

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Rafael Castro de Souza

A vida sensível do mito na literatura Huni Kuĩ

Belo Horizonte
2017

Rafael Castro de Souza

A vida sensível do mito na literatura Huni Kuĩ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literaturas modernas e contemporâneas

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Ines de Almeida

Belo Horizonte
2017

S729v

Souza, Rafael Castro de.
A vida sensível do mito na literatura Huni Kui [manuscrito] /
Rafael Castro de Souza. – 2017.
136 f., enc.

Orientadora: Maria Inês de Almeida.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Anexos: f. 117-129.

Bibliografia: f. 131-135.

1. Literatura indígena – Brasil – Teses. 2. Índios kaxinawá –
Teses. 3. Mitologia na literatura – Teses. 4. Índios da América do Sul –
Brasil – Teses. I. Almeida, Maria Inês de. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 898.3



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *A vida sensível do mito na literatura "Huni Kai"*, de autoria do Mestrando RAFAEL CASTRO DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Maria Inês de Almeida - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Profa. Dra. Patricia Maria Kauark Leite - FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Lysleide Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 7 de março de 2017.

Agradecimentos

Agradeço à professora Maria Ines de Almeida por seu acolhimento, por sua leitura cuidadosa e, principalmente, por sua verdadeira orientação, aquela que proporciona a experiência de desocidentar-se. Agradeço, também especialmente, ao professor Joaquim Mana, cuja paciência e solicitude tornaram possível meu ingresso no encantador universo da língua Hãtxa Kuĩ e me propiciaram a experiência transformadora que é visitar uma aldeia Huni Kuĩ.

Essa dissertação não teria sido possível sem a generosidade e a ajuda de João Guilherme Dayrell, Rafael Fares, Siã Rua Bake, Jairo Lima, Sales Yawanawa, Txai Terri, Arthur Guerra, Laís Velloso, Derick Teixeira e, principalmente, Juliana Gontijo.

Agradeço ainda ao CNPq, pelo auxílio financeiro indispensável para a realização desse trabalho.

*convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas*

Carlos Drummond de Andrade

Resumo

Essa dissertação tem por objetivo central esboçar uma leitura da emergente literatura do povo Huni Kuĩ, leitura essa pautada pela aproximação entre aquilo que tradicionalmente se chama de mito e a experiência sensível. Como principal fundamentação teórica, propomos um cruzamento entre determinados aspectos do pensamento de Lévi-Strauss – expressos principalmente nas *Mitológicas* – e as proposições do filósofo Emanuele Coccia quanto à natureza do sensível, aspecto da vida (humana, animal e vegetal) historicamente negligenciado pela filosofia. Realizamos a leitura de algumas peças dessa literatura – narrativas e cantos – na tentativa de demonstrar, a partir de seus elementos imanentes e de aspectos extra-textuais, que é justamente a presença da experiência sensível no tratamento dos mitos o substrato principal e pedra-de-toque dessa “literatura verdadeira”. A esse fenômeno que caracteriza as textualidades desse povo da floresta, demos o nome de “vida sensível do mito”.

Palavras-chave: mito; sensível; literatura Huni Kuĩ.

Abstract

This dissertation aims to delineate a reading of the emerging literature of the Huni Kuĩ people, guided by the approximation between what is traditionally called the myth and the sensible experience. As a main theoretical foundation, we propose a cross between certain aspects of Lévi-Strauss's thought - expressed mainly in *Mythologiques* - and the propositions of the philosopher Emanuele Coccia on the nature of the sensible, aspect of life (human, fauna and flora) historically neglected by philosophy. We read some of the pieces of this literature - narratives and chants - in an attempt to demonstrate, from its immanent elements and extra-textual aspects, that it is precisely the presence of sensible experience in the treatment of myths the main substrate and touchstone of this "true literature". To this phenomenon that characterizes the "textualities" of this forest people, we gave the name "sensible life of the myth".

Keywords: myth; sensible; Huni Kuĩ literature

Sumário

Todo princípio é um equívoco	15
Introduções	19
<i>A vida sensível do mito</i>	<i>21</i>
<i>A literatura indígena no Brasil.....</i>	<i>31</i>
<i>O povo e a literatura Huni Kuĩ.....</i>	<i>37</i>
Ensaaios	43
<i>Kans Kans Karã.....</i>	<i>45</i>
<i>Yuinaka hãtxa nibu tiã</i>	<i>55</i>
<i>Una Nikai</i>	<i>71</i>
<i>Nama Kaya</i>	<i>87</i>
<i>Hãtxa Kuxipa.....</i>	<i>99</i>
Todo fim é um princípio.....	111
Anexos	115
<i>Prometeu vira índio: por uma literatura desocidentada.....</i>	<i>117</i>
<i>Relato de uma experiência: a literatura viva</i>	<i>123</i>
Referências bibliográficas.....	131

Todo princípio é um equívoco

Um equívoco é o erro que consiste em chamar pelo mesmo nome coisas diferentes.

Eduardo Viveiros de Castro

Esta dissertação tem como ponto de partida uma série de equívocos. O primeiro deles está presente no próprio título do trabalho: a palavra “mito”. Mito, ou *mýthos*, era, na antiguidade, das duas formas do discurso – a outra era o *lógos* – aquela afeita à fabulação, à narração e à eloquência. Esse conceito, *mýthos*, sofreu, porém, diversas oscilações semânticas no período antigo, de modo que é tarefa bastante complexa designar uma significação unívoca e estável para o termo.¹ A despeito dessa instabilidade, associa-se esse termo, pelo menos desde o início da era moderna, às mesmas noções de narração e fabulação. Por mito entende-se, comumente, uma história que verse sobre os deuses e seres divinos. Devemos acrescentar: deuses e seres divinos da antiguidade europeia. A antropologia tomou de empréstimo a palavra mito para se referir também às histórias dos povos originários de além-mar, talvez por enxergar nelas semelhanças às aquelas já velhas conhecidas histórias do passado europeu. Eis o equívoco: aquilo que chamamos, por imposição do vocabulário antropológico, nessa dissertação, de mito – a saber, as histórias de um povo originário da floresta amazônica – é uma palavra de certo modo inadequada, pois se refere, tradicionalmente, a patrimônios culturais de povos que pouco ou nada tem que ver com os habitantes originários das américas. Por mais óbvio que seja tal constatação, é preciso que nos lembremos constantemente disso, pois há entre o nosso pensamento ocidental, de matriz europeia, e o pensamento dos povos da floresta, um maravilhoso abismo de diferenças. As histórias dos antigos contadas pelos povos da floresta não falam da mesma coisa e nem da mesma maneira que falam as histórias da antiguidade grega. Para amenizar esse equívoco, dando à palavra mito um significado mais adequado aos nossos propósitos, é preciso que apresentemos aqui, logo de início, uma espécie de conceito de mito que julgamos bastante relevante.

Na longa entrevista concedida a Didier Eribon em 1988, publicada no Brasil dois anos depois sob o título *De perto e de longe*, Lévi-Strauss apresenta – ou antes, imagina – a seguinte definição de mito: “Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes”.² E continua:

Porque, apesar das nuvens de tinta projetadas pela tradição judaico-cristã para mascará-la, nenhuma situação parece mais trágica, mais ofensiva ao coração e ao espírito do que a situação de uma humanidade que coexiste com outras espécies vivas sobre uma terra cuja posse

¹ Cf. JESI, *O mito*.

² ERIBON & LÉVI-STRAUSS, *De perto e de longe*, p. 178.

partilham, e com as quais não pode comunicar-se. Compreendemos que os mitos se recusem a tomar esse defeito da criação como original; que vejam em sua aparição o acontecimento inaugural da condição humana e da sua fraqueza.³

A definição de mito imaginada por Lévi-Strauss remete, pois, a um tempo não computado nem por nossa ciência nem pela tradição judaico-cristã, ambos pilares do pensamento ocidental. Essa é, sem sombra de dúvidas, uma noção de mito muito mais afeita ao pensamento extra-ocidental dos povos da floresta, povos esses que narram em suas histórias acontecimentos de um tempo em que os homens e os demais seres vivos eram capazes de, no mínimo, ainda se comunicarem entre si.⁴ É essa ideia do que é o mito, imaginada por Lévi-Strauss, que adotaremos em nosso trabalho, no intuito de atenuarmos o equívoco de linguagem que é chamar de mito a substância que dá vida ao pensamento do povo Huni Kuĩ.⁵ É preciso ainda esclarecer que a palavra mito dificilmente é utilizada pelos próprios Huni Kuĩ. Como nos foi explicado pelo Prof. Dr. Joaquim Mana⁶, os Huni Kuĩ, conscientes da conotação que a palavra mito carrega hodiernamente na língua portuguesa (antônimo de verdade, oposto de realidade), dão para as suas narrativas o nome de “histórias dos antigos”, *shenipabu miyui*, na língua hãtxa kuĩ. Tal nomeação deixa claro que, na tradição desse povo, as histórias narradas não falam de uma coisa inventada, lendária ou mítica (no sentido desse termo acima sinalizado), mas sim de acontecimentos reais, ocorridos no tempo de seus antepassados e de suma importância para a vida no presente.

Até seiscentos anos atrás, a palavra “índio” nunca havia soado no território brasileiro. Esse é um outro equívoco que permeia o campo temático que envolve nossa dissertação. Nos deparamos, novamente, com uma situação em que se designou a algo um nome que não condiz com a própria essência daquilo que se pretende nomear. Trataremos em nosso trabalho da textualidade de um povo, exclusivamente, dentre os diversos povos originários dessa terra a que chamamos Brasil, povos esses erroneamente denominados “índios” pelos invasores europeus que, chegando às américas, acreditavam ter alcançado a Índia. Essa denominação, que figura inclusive na Constituição Brasileira e em vários aparatos infralegais, aparecerá, vez ou outra, nos textos que compõem esta dissertação. É preciso que tenhamos consciência, porém, da natureza equivocada desse termo para que não incorramos em outros erros mais prejudiciais, como a completa generalização e o apagamento das diferenças naturalmente existentes entre os mais de trezentos povos originários que habitam essas

3 *Ibidem*.

4 Veremos, ao longo desta dissertação, que a relação entre os homens e as demais espécies do mundo não era pautada, no tempo do mito, apenas pela possibilidade de comunicação, mas também por outras potencialidades que tornam essa relação ainda mais estreita e mesmo corporal. Perceberemos ainda que essa relação não é algo estritamente relacionado a um passado distante, mas que ela perdura e é atualizada constantemente no presente dos povos da floresta.

5 Os Huni Kuĩ são um dos povos indígenas da Amazônia ocidental e, no Brasil, suas terras estão localizados no estado do Acre.

