no caso, ou seja, essa força da linguagem, que atribui ao texto em questão o seu caráter poético. Por isso mesmo, não pode ser apagada, sob o risco não só de descaracterizar a narrativa, mas de roubar-lhe aquilo que comporta de genuinamente literário, de poético – com o que deixaria de ser um “poema” no sentido amplo a que me refiro aqui, ou, usando uma denominação mais corriqueira, perderia sua tonalidade de “prosa poética”.

Reproduzo, também, um trecho de canto sagrado *kalidzamai* (Texto 2), assim como a foto de um petroglifo da mesma região. Pretendo, com isso, destacar o fato de como a narrativa não se dá, na comunidade baniwa, de forma isolada, mas se inter-relaciona com outras textualidades, atribuindo-lhes sentido e adquirindo delas uma significação complementar.

**Texto 1:** “*Kuwai ensina aos meninos a sua música*” (CORNELIO et al., 1999, p. 53-62):

Assim foi... *Nhãpirikuli* vivia... Assim, assim, assim...

Aí então, havia uns outros meninos chamados *Malinalieni*, *Hmenakuiwa*, e *Kerawidzuna*. Três meninos. Eram os *kanhekanai*, meninos em fase de crescimento. Eles catavam marimbondos *Múne*, e os colocavam dentro de um camoti. Eles catavam vespas e as colocavam num outro camoti. Eram as suas “coisas de *Kuwai*”, seu *Kuwai* de mentirinha. Amarravam os marimbondos com um fio e vinham batendo com os pés no chão, dançando assim *tayn tayn tayn* – os marimbondos zumbiam dentro do camoti: “*Heeeeeeee!*” Assim foi sua canção. Os marimbondos saíam e eles os colocavam de volta dentro do camoti. Do mesmo modo com o outro camoti.

Esse *Kuwai* os observava lá! Ele os observava lá... Eles dançavam em rodas enquanto ele os observava, e aí ele resolveu vir para junto deles. [...]

Após observá-los por um tempinho, *Kuwai* veio junto deles. Ele desceu para eles. Ele veio junto deles, eles o viram... Um homem branco. Um homem branco eles viram.

[...] Então *Kuwai* perguntou, “o que vocês estão fazendo?”

Eles não responderam.

- O que são essas coisas lá?

- *Uakuwaité* lá, responderam.

- Hmmm, não sei não, falou *Kuwai*.

Aí eles vieram dançando – *tayn tayn tayn* – e os marimbondos zumbiam: “heeeee” – saindo e voltando dentro dos camotis. Outra vez, *tayn tayn tayn* “Heeeee” – saindo e voltando dentro dos camotis.

- Aaaah, isso é bobagem! *Kuwai* falou, “bobaaagem!! Eu sou *Kuwai*”, ele falou. “Eu sou *Kuwai*”, ele falou, “eu”. [...]

- Então, cante para nós ouvirmos, eles falaram.

- Terão de ficar em jejum comigo, ele disse, três estiagens... duas estiagens bem e na terceira, aí vocês poderão comer pimenta, falou para eles. – Vocês conseguem?

- Conseguiremos, eles afirmaram.

- Aaah, assim é bom.

[...] Aí ele cantou a canção de *Maliawa*:

- *TSEY tsemseytsemseytsemseytsemseytsemseytsemseytsemseytsemseytsem*  
*tsey...*

Depois, cantou a canção de *Waliadua*:

- *Eetem tem tem imatwatawadee imatwatawadeem*. Cantou.

Depois esse *Halu* também:

- *Wawawawawawawa Tem tem tem Tem tem tem tem Wa wa wa wa wa*. Só.

Depois esse, então, *makaiteri*:

- *HEEEEEEEEE HEEEEEEEEEE HEEEEEEEEEE*

Foi só, foi só.

Ele tinha então a sua própria comida. “Cheirem isso” *Kuwai* falou. Ele lhes deu o fruto de Japurá para cheirar. Um cheirou, um outro cheirou, um outro cheirou, outro cheirou. Quatro.