6 Joaquim Mana é professor Huni Kuĩ, doutor em linguística e organizador, entre outros, do livro *Sheniabu Miyui*, obra a que faremos referência nessa dissertação.

terras. Por isso, sempre que possível, faremos referência exclusiva ao “povo Huni Kuĩ” e, quando na necessidade de generalizações para a exposição de um raciocínio, diremos “povos da floresta” ou “indígenas”. Alertamos ainda que, embora sejam feitas, ao longo das páginas que seguem, diversas referências aos costumes e práticas tradicionais dos Huni Kuĩ, essa dissertação não tem qualquer compromisso com a etnografia. O que nos interessa são as textualidades desse povo. Falaremos sempre do ponto de vista dos estudos literários, embora façamos alusão a assuntos típicos da antropologia e da filosofia.

Há ainda um terceiro equívoco. Chamaremos, adiante, de literatura aquilo que publicam em livros os povos indígenas. E mais: defenderemos que se deve mesmo chamar essas obras de literárias, por mais de uma razão. Porém, faz-se necessário que digamos que chamar de literatura as textualidades indígenas é, no mínimo, movimento bastante redutor se tivermos em mente apenas a ideia da literatura como uma instituição ou uma forma de arte. Esses textos, diferentemente da imensa maioria dos textos literários ocidentais, possuem uma relação intrínseca com a própria vida dos seus escritores. São vidas que se inscrevem sobre as páginas dos livros. E é esse mesmo o ponto crucial que pretendemos explorar: a vida [sensível] do mito na literatura. As questões suscitadas pela leitura das “histórias dos antigos” ou mitos suplantam o âmbito da própria literatura como tradicionalmente a encaramos. Por isso, se chamamos de literatura o fenômeno sobre o qual nos debruçamos nessa dissertação, é por força, principalmente, da necessidade política de denominarmos esse fenômeno enquanto tal, pois em essência, o que lemos nas páginas de um livro escrito pelos Huni Kuĩ é muito maior do que aquilo que dizemos institucionalmente ser a literatura, enquanto disciplina, e não pode ser por ela circunscrito nem encerrado. A literatura é, portanto, nesse caso, maior que si mesma e se confunde com a própria vida, como buscaremos demonstrar nesse trabalho.

Partimos, pois, de equívocos. E ao longo das páginas que seguem, uma miríade de outros equívocos serão facilmente reconhecidos pelo leitor. Não nos incomodamos, porém, com esse fato. O que fazemos aqui é trazer para uma linguagem acadêmica, esse pináculo do pensamento ocidental, imagens de um pensamento muito diferente daquele com o qual estamos habituados. Imagens de um pensamento mítico, vivo e em constante transformação. No fim das contas, trata-se de algo como uma tradução. Estamos traduzindo em palavras conhecidas uma língua misteriosa que ignoramos completamente, para que nós mesmos – que ora escrevemos essas linhas – possamos conhecê-la um pouco e dela nos admirarmos. E toda tradução é, por natureza, um equívoco e uma traição. Que esses erros possam, de uma forma ou de outra, trazer qualquer contribuição, ainda que não seja milionária. Que essa dissertação possa, pelo menos, trazer a luta para essa terra de vocações acadêmicas.⁷

7 Referências ao manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade.

Introduções

Em caráter introdutório, apresentamos a seguir três textos que, esperamos, sirvam para familiarizar o leitor com a temática de nossa dissertação. O primeiro deles tem por objetivo esboçar o pressuposto básico de nossa abordagem da literatura Huni Kuĩ. Tratamos, pois, de justificar nosso intento de pensar o mito em conjunção com o sensível, justificativa essa teoricamente expressa sob a forma de um cruzamento comparativo entre os pensamentos do antropólogo Claude Lévi-Strauss e do filósofo Emanuele Coccia, nomes que, juntos, compõem o principal aporte teórico a que recorreremos em nosso trabalho.

Em seguida, é realizada uma pequena apresentação da literatura indígena no Brasil. Longe de possuir um caráter minucioso ou exaustivo, esse segundo momento se restringe a tentar responder a duas questões fundamentais: do que consiste a literatura indígena? Por que a chamamos de literatura?

Por fim, a terceira parte dessa introdução é de ambição meramente informativa. Nela o leitor encontrará alguns dados acerca da história pós-contato do povo Huni Kuĩ, assim como uma breve descrição do processo que levou esse povo a produzir os livros que dão, nos dias de hoje, forma escrita a sua literatura.

Acreditamos que, em conjunto, esses três textos introdutórios sejam ferramentas suficientes para iniciar o leitor de nossa dissertação nos assuntos a ela pertinentes e esclarecer nossas escolhas – bibliográficas e de método – no que tange à leitura dessas obras literárias em certa medida estranhas ao próprio âmbito dos estudos da literatura.

A vida sensível do mito

Assim, se chamará vida nada além do que a capacidade de preservar e emanar imagens.

Emanuele Coccia

A era moderna assistiu à separação entre o pensamento mítico e a ciência no Ocidente. Os mitos deixaram de ser meios legítimos de se pensar o mundo em que vivemos e essa tarefa passou a ser, para nós ocidentais, possível apenas por meio do método científico. Lévi-Strauss, em sua palestra *O encontro do mito e da ciência*, determina o momento em que se deu essa separação:

O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico [...] ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos: o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos.⁸

Ao precisar historicamente a separação entre mito e ciência, Lévi-Strauss acaba por precisar também uma outra ruptura: “voltar costas ao mundo dos sentidos” é, em outras palavras, o abandono do sensível pela filosofia, que passa a negar, na modernidade, qualquer autonomia ontológica às imagens⁹, àquilo que possui uma existência exterior ao sujeito cognoscente. Assim, concomitantemente ao divórcio entre o mito e a ciência, a filosofia rejeita cidadania filosófica ao sensível.¹⁰ O filósofo italiano Emanuele Coccia, nas palavras iniciais de *A vida sensível*, fala sobre a relação da filosofia com o mundo das sensações:

Enfeitiçada pelas faculdades superiores, a filosofia raramente mediu o peso da sensibilidade sobre a existência humana. Esforçando-se por provar e fundar a racionalidade do homem, procurando separá-lo a qualquer custo do resto dos animais, ela frequentemente esqueceu que todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações.¹¹

Essa simultaneidade de rupturas – a ciência e a filosofia de um lado e, do outro, o pensamento mítico e o sensível – não aconteceu, pois, por simples contingência. Essa duplo afastamento foi o resultado

8 LÉVI-STRAUSS, *Mito e significado*, p. 10-11.

9 Compreenda-se por imagens tudo aquilo que nossos sentidos são capazes de captar.

10 COCCIA, *A vida sensível*, p. 14.

11 *Ibidem*, p. 9.

de um esforço programático de racionalização do homem moderno. O *cogito ergo sum* de Descartes é o epítome desse esforço, uma vez que imputa ao pensamento, ao sujeito cognoscente, toda a prova e condição de sua existência no mundo, relegando as imagens – as formas intencionais – a uma nulidade ontológica.

Dada a simultaneidade da separação entre mito e ciência, filosofia e sensível, é de se supor, então, que o pensamento mítico e a experiência sensível estejam intimamente ligados em suas naturezas. Essa hipótese não é, porém, facilmente verificável no curso de nossa tradição filosófica moderna. Aos estudiosos que se dedicaram ao mito a partir do século XVII, pouco interessou essa relação. O mito foi por muito tempo objeto de investigação quase exclusivo da tradição hermenêutica. Pretendia-se, por meio de um empreendimento espiritual [*geistige Unternehmung*] de intento interpretativo [*Absicht der Interpretation*], reestabelecer as relações entre o mito e seu suposto significado perdido [*die Zurückgewinnung des verlorenen Sinnes*].¹² A própria crença em um significado oculto ou perdido nos mitos é, em certo sentido, contrária à hipótese de que o mito guarda relações mais estreitas com o sensível do que com o inteligível. Essa tradição de mitólogos hermeneutas, crentes em uma univocidade de significado¹³, ocupou-se sempre dos mitos da tradição européia, em especial os de origem grega e romana. Trata-se, pois, de uma escola europeia de pensamento debruçada sobre uma matéria mítica de tradição igualmente europeia com o intuito de dela extrair significados imanentes pelo viés da interpretação ou, se preferirmos, de fazer com que o passado europeu – a antiguidade – coincida forçosamente com o pensamento moderno. Esse cenário irá mudar-se, porém, quando a antropologia se põe a estudar os mitos de povos extra-ocidentais. O objeto de estudo passa a ser as histórias de povos que, ao contrário de nós, não alienaram o mito de suas ciências nem abandonaram o mundo sensorial em favor de uma diferenciação entre o homem e os outros animais. Aos povos indígenas, esses povos de pensamento mítico, ainda interessa o sensível.

O leitor que se aventurar pelas *Mitológicas*¹⁴ tomando como ponto de partida seu primeiro volume perceberá que a própria força motriz do trabalho levistraussiano é a tensão entre sua tradição de pensamento (ocidental, moderno, racional) e a necessidade de se considerar a importância da experiência sensível ao lidar com os mitos. Essa tensão está expressa já no segundo parágrafo da abertura de *O cru e o cozido*, primeiro livro das *Mitológicas*:

Utilizando alguns poucos mitos tomados de sociedades indígenas que irão servir-nos de laboratório, faremos uma experiência que, se bem-sucedida, terá um alcance geral, já que esperamos que demonstre a existência de

12 KERÉNYI, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, p. 9

13 Giambattista Vico, no ensaio *Da lógica poética*, afirma que todo mito possui um “significado imanente” [immanente Bedeutung]. Cf. VICCO, *Von der Poetischen Logik*. In: KERÉNYI, *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*.

14 Monumental obra de Lévi-Strauss composta de quatro volumes (*O cru e o cozido*, *Do mel às cinzas*, *A origem dos modos à mesa* e *O homem nu*), ao longo dos quais o antropólogo se dedica à análise estrutural de algumas centenas de mitos ameríndios.

uma lógica das qualidades sensíveis, elucide seus procedimentos e manifeste suas leis.¹⁵

Note-se que, no excerto acima, Lévi-Strauss denota o caráter paradoxal de sua empresa. Se por um lado são as qualidades sensíveis aquilo que nos mitos interessa ao antropólogo, por outro, essas qualidades devem ser objetivamente expressas, para que seu trabalho tenha sucesso, por meio da descrição de uma lógica – procedimentos e leis – que rege essas qualidades. Ou seja, por trás do caos da experiência sensível é preciso que haja uma ordem racional.¹⁶ Sua tarefa é, pois, contraditória na medida em que tenta tornar inteligível uma matéria avessa à racionalidade. Nas palavras de Mariza Martins Furquim Werneck, Lévi-Strauss “sabia estar diante de uma questão intransponível – porque contraditória – [...]. Compreender o universo mítico, a partir de métodos científicos criados pelo pensamento racional, sempre implicou, em primeiro lugar, sair dele.”¹⁷

Naturalmente, Lévi-Strauss não poderia sair completamente do pensamento racional. Para garantir a viabilidade de sua proposta, foi preciso buscar uma maneira de superar essa questão intransponível. A solução encontrada foi, diz o próprio antropólogo: “ter procurado transcender a oposição entre o sensível e o inteligível, colocando-nos imediatamente no nível dos signos”.¹⁸ Para que compreendamos claramente o que isso quer dizer, é necessário que façamos uma breve referência ao *Curso de linguística Geral* de Saussure, obra inaugural do estruturalismo da qual provém, entre outros vários, o conceito de signo tal qual é empregado por Lévi-Strauss e pelos demais adeptos dessa corrente de pensamento. O signo é, segundo Saussure, uma unidade constituinte do sistema linguístico composta por dois termos psíquicos: “conceito” e “imagem acústica”. O conceito é o significado de determinada palavra, ou seja, aquilo a que ela faz referência na realidade extra-linguística. A imagem acústica, ou significante, por sua vez, é a impressão psíquica do som, “a representação que dele nos dá o testemunho dos sentidos”.¹⁹ O signo é, portanto, um elemento composto de partes opostas, umas delas da esfera do inteligível (o conceito ou o significado) e a outra advinda da esfera do sensível (a imagem acústica ou o significante). Transpondo a ideia de signo do campo da linguística para o contexto levistraussiano de análise mítica, fica claro que o que Lévi-Strauss está a nos dizer com seu propósito de colocar-se no nível dos signos é que, em sua abordagem estruturalista, não interessará considerar o inteligível ou o sensível isoladamente, mas sempre em conjunto e a despeito de seu caráter epistemologicamente oposicional. Tomando o signo como unidade mínima e irreduzível, espera o antropólogo ser capaz de transcender essa oposição.

15 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 19.

16 Lévi-Strauss não parte, desse modo, das mesmas premissas das quais partiram os hermeneutas. Se o significado só pode existir onde há ordem, é preciso primeiro investigar se existe ordem no universo caótico dos mitos. Toda sua abordagem estruturalista é, em resumo, uma tentativa neste sentido, o de tentar perceber uma ordem qualquer nessas histórias que parecem, à primeira vista, arbitrárias e carentes de significado. Cf. LÉVI-STRAUSS, *Mito e significado*.

17 WERNECK, *Viagem à Mitosfera – Pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss*, In: VOLOBUEF, *Mito e Magia*, p. 143.

18 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 33.

19 SAUSSURE, *Curso de linguística geral*, p.80

Essa busca por “uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética”²⁰ reflete-se mesmo na maneira como foram organizados cada um dos quatro volumes das *Mitológicas*, todos eles divididos em partes denominadas de acordo com as formas musicais de composição (sonata, sinfonia, cantata etc) pois, para Lévi-Strauss, a música seria a única linguagem que reuniria “as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível”²¹, trilhando naturalmente, portanto, a tal via intermediária desejada. Além disso, mito e música possuiriam em comum o fato de serem linguagens capazes de superar os limites das linguagens articuladas (por exemplo a comunicação ou a representação) e, ao mesmo tempo, necessitarem de uma dimensão temporal para sua manifestação (ao contrário, por exemplo, da pintura²²). A própria análise mítica teria sido realizada pela primeira vez, ainda segundo o antropólogo, em forma de música, por Richard Wagner, “o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos”.²³

À música é creditada, nas *Mitológicas*, uma clara superioridade em relação às demais formas da arte. Comparada à poesia, a música se difere por não utilizar como base ou veículo o “bem comum” que é a língua (chamada por Lévi-Strauss de “linguagem articulada”), e sim por se valer de uma veículo que lhe é próprio e que não possui uma utilização direta em nenhum outro plano. Por isso, “qualquer pessoa educada poderia escrever poemas, bons ou maus; ao passo que a invenção musical supõe aptidões especiais, que não se pode fazer florescer a não ser que sejam dadas”.²⁴ Em comparação com a pintura, a diferença e superioridade da música residiria no fato de que sua matéria, os sons musicais, não se encontram naturalmente na natureza, enquanto as cores lá estão, à disposição do artista, inesgotáveis e previamente dadas. Retornaremos a esse tema – a música e o binômio natureza e cultura – mais adiante, em nosso primeiro ensaio. Nesse momento, basta reiterarmos que Lévi-Strauss encontrou na música (enquanto forma) e nos signos (enquanto unidade material de trabalho) as ferramentas que precisava para contornar a impossibilidade de ter que abandonar o pensamento racional no trato dos mitos.

O que especialmente nos interessa é o fato de que, a despeito do sucesso de sua empresa,²⁵ o sensível ainda reside subterraneamente nas *Mitológicas* como uma força autônoma e insiste em assombrar Lévi-Strauss tal qual um fantasma que, embora sempre presente, só às vezes se faz visível, momento em que se torna uma aparição a impor imperiosamente sua irredutibilidade ao pensamento racional. Esboçaremos, assim, uma aproximação entre a natureza do mito e a natureza do sensível com o aporte do pequeno – porém tão grandioso quanto as *Mitológicas* – tratado de Emanuele Coccia sobre as imagens, chamado *A vida sensível*.

20 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 33.

21 *Ibidem*, p. 37-38.

22 *Ibidem*, p. 35.

23 *Ibidem*, p. 34. Lévi-Strauss faz referência aqui ao fato de Wagner ter utilizado o mito como matéria-prima para a composição de várias de suas obras, e.g. *O anel do Nibelungo* e *Tristão e Isolda*, entre as mais conhecidas.

24 *Ibidem*, p. 38.

25 Sucesso, aliás, inquestionável, uma vez ter sido o método estruturalista levistraussiano aquele que se demonstrou o mais produtivo na análise dos mitos dos povos ameríndios.

Nas páginas iniciais de *O cru e o cozido*, antes mesmo de seu elogio à música, Lévi-Strauss já nos dá pistas de que os mitos tem uma relação estreita com o sensível: “O estudo dos mitos efetivamente coloca um problema metodológico, na medida em que não pode adequar-se ao princípio cartesiano de dividir a dificuldade em tantas partes quanto forem necessárias para resolvê-lo.”²⁶ Trata-se aqui da inadequação do método racionalista à matéria mítica. E essa inadequação é fruto do fato de o mito aproximar-se – em natureza, ou seja, em sua gênese²⁷ – às imagens, pois

a unidade do mito é apenas tendencial e projetiva, ela nunca reflete um estado ou momento do mito. Fenômeno imaginário implícito no esforço de interpretação, seu papel é dar ao mito uma forma sintética e impedir que se dissolva na confusão dos contrários. Poder-se-ia, portanto, dizer que a ciência dos mitos é uma *anaclástica*, tomando esse termo antigo no sentido lato, autorizado pela etimologia, e que admite em sua definição o estudo dos raios refletidos e refratados.²⁸

Não é gratuita a referência de Lévi-Strauss à *anaclástica*, o estudo dos raios refletidos e refratados, ou seja, da formação das imagens óticas. Para ele, os mitos são formados tal qual são formadas as imagens, movimento cujo principal fator é a multiplicação de si. Como nos lembra Coccia, “não por acaso, o título técnico das obras sobre a física das imagens na Idade Média era *De multiplicatione specierum*, sobre a multiplicação das formas”.²⁹

Sendo múltiplo e infinito³⁰, o mito não pode ser apreendido pelo procedimento racionalista de dividi-lo em quantas partes forem necessárias para a sua apreensão total. O mito enquanto uma unidade, registra o antropólogo no trecho transcrito acima, é meramente virtual, fenômeno imaginário, ou seja, resultado do surgimento de uma forma – via uma espécie de tradução de suas múltiplas imagens em uma só – do mito, tornando-o capaz de ser, após captado por nossos sentidos, alvo de um esforço interpretativo. Assim, para que exista a possibilidade de interpretação – operação intra-psíquica – é necessário que exista, antes, uma imagem de ordem extra-mental (na realidade, uma multiplicidade de imagens), fato esse que denota a fragilidade do próprio *dictum* cartesiano, como nos mostra Coccia:

A própria consistência do *cogito ergo sum* cartesiano é ameaçada pelas formas [*specie*] intencionais. Elas exprimem, de fato, o modo com que o objeto insiste no sujeito, uma espécie de lasca de objetualidade infiltrada no sujeito, ou o sujeito enquanto projetado em direção ao objeto e à realidade exterior, não psíquica (literalmente *tendido* em direção a eles). Se é graças a essas *species* que podemos sentir e pensar, qualquer sensação e qualquer ato de pensamento demonstrariam não exatamente a verdade do sujeito ou a sua natureza, mas sim a simples existência das imagens.³¹

26 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 24.

27 Entende-se aqui por natureza a “força que torna possível o nascimento das coisas”, portanto, gênese. Cf. COCCIA, *A vida sensível*, p. 18.

28 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 24.

29 COCCIA, *A vida sensível*, p. 33.

30 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 24.

31 COCCIA, *A vida sensível*, p. 14.

As imagens existem, portanto, independentes do sujeito. Surge aqui outra afinidade entre os mitos e as imagens, pois “os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia”³², e “os mitos se pensam *entre si*”.³³ Para adentrar esse mundo dos mitos, Lévi-Strauss teve que “vivenciar em si mesmo o *je est un autre* proclamado por Arthur Rimbaud”, praticar “uma experiência de total apagamento do sujeito”³⁴, procedimento esse de “vocalização profundamente anticartesiana”.³⁵ No primeiro parágrafo do “finale” de *O homem nu*, momento em que são realizadas as considerações finais das *Mitológicas*, está expressa a inevitável conclusão:

Pois se esses vinte anos dedicados aos estudos dos mitos – de que estes tomos cobrem apenas os últimos oito – propiciaram a quem escreve estas linhas alguma experiência profunda, terá sido a de que a consistência do eu, preocupação primeira de toda a filosofia ocidental, não resiste à sua aplicação contínua a um mesmo objeto, que o invade por inteiro e o impregna do sentimento vivido de sua própria irre realidade.³⁶

Ecoa nesse excerto o que Coccia quis dizer com a insistência do objeto no sujeito, essa lasca de objetualidade capaz de por em xeque toda a consistência – termo usado tanto por Coccia quanto por Lévi-Strauss – do pensamento filosófico ocidental.³⁷

Se o binômio sujeito e objeto deve ser abolido para que se possa acessar a matéria mítica, também a vida sensível não pode ser apreendida em nenhum dos dois polos dessa relação, pois “[...] a existência do sensível, separada tanto do sujeito quanto do objeto, torna efetivamente impossível toda redução da teoria do conhecimento em psicologia, em teoria do sujeito”.³⁸ Mas se as imagens não estão nem nos sujeitos – na psiqué – nem nos objetos – nas coisas, no mundo –, onde elas estão?