Aí ele disse:

- Não falem nada para *Nhãpirikuli*! Não falem para *Nhãpirikuli*! Hoje eu fico, depois amanhã, e noutro dia virei de novo, ele disse.

- Aaah, tá bom, responderam. Aí ele se foi...

E com a canção de *Kuwai* eles açoítaram de verdade, esses *kapethi* são usados com as canções dele, com *Kuwai*. “Açoitem com ele”, *Kuwai* mandou. Eles açoítavam uns aos outros. Cantando a canção da *Traíra*. São os chicotes dele!

Aí ele se foi, deixando-os...

No dia seguinte, eles aguardaram. Noutro dia, a marca dele chegou. O sol subiu no céu... ficou a pino o sol! Subiuuuuu...

[...] *Nhãpirikuli* chegou então e, como de costume, chamou os meninos para comer, “venham comer”, ele disse, “venham comer!” Mas eles não responderam! Eles se esconderam, eles brincavam. Não tomaram xibé. Ele esperou o dia seguinte, e a mesma coisa aconteceu. “*Paah*, o que é agora. Será que eles estão vendo *Kuwai*?”, *Nhãpirikuli* falou, “com certeza eles estão vendo ele. Então, agora eu vou antes dele”, *Nhãpirikuli* disse, “preparar para ele o patrão”. Aí ele foi. Ele foi assim voando *fiuuuuuu*... como *Nhãpirikuli* faz, ele foi enganando aqueles meninos. [...]

Os meninos não vieram para ver, eles se esconderam! *Kuwai* veio para eles... chegouuuu... e falou:

- Como vão vocês?

- Você *Kuwai*?

- Sim.

- Você *Kuwai*?

- Sim.

- Você *Kuwai*?

- Sim.

Ele entrou então voando, *fiuuuu* e foi ficar no centro da casa, o *Kuwai*.

- *Nhãpirikuli* está?, ele perguntou.

- Foi embora.

- Será!! Ele falou, pois sabia que *Nhãpirikuli* estava lá. Aí de repente *Nhãpirikuli* pulou na frente dele assim: *TCHIAUUUTSUPKUUH!!* Na frente dele.

- COMO É! *Nhãpirikuli* exclamou, QUEM É VOCÊ?



- Aaaahhh!! Ele já sabia. Ele entrou na casa e chegou para ver., saiu para ver... esses corpos sangrentos onde *Kuwai* os deixou, essa carne deles. *Malinalieni*, *Hmenakuiwa dzaru*, *Kerawidzuna wihre*.

- Hey, como foi? *Nhiāpirikuli* perguntou ao menorzinho.

- Oh, *Kuwai* os comeu, o menino respondeu.

- Ah, não me diga, *Nhiāpirikuli* disse, só sobrou um!

*Kuwai* já tinha ido.

**Texto 2:** *Primeira série de cânticos kalidzamai para jovens* (WRIGHT, 2014, pp. 156-158, em tradução literária minha do inglês para o português):

32. *Ikatsenam Kalidzamai Dzakakakwam lihriuenam Dzauī Nhiaperikuli*: Veja o lugar da constelação da cantoria, para ele, o Jaguar *Nhiaperikuli*.

33. *Kalidzamai Dzakakwam lihriuenam Dzauī Nhiaperikuli*: O lugar-constelação da cantoria para ele, o Jaguar *Nhiaperikuli*.

34. *Himenam Ikenam liakawam kalidzamai*: Escute que longe vai a cantoria.

35. *Iatetenam kalidzamai*: A cantoria de pimenta.

36. *Iukakena ikatsenam Maredalikwam dzakale*: Ele vem e observa a vila jacu-lugar.

38. *Nakenyuakanam Kuwainai*: Eles começaram os espíritos de *Kuwai*.

39. *Hlimenam lihriuenam wamalikapi wapinetaka Kuwai*: Eles ficam na escuta dele, nós procuramos e perseguimos *Kuwai*.

40. *Pamudsuakakwam eenu*: O céu mediano.

41. *Kuwaikwam tchitchi*: O *Kuwai* acary.

42. *Kuwaikwam tchitchi*: O *Kuwai* acary.