Para que possamos perceber as coisas, é preciso que elas se tornem fenômeno. As coisas do mundo devem devir sensíveis, tornar-se imagens. Isso se dá, postula Coccia a partir de Aristóteles, em um lugar intermediário entre os sujeitos e objetos: o meio [do grego, *metaxu*]. O espelho pode ser tomado como o paradigma dessa medialidade, desse lugar intermediário onde as coisas se tornam fenômeno. Quando olhamos para o espelho, percebemos nossa imagem em um lugar além de nossa alma e consciência, mas alguém do objeto (a matéria do espelho). Avistamos a nós mesmos como “puro ser do sensível”³⁹. “O espelho demonstra que a visibilidade de algo é realmente sepa-

32 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 31.

33 *Ibidem*.

34 WERNECK, *Viagem à Mitosfera – Pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss*, In: VOLOBUEF, *Mito e Magia*, p. 154.

35 WERNECK, *Claude Lévi-Strauss e as anamorfoses do mito*, p. 52.

36 LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 603.

37 Retomaremos a temática da dissolução do sujeito posteriormente, em nosso quarto ensaio, dedicado ao *nixi pae* (bebida sagrada do povo Huni Kui).

38 COCCIA, *A vida sensível*, p. 13.

39 COCCIA, *A vida sensível*, p. 21.

rável da coisa em si e do sujeito cognoscente”⁴⁰. A imagem é, portanto, a existência de algo fora do próprio lugar. “Todo sensível é, então, não apenas extra-mental, mas também extra-objetivo”.⁴¹ Sua gênese, que não coincide com a gênese das coisas em si, se dá em um lugar que não pertence nem ao sujeito nem ao objeto. Vejamos os seguinte trecho d’*a vida sensível*:

Na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito. E é esse *metaxu* (e não as coisas mesmas diretamente) que oferece todas as nossas experiências e que alimenta nossos sonhos. A experiência, a percepção, não se torna possível a partir da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contiguidade (*sunechous ontos*) com esse lugar ou espaço intermediário onde o real se torna sensível, perceptível (*per continuationem suam cum videntem*). Esse espaço não é um vazio. Sempre é um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum: aquela de poder gerar imagens.⁴²

Curiosamente, Lévi-Strauss chega a formular, em *Mito e significado*, um raciocínio muito próximo a esse, acima transcrito, de Coccia:

Actualmente, os investigadores contemporaneos no campo da neurofisiologia da visão ensinam-nos que as células nervosas da retina e os outros aparelhos por detrás da retina estão especializados: algumas células só são sensíveis à direcção em linha recta, outras à direcção em sentido vertical ou horizontal ou oblíquo, e outras, ainda, apenas são sensíveis à relação entre o fundo e as figuras destacadas, e assim por diante. Assim – e eu simplifico demasiado porque é para mim muito complicado explicar tudo isto em inglês –, todo este problema da experiência em oposição à mente parece ter uma solução na estrutura do sistema nervoso, não na estrutura da mente nem na da experiência, mas num ponto intermédio entre a mente e a experiência, no modo como o nosso sistema nervoso está construído e na maneira como se interpõe entre a mente e a experiência.⁴³

Tudo o que foi descrito por Coccia está também presente na fala Lévi-Strauss: o lugar intermediário entre sujeito e objeto, a relação de contiguidade do sujeito com o meio, a capacidade do meio de gerar imagens (proporcionar a sensação). Sua veia cientificista – ainda que também anticartesiana – porém, fará com que o antropólogo suponha ser o sistema nervoso esse lugar intermediário entre o sujeito (a alma) e o objeto (as coisas do mundo), diferentemente de Coccia, que não define um lugar específico para o meio – sendo o espelho apenas um exemplo paradigmático – dizendo apenas tratar-se de um corpo, necessariamente.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*, p. 24.

42 *Ibidem*, p. 20.

43 LÉVI-STRAUSS, *Mito e significado*, p. 14-15.

Lévi-Strauss compreendeu que o mito “não se situa em uma língua ou em uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação entre elas e outras línguas e outras culturas”⁴⁴. Não seria pois, o meio – esse lugar intermediário entre dois diferentes *topos* – o local da gênese, não apenas das imagens, mas também do mito? No litoral – evoca-se aqui um possível sentido lacaniano do termo⁴⁵ – ou limiar entre duas (ou mais) diferentes culturas, povos ou línguas, reside a potência de surgimento do mito.⁴⁶ O mito depende, então, da existência desse corpo – pois não é um espaço vazio – intermediário para que ocorra sua gênese, para que torne-se efetivamente um fenômeno.

As qualidades comuns entre o mito e a imagem não param por aí. Uma vez tornados fenômenos, ambos guardam ainda pelo menos uma característica comum: a ausência de sentido. Se as imagens não possuem por si só significados – do contrário não falaríamos de uma oposição entre sensível e inteligível –, também aos mitos falta um sentido intrínseco. Lévi-Strauss afirma ter sido alvo de críticas de vários filósofos que o acusaram de ter “reduzido a substância viva dos mitos a uma forma morta, de ter abolido o sentido” e de ter se “empenhado em elaborar a sintaxe de um discurso que não diz nada”.⁴⁷ Essas críticas são certamente provenientes de filósofos de inclinação hermenêutica que, como mencionamos anteriormente, creem na existência de um sentido imanente oculto nos mitos. Na contramão desse pensamento, Lévi-Strauss procurou demonstrar que não há nos mitos um sentido que “nos instrua sobre a ordem do mundo, a natureza do real, a origem do homem ou seu destino”⁴⁸, mas sim uma ampla gama de possibilidades de interpretação, capazes de apontar para “a razão de ser de crenças, costumes e instituições”⁴⁹ próprias do espírito humano. Uma verdade ou sentido prévio à interpretação – operação essa intra-psíquica – nos mitos seria, pois, para a infelicidade dos hermeneutas, inexistente.⁵⁰ O germanista e mitólogo italiano Furio Jesi chega mesmo a admitir que há naquilo que ele chama, não por acaso, de imagem mítica, “alguma coisa de diferente: alguma coisa que parece em relação direta com o mecanismo da sensação e, portanto, estranha ao âmbito do conhecimento racional”.⁵¹

Elaboramos aqui, em linhas gerais, uma aproximação entre o mito e o sensível a partir de alguns possíveis pontos de contato, apresentados na forma de excertos de obras, entre Lévi-Strauss

44 LÉVI-STRAUSS *apud* PERRONE-MOISÉS, in: LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 8.

45 Fazemos referência ao seguinte trecho de *Lituraterra*: “Não é a letra...litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira, para o outro, por serem estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?” In: LACAN, *Outros escritos*, p. 18.

46 Nesse sentido, como a letra lacaniana, o mito pode ser visto como uma escrita ou inscrição que surge no litoral, local onde estão sobreimpressas duas paisagens distintas, para falar com a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol.

47 LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 616.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*.

50 Trataremos um pouco mais desse assunto, a ausência de significado nos mitos, no pequeno ensaio presente no anexo dessa dissertação.

51 Fazemos referência aqui aos fragmentos sobre *Mito e linguagem* de Furio Jesi, organizados por Giorgio Agamben e Andrea Cavalletti, traduzidos para o português por Diego Cervelin para o panfleto político-cultural *SOPRO*, disponível em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/furio.html>>. Os fragmentos foram originalmente publicados no número 12 da revista *Cultura Tedesca* (Roma: Donzelli), dez.1999.

e Emanuele Coccia. Procuramos elucidar, a partir do pensamento de ambos, algo que poderíamos chamar ao mesmo tempo de “natureza mítica das imagens” e “natureza sensível do mito”.

Ao longo dos ensaios que compõem nossa dissertação partiremos sempre do pressuposto de que devemos pensar o mito em conjunção com o sensível. Esses pontos de aproximação ora apresentados serão, nestes ensaios, explorados mais a fundo, assim como serão propostas, ainda, outras perspectivas aqui não aventadas por serem advindas não necessariamente de um fundo teórico, mas da leitura da própria literatura indígena.

A literatura indígena no Brasil

Os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil.

Maria Inês de Almeida

Há no território brasileiro pelo menos 305 povos, falantes de cerca de 274 línguas, uma população de aproximadamente 900 mil pessoas que não chegou a essa terra nas caravelas do século XV.⁵² Povos que nós, brancos, denominamos “indígenas”, palavra essa que, etimologicamente, quer dizer “natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria”.⁵³ Esses povos estão, de fato, descobrindo o Brasil. Isso não quer dizer que eles estejam descobrindo a terra – essa eles já conhecem muito bem (e muito melhor que nós, a julgar pelo modo como os brancos a temos tratado). Descobrir o Brasil significa, para eles, descobrir o Brasil Estado, delimitado por fronteiras e regido por leis alheias, e muitas vezes nocivas, aos povos da terra⁵⁴. Nesse processo de descobrimento surgem as inevitáveis lutas dessas *sociedades contra o Estado*⁵⁵ pelo reconhecimento de suas práticas culturais, pela demarcação de seus territórios⁵⁶, *i.e.*, pela vida – a sua própria e a da terra, que são uma coisa só. Uma importante ferramenta, talvez a principal delas, utilizada nessas lutas é o texto escrito. Há pelo menos três décadas vários povos indígenas têm publicado livros e cartilhas, escritos tanto em português quanto em suas línguas maternas. Esses textos, que muitas vezes “se dirigem disfarçadamente aos brancos”⁵⁷, possuem um enorme potencial de redesenhar o nosso terra à vista⁵⁸, ou seja, de fazer com que escutemos a voz desses povos, uma vez que temos o péssimo hábito de só escutar aquilo que está escrito.⁵⁹

52 Dados do Censo IBGE 2010.

53 HOUAISS e VILLAR *apud* VIVEIROS DE CASTRO, *O recado da mata*. In: KOPENAWA & ALBERT, *A queda do céu*, p. 16.

54 Chamamos aqui os indígenas de “povos da terra” no sentido da seguinte enunciação de Eduardo Viveiros de Castro: “Não são poucos os povos indígenas do mundo a afirmar que a terra não lhes pertence, pois são eles que pertencem à terra”. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, *O recado da mata*. In: KOPENAWA & ALBERT, *A queda do céu*.

55 Utilizamos aqui essa construção em seu duplo sentido: aquele advindo da própria construção sintática (as sociedades lutam contra o Estado) e o outro, a referência à ideia de *sociedade contra o Estado* de Pierre Clastres. cf. CLASTRES, *A sociedade contra o Estado*.

56 Vale evocarmos aqui uma fala de Davi Kopenawa que ilustra bem esse processo de descobrimentos do Brasil Estado no contexto da luta pela demarcação de terras: “Quem ensinou a demarcar foi o homem branco. A demarcação, divisão de terra, traçar fronteira é costume de branco, não de índio. Brasileiro ensinou a demarcar terra indígena, então a gente passamos a lutar por isso. Nosso Brasil é tão grande e a nossa terra é pequena. Nós, povos indígenas, somos moradores daqui antes dos portugueses chegarem”. Excerto de entrevista disponível em: <<http://portalamazonia.com/noticias-detalle/cidades/mundo-esta-de-olho-na-floresta-amazonica-alerta-indigena-davi-kopenawa/?cHash=e0cecc6e8c3902336856bbb3c3c28449>>

57 ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 195.

58 *Ibidem*.

59 Essa é uma constatação preciosíssima do líder Yanomami Davi Kopenawa: “*Omama* [o demiurgo dos Yanomami] não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras de *Teosi* [deus], como os dos brancos. Fixou suas

Os livros publicados pelos indígenas atendem em geral – mas não apenas – a uma demanda escolar, como mostra Maria Inês de Almeida na seção “Os livros da floresta” de seu livro – em coautoria com Sônia Queiroz – *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*: “[...] são livros escritos para auxiliar os professores índios na tarefa de ensinar às crianças das aldeias as artes de ler e escrever, cumprem precípuo papel de informar os brasileiros em geral sobre a existência desses povos”⁶⁰. Esses livros são produto do trabalho de professores e lideranças indígenas com a “acessoria dos ‘brancos’ que têm claramente se posicionado a favor da emancipação desses povos”⁶¹, como é o caso da própria Maria Inês de Almeida que, através do núcleo *Literaterras* da Faculdade de Letras da UFMG, do qual é coordenadora, realizou a edição de mais de uma centena de livros desde 2005, dos quais uma enorme parcela é de autoria indígena. Ao somar-se a essa quantia as demais publicações de autoria indígena realizadas por ONGs, editoras universitárias e privadas e demais órgãos e instituições, chega-se à conclusão de que se está lidando com um grande universo de obras que não pode ser ignorado ou alienado do sistema literário brasileiro. Não se pode ignorá-lo, em primeiro lugar, pelo simples fato – admitindo “um conceito mais pragmático de literatura”⁶² – de que esses livros “com cara de índio” são o “resultado de um processo de edição”⁶³ e estão, de um modo ou de outro, inseridos no mercado editorial. Mas isso não é tudo. Há uma série de características na produção escrita indígena que nos permite configurá-la como um movimento literário. Trata-se do desenvolvimento de uma literatura de autoria indígena no Brasil:

Assistimos atualmente a uma espécie de eclosão do que nomeio a priori uma literatura indígena no Brasil, que, a meu ver, configura um movimento literário, na medida em que pode ser observado nos seus aspectos coerentes, como um grande texto que se dá a ler. Seus escritores representam uma população de cerca de 350.000 indivíduos, falantes de aproximadamente 180 línguas diferentes, além do português, e habitam desde a fronteira brasileira com a Venezuela até a fronteira com o Uruguai.⁶⁴

Os aspectos coerentes desse grande texto que se dá a ler são, em outras palavras, características mais ou menos comuns às textualidades que compoem o universo literário indígena. Pode-se apresentar em linhas gerais – a partir do trabalho da própria Maria Inês de Almeida⁶⁵, trabalho esse

palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos a possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco. Quando essas antigas palavras apenas saem de nossas bocas, eles não as entendem direito e as esquecem logo. Uma vez colocadas no papel, permanecerão tão presentes para eles quanto os desenhos das palavras de *Teosi*, que não param de olhar”. KOPENAWA & ALBERT, *A queda do céu*, p.77.

60 ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 195-196.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*. Observação: os dados quanto à população indígena contidos nesse trecho diferem daqueles por nós anteriormente apresentados devido à data em que foram colhidos, uma vez que a obra citada é do ano de 2004.

65 Cf. ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* e ALMEIDA, *Desocidentada*, além da tese de doutorado da autora intitulada “Ensaio sobre a literatura indígena no Brasil”, defendida em 1999, e de seus diversos ensaios e artigos publicados.

pioneiro nesse campo de estudos – algumas das características desse movimento literário. É sabido, porém, que esse é um esforço no mínimo paradoxal, dada a diversidade inerente à literatura indígena. Aliás, essa diversidade pode ser tomada mesmo como uma dessas características. Além da multiplicidade de formas que essa literatura assume – há narrativas, há cantos, e há ainda mais –, a principal razão para qualificá-la como uma literatura plural é o fato de ela ser escrita não apenas em português, mas em dezenas de línguas diferentes, pertencentes a pelo menos 39 famílias linguísticas distintas⁶⁶. Se é natural que a literatura em língua portuguesa feita no Brasil já seja considerada por si só múltipla, dado o infinito espectro de diferenças entre cada obra e cada autor, o que dizer então da literatura indígena, em que cada diferença entre obras pode ser suplantada ainda por uma diferença de idioma? Ela é, pois, um oásis de multiplicidade dentro do sistema literário brasileiro.

Outra importante característica que pode ser assinalada na emergente literatura indígena é a forte presença da tradição oral. Isso não quer dizer apenas o lugar comum de tomar os textos escritos indígenas como meras transcrições de relatos e narrativas orais. Sim, eles muitas vezes os são, mas nem sempre. Para além disso, a oralidade presente nesses textos indica modos de pensamento – ou práticas discursivas⁶⁷ – próprios de cada povo e diferentes da tradição ocidental. A construção das narrativas, sejam elas de caráter mítico ou historiográfico, tendem a diferir bastante daquilo que nós leitores da literatura tradicional estamos acostumados. As marcas textuais de oralidade são abundantes e as estruturas desses textos (tanto as estruturas formais quanto o próprio conteúdo das tramas ou enredos) são, no geral, de difícil compreensão para o leitor branco, ora por parecerem simples e superficiais em demasia, ora por se mostrarem incrivelmente complexas e intrincadas. Nas narrativas, a presença de diálogos na forma do discurso direto é bastante comum, de modo que a fala, a voz das figuras que habitam os textos, são de extrema importância. É, em certo sentido, uma escrita da voz – seja a voz do(s) sujeito(s) empírico(s) que narra(m) (oralmente ou na escrita), ou a voz dos sujeitos que habitam as narrativas, a quem se denomina habitualmente personagens⁶⁸. Muito raros ou virtualmente inexistentes são os trechos de cunho psicologizante que buscam demonstrar o estado psíquico das figuras, característica essa muito própria da literatura ocidental. A escrita dos mitos e a escrita da história possuem ainda o potencial de fortalecer a própria tradição oral desses povos, tanto por introduzir “uma dimensão crítica”⁶⁹ – a possibilidade de se refletir sobre

66 Dado retirado do site do Instituto Socioambiental (ISA).

67 “Entende-se por prática discursiva o processo de organização que estrutura ao mesmo tempo os dois lados do discurso – a forma-sujeito e a comunidade. Há uma relação semântica irredutível entre aspectos textuais e não-textuais. O que significa que não se pode pensar a comunidade sem o discurso e vice-versa. Cf. ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 203.

68 Chamaremos, doravante, esses personagens de “figuras”, termo que julgamos mais adequado por indicar – num sentido llansoniano do termo – seres viventes que não se restringem àquilo que é humano. Nas palavras de Llansol: “À medida que ousei sair da escrita representativa [...] identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase [...], um animal, ou uma quimera [...] Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. LLANSOL, *Um falcão no punho*, p. 121.

69 ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 257.

o texto ao, por exemplo, se cotejar, em mãos, diferentes versões de um mesmo mito ou de episódios da história da comunidade – quanto por colocar de novo em pauta, na língua falada, um determinado mito, pois, “o mito, quando não é falado, deixa na realidade de ser mito; volta a sê-lo quando entra de novo na palavra viva de uma comunidade”.⁷⁰

Outro aspecto que pode ser considerado como comum às diversas obras que compõem a literatura indígena é a dimensão não-verbal, as imagens⁷¹ (desenhos e fotografias, por exemplo) que figuram junto aos textos. Essas imagens representam quase sempre muito mais do que uma escolha editorial de diagramação ou um artifício para embelezar o objeto livro. Elas atuam como para-textos, que ora ilustram aquilo que é falado no texto escrito, ora são ilustradas por ele – fala-se aqui em especial dos desenhos, sempre realizados pelos próprios autores ou por outros membros da comunidade, sejam eles artistas de profissão ou não. E são ainda mais do que isso: essas imagens possuem mesmo uma autonomia semântica, na medida em que são capazes de condensar, por exemplo, todo um mito em sua visualidade que independe da palavra escrita. Além de imagens figurativas, que os leitores brancos somos relativamente capazes de compreender⁷², há ainda uma outra categoria: as diferentes grafias⁷³ – pois são escrita, mesmo que não alfabética – que os diversos povos indígenas possuem e utilizam para cobrir a pele, seja a sua própria, seja a dos tecidos ou a do papel. Essa escrita (que o leitor branco reconhecerá como um desenho ou grafismo) possui também uma série de qualidades que nos escapam, pois é elemento da identidade de cada povo e extrapola o caráter ilustrativo no livro por seus mais variados significados e utilidades práticas.

Talvez o principal elemento caracterizador do movimento literário de autoria indígena seja a escritura coletiva. “A proposta de um estilo indígena na literatura brasileira se fundamenta no princípio da dessubjetivação: o sujeito se perde no estilo e se reencontra por algum traço, quando a cultura torna-se realmente importante”.⁷⁴ O que Maria Inês de Almeida quer dizer com isso é que, diferentemente da escrita literária ocidental tradicional – cujo autor é “sujeito aparentemente autônomo”⁷⁵, idealmente o único capaz de responder plenamente pela obra literária que criou –, a responsabilidade pelo texto literário indígena não é de apenas um único sujeito empírico, mas de todo um grupo ou comunidade, uma vez que o autor da obra não é alguém que a criou necessaria-

70 MELIÁ *apud* ALMEDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 259.

71 Chamamos aqui de imagem tudo aquilo que é, nesses livros, da dimensão não-verbal, ou seja, utilizamos o termo em seu sentido mais corriqueiro, querendo dizer desenhos, fotografias, mapas etc. É importante que salientemos isso pois adotaremos, no desenrolar de nossa dissertação, um outro conceito de imagem que será de grande importância para nossas reflexões.