43. *Lihrinam Dzauī Nhiaperikuli*: O pênis de seu filho Jaguar *Nhiaperikuli*.<sup>7</sup>

44. *Lipirami Dzauī Nhiaperikuli*: Sua criação Jaguar *Nhiaperikuli*.

45. *Ikatsenam Wanadalikwam dzakale*: Veja a vila do saibro- lugar.

46. *Wanadalikwam dzakale*: A vila do saibro- lugar.

47. *Himenam wapinetakam wamalikapi hadamitam dzekenakam liakenam*: Escute-nos perseguindo e procurando, nunca difícil, seus nomes.

48. *Wamalikape dthema Kuwainai*: Procuramos os espíritos de tabaco de *Kuwai*.

49. *Ikatsenam liriimi -dzukwam iyeni*: Veja seu filho.

50. *Hademitam nakanupam nanakuam walikaniri ienipe*: Nunca o perigo sobre eles, nossos jovens.

51. *Nuhliuenam nuitsuka likuruapo eenu*: Para mim cozo os chicotes.<sup>8</sup>

52. *Nuhliuenam nuitsuka likuruapo eenu*: Para mim cozo os chicotes.

53. *Nadzenam linupanam nadzenam walikaniri ienipe*: Deles seu perigo deles nossos jovens.

54. *Ikatsenam Daipikwam dzakale*: Veja a vila do lugar-cobra.

55. *Wapinetakam liako*: Persequimos seu nome.

56. *Himaliam Kuwai wamalikapi*: O claro *Kuwai* nós procuramos.

57. *Pamudsuakakwam nam*: O entrelugar.

58. *Dzauatsapanikwam dzakale*: (lugar) vila.

59. *Dzauatsapanikwam dzakale*: (lugar) vila.

60. *Himenam wapinetakam Kuwainai*: Escute-nos perseguindo os espíritos-*Kuwai*.

61. *Ikatsenam Kadanakwe dzakale*: Veja a vila do lugar-pintado.

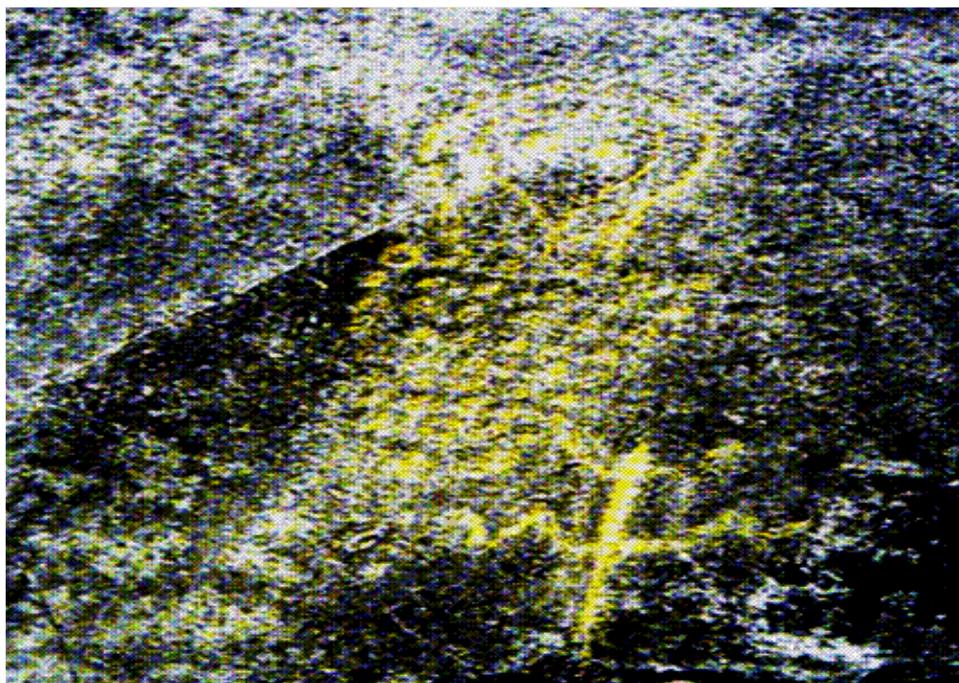
62. *Kadanakwe dzakale*: A vila do lugar-pintado.