72 Relativamente pois, embora reconheçamos figuras (por exemplo: um homem, uma cobra, ou uma árvore), somos incapazes, na maioria das vezes, de apreciar toda a potencialidade dessas imagens, pois nos falta o conhecimento dos mitos ou das práticas culturais, os quais não compartilhamos com os autores dessas imagens.

73 No caso dos Huni Kuí, essa grafia é chamada de *kene*. Os *kene* são uma imensa variedade de padrões imagéticos tradicionalmente fixos, ou seja, que não são livremente inventados, pois já foram dados – pela jiboia –, utilizados pelas mulheres para pintar os corpos e os artefatos tradicionais.

74 ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 201.

75 *Ibidem*.

mente a partir de suas predileções éticas e estéticas⁷⁶, mas um grupo de pessoas, e os parâmetros para a criação da obra literária já estavam previamente definidos pela própria vida (cosmologia, mitos, história, práticas culturais etc). Em resumo: a maior parte dos livros de autoria indígena não são assinados por apenas um indivíduo⁷⁷, mas por um grupo de indivíduos (e.g. uma aldeia, uma associação) ou mesmo pelo nome de todo um povo. Maria Inês de Almeida ressalta o caráter político dessa escritura coletiva:

São diversos os seus produtores, mas em geral possuem uma característica básica: não são sujeitos individuais, são coletividades, comunidades. É sobretudo por essa razão que a literatura indígena nasce de uma escrita que é política. Além de instrumento de poder e via real de saberes (que continuam a circular na oralidade), ela serve à constituição estética da comunidade; é a alegoria dessa constituição.⁷⁸

Por uma escrita política, a autora compreende a capacidade dessa literatura de “significar sempre mais do que o ato empírico de seu próprio traçado”⁷⁹, ou seja, de extrapolar o próprio âmbito do fazer literário para ganhar significações diferentes em um contexto mais amplo, o sócio-político. Isso se dá na medida em que essa escrita é assinada por um povo que é diferente da maioria da sociedade brasileira, operando um duplo movimento paradoxal: o de inserir-se na mesma (via o sistema literário) e o de demarcar as fronteiras (diferenças) entre esse povo e o resto do Brasil, ao dar a ler sua própria existência. “Assim os índios estão percebendo sua entrada na sociedade brasileira: de forma literária”.⁸⁰ A escrita coletiva é, portanto, tanto um aspecto estético caracterizador do movimento literário indígena quanto um importante operador político.

Chamar de literatura o que produzem os escritores indígenas é, para além de uma simples constatação advinda da observação mesma desse universo de textos, um necessário gesto político que intenta fortalecer os povos indígenas nas lutas que são diariamente travadas por eles contra o Estado e contra os interesses econômicos que se sobrepõem catastroficamente ao próprio direito à vida. Um desses vários povos – a cuja literatura se dedica nosso trabalho – é o povo Huni Kuĩ.

76 Nem o autor “no sentido burguês da palavra, ou seja, do direito autoral”. Cf. ALMEIDA, *Desocidentada*, p. 81.

77 Há também autores indígenas que publicam obras literárias de autoria única e própria. Eles não são, no entanto, a maioria.

78 ALMEIDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 206. Deve-se se notar aqui que por “constituição estética” se entende, nas palavras de Jacques Rancière (citado pela própria autora) a “partilha do sensível que dá forma à comunidade”. RANCIÈRE *apud* ALMEIDA, *Ibidem*.

79 *Ibidem*, p. 207.

80 *Ibidem*.

O povo e a literatura Huni Kuĩ

Em tese, estariam os índios pesquisando os brancos como uma medida capaz de garantir a própria sobrevivência nesse plano terreno.

Jaider Esbell⁸¹

Os Huni Kuĩ, “gente verdadeira”, são um povo da floresta que habita a Amazônia Ocidental desde o sudeste peruano até o Brasil, no estado do Acre. São comumente conhecidos pelo nome de Kaxinawa, denominação dada pelos brancos. Contam os Huni Kuĩ que o primeiro contato entre um deles e um branco se deu enquanto o primeiro brincava com um morcego. O branco perguntou a ele quem ele era mas, sem entender o português, o índio respondeu em sua língua que estava matando morcego. A palavra morcego é, na língua dos Huni Kuĩ, *kaxi*. “Então o branco botou o nome nele: – Sua tribo e você se chamam Kaxinawa”.⁸² Hãtxa kuĩ é a “língua verdadeira”, falada pelo povo Huni Kuĩ. O Hãtxa kuĩ pertence à família linguística Pano, que compreende ainda as línguas dos povos Amawaka, Katukina, Kaxarari, Korubo, Marubo, Matis, Matses, Nukini, Poyanawa, Yaminawa e Yawanawa. A primeira obra de fôlego a documentar e estudar o Hãtxa Kuĩ foi escrita pelo historiador João Capistrano de Abreu, no início do século XX, sob o nome *rã-txa hu-ni-ku-ĩ: a língua dos caxinauás do rio Ibuacu, afluente do Muru, prefeitura de tarauacá*. Atualmente, o principal estudioso da língua é Joaquim Mana Kaxinawa, professor Huni Kuĩ e doutor em linguística pela Universidade de Brasília com a tese *Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ*. Sua pesquisa e trabalho atuais giram em torno da educação nas aldeias Huni Kuĩ e da consolidação do Hãtxa Kuĩ escrito.

Assim como a maior parte dos povos indígenas das Américas, estima-se que os Huni Kuĩ tenham tido, antes do contato com o *nawa* – o homem branco – uma população muito maior do que a dos dias de hoje. O número atual de indivíduos Huni Kuĩ em território brasileiro gira em torno de 12.000⁸³, distribuídos nas cem comunidades/aldeias das onze terras indígenas situadas nos municípios de Santa Rosa do Purus, Feijó, Tarauacá, Jordão e Marechal Taumaturgo, representando o maior grupo indígena do estado do Acre em termos populacionais.⁸⁴ Em um recenseamento do fim da década de setenta, a população Huni Kuĩ no Brasil consistia de 1180 pessoas⁸⁵, o que denota uma recuperação demográfica em curso há pelo menos três décadas.

81 Jaider Esbell é um escritor e artista visual da etnia Makuxi.

82 KAXINAWÁ. In: MONTE (Org.), *Estórias de hoje e de antigamente dos índios do acre*, p. 29. Observação: *Nawa* é um termo encontrado em várias línguas da família Pano que guarda um significado dêítico. *Nawá* é sempre o outro, de um povo diferente, seja ele um índio ou um branco. Cf. CAMARGO; VILLAR; CAÏTAN; TORIBIO; KUINBU, *Huni Kuin Hiwepaunibuki: a história dos caxinauás por eles mesmos*.

83 Dado aproximado com base em diferentes fontes, sendo a principal delas a tese de doutorado de Joaquim Mana Kaxinawá, de 2014.

84 KAXINAWA, *Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ*, p. 21.

85 Dado colhido na dissertação de mestrado do antropólogo Terri Valle de Aquino, intitulada *Kaxinawá: de seringueiro “caboclo” ao peão “acreano”*, defendida na UnB, no final da década de setenta.

– O antropólogo Terri Valle de Aquino – figura importante na história recente dos Huni Kuĩ⁸⁶ diz sobre a história desse povo:

Os dados sobre a situação pré-contato são muito escassos e caracterizam-se pelo caráter fragmentário e conjectural. O que se pode dizer com segurança é que os Kaxinawá foram alcançados, a partir do terceiro quarto do século XIX, por duas frentes extrativistas: uma itinerante, e de pouca duração, composta por caucheiros peruanos; a outra sedentária e estável, formada por seringueiros nordestinos (Cunha, 1976: 234-236). Foram, pois, o caucho e a seringa os dois principais produtos determinantes do povoamento da extensa região do Juruá e Purus, habitat tradicional dos Kaxinawá e inúmeros outros grupos Pano e Aruak.⁸⁷

Desse contato sucedeu-se, ainda no final do século XIX, a matança de diversos grupos indígenas da região, realizada sobretudo pelos caucheiros peruanos,⁸⁸ reduzindo imensamente suas populações, dentre elas, a dos Huni Kuĩ. Foram estabelecidos então diversos seringais na região, provocando um surto migratório do sertão nordestino para a Amazônia Ocidental. Após o “tempo das correrias”⁸⁹ os Huni Kuĩ foram assimilados como mão-de-obra nesses seringais⁹⁰, dificultando a realização de suas próprias práticas de subsistência (como a criação de roçados) de modo a se tornarem cada vez mais dependentes de bens manufaturados vendidos pelos patrões seringalistas e, conseqüentemente, da produção da borracha.

Podemos assim observar que o seringueiro Kaxinawá e o seringueiro nordestino são duplamente explorados: através dos altos preços cobrados pelas mercadorias e dos baixos preços pagos pela produção de borracha. Agravando ainda mais a situação, este sistema permite que sejam efetuados registros inverídicos e irreais, dívidas fictícias, mantendo a força do trabalho totalmente subordinada à empresa seringalista.⁹¹

Os Huni Kuĩ viveram, como mostrado por Terri Valle de Aquino, uma condição muito próxima – para não dizer idêntica – à escravidão, uma vez que estavam sempre endividados com seus patrões e eram sistematicamente impedidos de abandonar o seringal antes que liquidassem suas dívidas. Esse

86 Txai Terri trabalha na região desde meados da década de setenta, quando era funcionário da FUNAI. Fundou em 1979 a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC) e lutou, ao lado do povo Huni Kuĩ e de outros povos da região, pela conquista de seus direitos coletivos, como a demarcação das Terras Indígenas, a criação de cooperativas e a implantação de escolas.

87 AQUINO, Kaxinawá: *de seringueiro “caboclo” ao peão “acreano”*, p. 38.

88 *Ibidem*.

89 “Correria” é o termo utilizado localmente para designar o tempo em que ocorreram os massacres empreendidos na região pelos caucheiros peruanos e patrões seringalistas. Para maiores informações sobre os nomes dados regionalmente às diferentes épocas pós-contato, Cf. AQUINO, Kaxinawá: *de seringueiro “caboclo” ao peão “acreano”*; KAXINAWA [et al.] *Índios no Acre: história e organização*.

90 AQUINO, Kaxinawá: *de seringueiro “caboclo” ao peão “acreano”*, p. 39-41.

91 *Ibidem*, p. 47.

período é conhecido na história regional como o “tempo do cativoiro”. Somente no final da década de setenta, passado quase um século de sujeição aos padrões extrativistas, os Huni Kuĩ conseguiram retirar os brancos dos seringais e gerenciá-los de maneira autônoma por meio de cooperativas, acontecimento de grande importância para sua reorganização política.⁹² Foi o início do “tempo dos direitos”, marcado pelas lutas por terra, educação, saúde e fortalecimento da língua e cultura.