63. *Wahliuena wadzukapa*: Para nós os cozinhamos.

**Figura 2:** “Espírito das Plêiades” - Petroglifo de *Kuwai*, Filho do Sol. Corpo cheio de buracos, com chicote na mão (WEIGEL, 1996).

<sup>7</sup> “*lihrinam*”, o pênis de seu filho, referindo-se ao mito em que *Nhiaperikuli* manda seu filho lavar seu pênis de madrugada, mas as mulheres chegam antes e roubam o *Kuwai*. A palavra seria uma contração de “*liri-ishī*”.

<sup>8</sup> “*likuruapo eenu*”, literalmente, a coroa do céu, mas usado metaforicamente para os chicotes rituais.



**Fonte:** Esta e outras fotos de petroglifos do Alto Rio Negro/AM aparecem reproduzidas em Martins (2014, p. 166).

Todas as questões que discuto e exponho aqui, assim como o **Texto 1** completo com maiores explicações a seu respeito, aparecem de forma mais elaborada em Martins (2020). Busquei proporcionar, de momento, uma visão panorâmica desse cenário intrigante relativo à forma plural com que se manifesta a Literatura Indígena, sendo digno de nota o fato de como temáticas presentes em dada modalidade textual (seja a narrativa) reaparecem nas outras (sejam o cântico sagrado ou a inscrição rupestre) dentro de um procedimento de remissão, repetição e confirmação recíproca, em que cada texto explora aspectos pertinentes ao gênero em que se insere.

No caso da narrativa, é o diálogo que se faz presente dentro de dada sequência cronológica, com a exploração de interrogações, exclamações e de sonoridades as mais diversas, configurando aquilo que mais vulgarmente denominamos (de forma às vezes depreciativa) “marcas de oralidade” na escrita, mas que um olhar mais cuidadoso sobre a própria literatura não indígena contemporânea (nacional e internacional) confirmará como aspectos inerentes à escritura, ou seja, ao que entendemos por poético. Não é o oral propriamente dito que se presentifica (o oral enquanto o falado), mas uma representação dele em termos dramáticos e performativos.

Já no caso do cântico religioso (lembrando-nos de que, para o etnólogo alemão - falecido de malária no Brasil no começo do século XX –, a narrativa comportaria a chave para o entendimento dos cânticos), apresenta-se de forma mais condensada e, por isso mesmo, relativamente hermética, ou sugestiva, se quisermos nos lembrar de que a sugestão e a

insinuação são características da *poiesis*. Duas modalidades textuais de teor poético, uma mais analítica com desdobramentos temporais mais evidentes; outra mais sintética, com predomínio da sugestão e da repetição. Podemos, talvez, dizer que repete duplamente: repete o que se relata na narrativa, e repete internamente a seus dizeres, dentro de um dizer de tonalidade encantatória. Como em princípio os cânticos derivam de visões xamânicas, podemos pressupor, também, o contrário disso: isto é, que a narrativa é que repete, de forma expandida, o que o xamã visualiza nos cânticos em suas viagens transdimensionais.

Vale falar, ainda, um pouco do petroglifo representado acima, que, para qualquer um alheio às cosmogonias baniwa, representaria um enigma. Só o nativo, mesmo, para nos traduzir e explicar o que significam os traços impressos em pedra. Trata-se de Kuwai, a divindade baniwa, que possui como uma de suas representações o corpo cheio de furos, cujo nome aparece tanto na narrativa, quanto no cântico sagrado – mas aqui não. E ele está com o chicote na mão, chicote a que se referem, tanto a narrativa relativa às crianças em fase de iniciação, quanto o cântico, que repete: “Para mim cozo os chicotes/ Para mim cozo os chicotes”.

### **Apontamentos de conclusão: Ética, Poética e Político**

Se, por um lado, meu intuito é colaborar para o reconhecimento da poética indígena, por outro, é fato que, nesse percurso e com essa visada, a própria reflexão – em princípio talvez paradoxal – sobre a inter-relação sempre necessária entre Ética, Poética e Político (Cf. MARTINS, 2022) torna-se mais explícita, não apenas porque, hoje, alinhar-se junto aos indígenas e aborígenes em geral comporta gesto eminentemente ético e político. Também por isso.