Se o interesse desse povo pela escrita já existia desde o começo do século XX⁹³, foi só a partir dos anos 80, portanto no “tempo dos direitos”, que eles puderam batalhar pela escolarização de seus jovens com o intuito de torná-los professores. Em 1983, a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/AC) iniciou o projeto “Uma experiência de Autoria” no contexto do “I Curso de Formação de Monitores Indígenas”. Essa iniciativa, que se estendeu até o ano de 1996, teve como objetivo a criação de materiais didáticos pelos próprios professores indígenas.⁹⁴ Os livros e cartilhas produzidos dessa maneira passaram a ser utilizados nas escolas das aldeias como instrumento de alfabetização e formação intelectual dos alunos Huni Kuĩ e de outros povos da região. Esse projeto foi, sem sombra de dúvida, um marco para a “conquista da escrita” por parte dos Huni Kuĩ,⁹⁵ conquista essa de fundamental importância por propiciar o uso do texto escrito como uma ferramenta nas lutas sociais e políticas (luta por terra, por saúde e por educação, por exemplo) e por possibilitar a escrita da história recente do ponto de vista dos próprios Huni Kuĩ:

A escrita e a escola foram apropriadas pelos Kaxinawá como tecnologia e instituição do contato, valorizadas e estratégicas para a construção “por conta própria de uma história presente dos Huni Kuĩ” (Siã Kaxinawá. In: Spyer e Gavazzi [org.], 1992). História agora documentada por suas próprias mãos, com o domínio atual que passaram a ter da escrita alfabética, nas funções sociais de memória e registro.⁹⁶

Mas não é apenas a história pós-contato que passa a ser escrita. As histórias do “tempo das malocas” – período que se inicia com o surgimento do mundo e termina com o contato com os brancos –, que antes eram transmitidas e atualizadas no domínio da tradição oral, passam a habitar também as páginas dos livros. A primeira obra dessa natureza produzida pelos Huni Kuĩ é o livro *Shenipabu Miyui*, uma coletânea de mitos cuja produção foi realizada por professores Huni Kuĩ ao longo de um período de seis anos, de 1989 a 1995. *Shenipabu Miyui*, ou “História dos antigos” – originalmente publicado pela CPI/AC e reeditado pela Editora UFMG em 2000, quando da adoção da

92 Cf. ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 12.

93 “As escritas alfabética e numérica, desconhecidas dos Kaxinawá até a vigência da empresa seringalista, foram objeto de interesse desde inícios do século XX, percebidas como um importante instrumento de dominação socioeconômica sobre eles exercida”. ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 14.

94 ALMEDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 199.

95 Com “conquista da escrita” queremos dizer, naturalmente, a apropriação da escrita alfabética – tanto do português quanto do hãtxa kuĩ.

96 ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 16.

obra no vestibular – contém doze mitos Huni Kuĩ, em hãtxa kuĩ e em português. Esses mitos foram coletados pelos professores bilíngues junto aos mestres da tradição Huni Kuĩ, tanto na língua materna quanto em português. Assim, as versões em língua portuguesa não são a tradução de originais em hãtxa kuĩ, mas versões contadas pelos velhos mestres em português e transformadas em língua escrita pelos jovens professores. Além de seu inegável valor literário, *Shenipabu Miyui* foi também uma importante experiência no processo de consolidação do Hãtxa Kuĩ escrito.⁹⁷ O trabalho de revisão final, que implica a tomada de decisão sobre grafias, pontuação e segmentação de palavras⁹⁸, foi coordenado por Joaquim Mana Kaxinawa. Em epígrafe ao livro *Shenipabu Miyui*, diz o professor e pesquisador:

Os povos indígenas hoje estamos começando a sonhar do fundo dos 500 anos que passamos mergulhados no túnel do tempo. Durante esse longo túnel, foram exterminadas muitas culturas e as línguas indígenas que hoje são faladas em número de 180. Mas sabemos que existem muitas ainda pelas fronteiras dos rios. O que quero dizer é que os 500 anos para nós começaram ontem. Só agora nos últimos anos é que estamos com o direito de ter uma comunicação através da escrita na nossa língua própria. Sendo um processo novo para os índios e para os assessores, encontramos várias interrogações no ar. Como se fôssemos andorinhas voando para pegar moscas de sua alimentação numa tarde de temporal de chuva. Mas o túnel do futuro mostra que somos capazes de realizar os sonhos que sempre tivemos como povos diferentes, valorizados dentro de nós mesmos e espiritualmente.⁹⁹

Da fala de Joaquim Mana é possível depreender que a “comunicação através da escrita na nossa língua própria” significa, para além do fortalecimento interno da cultura do povo Huni Kuĩ (por meio da transmissão de seus conhecimentos e saberes tradicionais para os membros mais jovens da comunidade, por exemplo), também um desejo de comunicação com o restante do mundo a partir de uma identidade própria assegurada, sob a forma da língua, num gesto político para garantir o direito à vida – constantemente ameaçado nesses mais de 500 anos – dos povos da floresta.

Além da escrita da língua, dos mitos e da história sob a forma de livro, os professores, pesquisadores e artistas Huni Kuĩ têm trabalhado também no registro de suas práticas culturais, no intuito duplo de salvaguardar seu patrimônio cultural e legitimá-lo através do intercâmbio com os brancos e com os outros povos indígenas. Um exemplo desse tipo de trabalho é a obra *Nixi Pae: o espírito da floresta*, publicado em 2006 pela CPI/AC, fruto da pesquisa do *txana*¹⁰⁰ Isaías Sales Ibbã

97 Essa consolidação ortográfica foi trabalhada e proposta por Joaquim Mana, desde seus estudos de mestrado. Cf. KAXINAWA, *Confrontando registros e memórias sobre a língua e a cultura Huni Kuĩ: de Capistrano de Abreu aos dias atuais*.

98 ALMEDA & QUEIROZ, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, p. 268.

99 ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 5.

100 *Txana* é o nome dado pelos Huni Kuĩ aos mestres da tradição dos cantos e do discurso. A palavra designa também, em hãtxa kuĩ, o pássaro japim.

Kaxinawa. Nesse livro, Ibã apresenta uma série de cantos que aprendeu com os velhos¹⁰¹ Romão Sales Tuĩ Kaxinawa, Miguel Macário Iskêti Kaxinawa e Agostinho Manduca Muru. Esses cantos são relacionados à bebida do cipó (ayahuasca), “a mais conhecida e usada pelo povo Huni Kuĩ na festa do pajé ou quando cantamos a música fazendo o trabalho de cura”.¹⁰² Também o livro *Huni Meka: cantos do Nixi Pae*, produzido pela OPIAC (Organização dos Professores Indígenas do Acre) e publicado também pela CPI/AC, apresenta uma coletânea de cantos do cipó acompanhados de um CD de áudio. Os cantos que constituem ambos os livros são apresentados apenas em hãtxa kuĩ, acompanhados porém de paratextos (apresentações e breves descrições dos cantos) em língua portuguesa. Subjaz, por trás desses cantos, toda uma poética do sensível, uma conjunção de forma e conteúdo bastante específicos desse elemento da tradição (oral) Huni Kuĩ que, quando assume a forma escrita, passa a transparecer semelhanças com aquilo que os brancos estamos acostumados a chamar de poemas.¹⁰³ Surge daí a necessidade – ou melhor, a riquíssima oportunidade – de a literatura (*i.e.* a crítica literária, a teoria literária) dedicar-se ao estudo dessa poética ameríndia, fato bastante raro até os dias de hoje, como destaca Pedro Cesarino:

Os estudos literários praticamente ignoram as complexidades inerentes ao estudo de poéticas e estéticas ameríndias, bem como o diálogo com a novíssima produção etnológica, e acabam por se reduzir a alguns poucos e obsoletos pressupostos romântico-modernistas quando pretendem tratar do assunto.”¹⁰⁴

No ano de 2012, foi publicado pelo Literaterras (FALE-UFMG) o livro *Una Hiwea* (o Livro Vivo), organizado pelo pajé Agostinho Manduca Mateus Ika Muru. *Una Hiwea* é, a rigor, um livro de medicina, que trata do uso das plantas (ervas medicinais) nos processos de cura do povo Huni Kuĩ. Mas é também muito mais do que isso: é a escrita da origem desse povo da floresta.

O livro é a história da criação e é para os alunos entenderem que a primeira vida que recebemos de Yushibu era uma vida longa, sem doenças, sem morte, então, para conhecer essa história, tivemos que escrever esse livro, de onde vieram as doenças, por que nasceu a morte e por que os antigos se transformaram em ervas.¹⁰⁵

Una Hiwea, como um microcosmo, demonstra a multiplicidade inerente à literatura Huni Kuĩ. No amplo espectro de suas páginas habitam diferentes textualidades que vão desde a historiografia à medicina, passando pela narrativa e pelo mito, pelo canto e pela poesia.

101 Leia-se sábios, mestres da tradição.

102 IBÃ KAXINAWÁ, *Nixi Pae: o espírito da floresta*, p. 11.

103 A respeito desse tema – os cantos do *nixi pae* e sua inevitável comparação com a poesia – dedicamos o quinto ensaio dessa dissertação, denominado “Hãtxa Kuxipa”.

104 CESARINO, *Oniska: A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*, p. 13.

105 KAXINAWA, *Una Hiwea. O livro vivo*, p. 7-8.

Esse universo plural da literatura Huni Kuĩ é composto ainda por outras obras publicadas pela CPI/AC, como *Índios no Acre: História e organização* (realizado por professores de várias sociedades indígenas); *História e Organização do Povo Huni Kuĩ do Alto Rio Purus*; *Plantas medicinais – Doenças e curas do povo Huni Kuĩ*; *A arte do Kene* (catálogo informativo sobre os *kene*, desenho ou grafia tradicional Huni Kuĩ); *Nuku Mimawa Xarabu* (livro de músicas); *Geografia Huni Kuĩ*; *Huni Kuine Miyui* (coletânea de mitos).

Ensaaios

Os ensaios que seguem e compõem nossa dissertação fazem referência a algumas das obras literárias anteriormente mencionadas, especialmente àquelas em cuja descrição nos demoramos mais. Faremos referência ainda, em alguns raros momentos, a outras peças da literatura Huni Kuĩ que não se encontram nesses livros, ora por fazerem parte de uma obra em mídia diferente, como o cinema e o vídeo, ora por se tratarem de relatos colhidos em conversas que tivemos com colaboradores Huni Kuĩ.



kãns kãns karã

Até que o pensamento, guiado inconscientemente por detalhes ínfimos, consiga abraçar o contorno do mito.