Mas, no caso a que busco me dirigir, principalmente porque, dentro das comunidades indígenas - e aqui a escolha da comunidade baniwa tem finalidade ilustrativa e deu-se em função de minha aproximação dela em expedição científica no ano de 2010 - a poética cumpre, visivelmente – o que pode não ser tão visível na literatura não indígena, embora sempre exista - papel ético e político, na medida em que comporta regulamentações próprias às comunidades em que se insere e lhes fornece o traço de sua identidade.

E mais do que isso: o ético e o político apresentam-se, necessariamente, de forma poética, sem o que perderiam, não apenas parte de seu conteúdo, ou seja, do que querem e pretendem dizer, mas sua força de linguagem, ou seja, a possibilidade efetiva de sua realização, enquanto linguagem e enquanto ação, que só se concretiza plenamente na prática da rítmica poética com seu poder transformador.

## Referências

- ANDRELLO, Geraldo (Org.). *Rotas de Criação e Transformação*. Narrativas de origem dos povos indígenas do rio Negro. São Paulo: Instituto Socioambiental/ Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2012.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CORNELIO, José, et al. Waferinaipe Ianheke: A Sabedoria dos Nossos Antepassados. Histórias dos Hohodene e dos Walipere-Dakenai do Rio Aiari, AM. *Série Narradores do Alto Rio Negro*. São Gabriel da Cachoeira: ACIRA/FOIRN, 1999.
- HUGH-JONES, Stephen. Escrever na pedra, escrever no papel. In: ANDRELLO, Geraldo (Org.). *Rotas de Criação e Transformação*. Narrativas de origem dos povos indígenas do rio Negro. São Paulo: Instituto Socioambiental/ Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2012, pp.138-167.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I*. Madrid: Ediciones Catedra, 1997.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Inscrições, narrativas e literatura de produção indígena. *LEETRA Indígena*, 1, 2012, pp. 95-98. Disponível em [www.leetra.ufscar.br](http://www.leetra.ufscar.br). Acesso em 24/05/2023.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra (Org.) *Ensaaios em Interculturalidade: Literatura, Cultura e Direitos de Indígenas em época de globalização*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra. *O poder das palavras: em sua força poética, xamânica e tradutória*. Campinas: Mercado de Letras, 2020.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Narrativas indígenas: histórias ou poemas?. In: COTINGUIBA, Marília Lima Pimentel; TONDINELI, Patrícia Goulart (Orgs.). *Contextos de aprendizagem e de descrição de línguas autóctones e alóctones*. Porto Velho: Coleção Pós-Graduação da UNIR/ EDUFRO, 2021, v. 1, p. 160-177. Disponível em: <https://edufro.unir.br/uploads/08899242/Colecao%20pos%20UNIR/Contextos%20de%20aprendizagem%20e%20de%20descricao.pdf>. Acesso em 24/05/2023.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra (Org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma Teoria Crítica da Linguagem*. Ebook. Campinas: Mercado de Letras, 2022. Disponível em: <https://letra.fflch.usp.br/publicacoes-dos-docentes>.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.
- XAVIER, Carlos Cesar Leal. A Cidade Grande de Ñapirikoli e os Petroglifos do Içana – uma Etnografia de Signos Baniwa. *Dissertação de Mestrado*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.
- WEIGEL, Valéria Augusta. *Educação no Rio Negro: aprendendo a nadar contra a corrente*. I Simpósio do Rio Negro: Terra e Cultura. Manaus: Prograf, 1996.

WRIGHT, Robin. Mitagens e seus significados no Noroeste amazônico. In: MARTINS, Maria Sílvia Cintra (Org.). *Ensaio em Interculturalidade: Literatura, Cultura e Direitos de Indígenas em época de globalização*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

WRIGHT, Robin. *Mysteries of the Jaguar Shamans of the Northwest Amazon*. Lincoln: University of Nebraska Press. 2013.