Lévi-Strauss

No livro *Shenipabu Miyui* há uma narrativa chamada “Fumaça do tabaco” – “Kuĩ Dume Tene-ni”¹⁰⁶, em hãtxa kuĩ – que, em sua versão em português, começa assim:

Tekã Kuru, um jovem como nós, fez um rapé de tabaco muito forte, o mais forte que tinha. Então, ele tomou o rapé. Pegou o canudo de taboca, botou o tabaco na mão e aspirou. Ficou bêbado e passou um ano na rede, ali deitado. Por isso que hoje em dia o tabaco é forte. Passou um ano curtindo.¹⁰⁷

106 Transcrevemos aqui o nome da narrativa tal qual ela figura no livro. Na ortografia atual da língua hãtxa kuĩ, o “D”, de “dume”, deve ser trocado por “R”.

107 ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 41.

Um mitólogo que, pela primeira vez, pousasse os olhos sobre esse parágrafo sentir-se-ia, certamente, tentado a classificar o mito que o constitui como de caráter etiológico, dedicado a explicar a razão para o fato de o tabaco ser forte nos dias de hoje. Esse mesmo mitólogo, ao continuar sua leitura, provavelmente se espantaria ao descobrir que, na verdade, esse início da narrativa é o único momento em que é feita menção ao tabaco no mito, a despeito do título a ele atribuído e de sua aparente vocação etiológica. Se tão pouco dessa história dos antigos é voltado para a explicação de algo extra-textual, essa não deve ser a função principal desse pequeno trecho. Com efeito, de um ponto de vista literário, esse episódio inicial de “Fumaça do tabaco” serve a outra função mais importante no mito: é ele o fato motivador – se quisermos, uma etiologia intra-textual – dos acontecimentos que serão contados, a saber, a história de Tekã Kuru.

Em resumo, o mito nos conta: durante o período em que Tekã Kuru esteve bêbado em sua rede, sua esposa começou a namorar com um outro homem. Ao acordar de sua embriaguez que durou um ano, Tekã Kuru seguiu a esposa até o roçado, local onde ela se encontrava com o amante, e matou ambos. Tomando uma prima como sua nova esposa, o jovem fugiu e iniciou uma série de viagens às diferentes aldeias onde viviam suas irmãs. Essas viagens resultaram em uma sucessão de combates heroicamente vencidos por Tekã Kuru, causando a morte de um homem encantado, de uma onça, de um gavião real, de um pica-pau, de um bicho que comia gente, de um macaco, de um bicho encantado de dois braços, do cunhado que comia fígado e de uma irmã. A história se encerra, então, com a morte do próprio Tekã Kuru.

Um pequeno detalhe desse mito, aparentemente irrelevante para o desenvolvimento da narrativa, chamou nossa atenção. Trata-se de uma advertência feita por uma das irmãs de Tekã Kuru no momento em que ele decide seguir viagem rumo a uma aldeia onde vive outra de suas irmãs. Ela diz: “– Não, não vá, não! Lá no meio do caminho tem um pica-pau que, quando começa a cantar, ninguém consegue sobreviver ao seu canto.”¹⁰⁸ Essa fala despertou nossa curiosidade pois, até então, não sabíamos sequer que pica-pau cantava. Involuntariamente, essa descoberta nos remeteu a um trecho das *Mitológicas*, em que Lévi-Strauss discorre brevemente sobre o canto dos pássaros em uma nota de rodapé que está presente na abertura de *O cru e o cozido*.¹⁰⁹

Embora os ornitólogos e os peritos em acústica concordem em reconhecer às emissões vocais dos pássaros o caráter de sons musicais, a hipótese, gratuita e inverificável, de uma relação genética entre o gorjeio e a música nem merece ser discutida. O homem não é o único produtor de sons musicais, ele compartilha esse privilégio com os pássaros, mas essa constatação não afeta a nossa tese, já que, à diferença da cor, que é um modo da matéria, a tonalidade musical – tanto entre os pássaros quanto entre os homens – é um modo da sociedade. O pretense “canto” dos pássaros situa-se no limiar da linguagem; serve à expressão e à comunicação. Os sons musicais continuam, portanto, do

108 *Ibidem*, p. 42.

109 O contexto dessa nota é a discussão empreendida pelo antropólogo para justificar sua escolha pelas formas musicais como principal elemento estruturador das *Mitológicas*, assunto do qual tratamos em nossa introdução.

lado da cultura. É a linha de demarcação entre a natureza e a cultura que já não segue tão exatamente quanto se acreditou no passado o traçado de nenhuma das linhas que servem para distinguir a humanidade da animalidade.¹¹⁰

Antes da leitura de “Fumaça do tabaco”, essa nota de rodapé das *Mitológicas* já nos provocava um certo incômodo. Agora, retomando-a após o contato com a história de Tekã Kuru, o incômodo é ainda maior. Se antes ela soava a nossos ouvidos como um curioso arroubo antropocêntrico – uma vez que Lévi-Strauss rejeita veementemente qualquer “relação genética” entre o canto dos pássaros e a música humana – agora ela parece negar a própria possibilidade de existência do pica-pau que nos é apresentado no mito. De acordo com o excerto acima, o que fazem os pássaros não é, em absoluto, um canto, e sim emissões vocais situadas no campo da linguagem, destinadas à comunicação e à expressão, que se diferenciam da música humana e cuja relação com essa última seria uma questão que não mereceria sequer ser discutida. A existência de um pássaro que canta (produz música, e não apenas sons musicais) é, pois, inconcebível para Lévi-Strauss. Que dizer então de um pássaro que, ao cantar, é capaz ainda de matar aquele que o escuta? Esse pica-pau, portanto, não pode existir.

O pensamento de Emanuele Coccia nos parece, à primeira vista, mais interessante para se pensar o canto dos pássaros. Para o filósofo, “nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais: a distância é sempre e tão somente relativa ao grau e não à natureza”¹¹¹. E

aquilo que caracteriza o vivente humano – e todos os animais, mesmo que de maneira diferente – é, então, a capacidade de produzir imagens de coisas: não uma praxis nem uma poiesis, senão uma esfera intermediária de relação e produção de sensível. Não se trata da faculdade de encarnar as formas em objetos, mas sim daquela de fazê-las viver momentaneamente fora das coisas e fora dos sujeitos. Os projetos, os desenhos, a música: grande parte das atividades espirituais humanas vivem, acima de tudo, dessa capacidade de fazer estacionar as formas nos meios antes que elas entrem novamente no mundo das coisas.¹¹²

O que Coccia nos permite entrever é que a música pode existir também na vida animal, uma vez que se trata de uma produção de sensível – a que nós denominamos arte – tomada frequentemente como traço caracterizador da vida humana e que nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais. Se há diferenças entre a música humana e, por exemplo, o canto dos pássaros, essa diferença não é genética – como quis Lévi-Strauss – ou de natureza – termo usado por Coccia –, mas de grau. Essa diferença de grau significa a maior ou menor capacidade que os seres vivos possuem de produzir imagens e de se relacionar com elas. Assim,

110 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 38-39.

111 COCCIA, *A vida sensível*, p. 60.

112 *Ibidem*, p. 48.

podemos supor que os pássaros apresentam uma capacidade idêntica à dos humanos de produzir música (um tipo de imagem, fenômeno sensível). A diferença entre esses animais e os homens, se quisermos instituir a todo custo uma diferença, residiria apenas no grau com que eles conseguem se relacionar com essas imagens. No limite, isso quer dizer que a elevação da música humana de simples matéria sonora ao estatuto de arte só é possível graças à nossa capacidade de nos relacionarmos em alto grau com as imagens que produzimos, uma espécie de vocação para a metalinguagem. Não nos esqueçamos que isso deflagra o outro lado da moeda: nossa incapacidade (vale ressaltar, moderna) de nos relacionarmos com as imagens do outro, no caso, o outro (aparentemente) não-humano. Por isso Lévi-Strauss não vê música no canto dos pássaros. Ele parece estar, como estamos quase todos, apegado demais, ainda que involuntariamente, a uma noção de animal por demais cartesiana,¹¹³ que furta da animalidade a capacidade inata a todos seres vivos de produzir e se nutrir do sensível.

Embora essa leitura do pensamento de Emanuele Coccia sirva para, de algum modo, equalizar a vida humana à vida animal e, dando um passo mais largo que o de Lévi-Strauss, possibilitar que ouçamos música no gorjeio de um pássaro, é importante que não nos apeguemos tanto assim a ela, tomando-a como definitiva e dando o assunto por encerrado, acreditando ter corrigido um suposto descuido do antropólogo francês. Afinal, Coccia não está preocupado em momento algum de sua obra com o canto dos pássaros e, embora ele equipare as instâncias animal e humana no nível da natureza, a balança volta a pesar em favor do humano quando o filósofo coloca em jogo o fator grau, instituindo, novamente, uma desigualdade em privilégio do homem. Uma quase equiparação entre o canto dos pássaros à música, embora seja possível a partir do que propôs Coccia, não é suficiente para abarcar toda a complexidade do que nos foi apresentado naquele pequeno detalhe do mito Huni Kuĩ. Não importa o quanto nós torcermos (ou distorcermos) suas ideias, nunca conseguiremos caminhar para além dessa imperfeita equivalência. E é preciso ir além. Lembremo-nos que o canto do pica-pau da narrativa de Tekã Kuru é capaz de matar quem o escuta, potência essa que suplanta as próprias potencialidades da música. Falta em nossa equação, suspeitamos, algum elemento para além da música. A conta, portanto, no que diz respeito ao pica-pau do mito, está longe de fechar.

É possível que nesse momento passe pela cabeça daqueles que ora leem essas linhas um argumento bastante simples e supostamente capaz de invalidar toda a pertinência de nossa investigação: Lévi-Strauss falava certamente de pássaros reais, enquanto o pica-pau a que fazemos referência é um pássaro literário, ficcional, mítico.¹¹⁴ De fato, estamos lidando aqui com uma narrativa, denominada “Fumaça do tabaco”, presente em um livro chamado “História dos antigos”, que é indubitavelmente uma peça literária. Ela é, também e no entanto, assim como todo o livro que a contém, parte de um conjunto de obras que circulam por territórios não exclusivamente circunscritos pela

113 Para Descartes, o animal seria um corpo sem alma, simples mecanismo que se diferencia do homem principalmente pela ausência de consciência e pensamento.

114 Todas essas, qualidades geralmente apresentadas como antônimos das palavras “real” ou “verdadeiro”.

literatura, visto tratar-se, em última análise, de textualidades – que, aliás, nem sempre são expressas sob a forma da língua escrita sobre as páginas de um livro – que deflagram mundos de visão de um povo, para falar com Eduardo Viveiros de Castro¹¹⁵, repletos de potenciais antropológicos, etnográficos, filosóficos e políticos, para dizer os mais evidentes. O que se conta nos mitos do povo Huni Kuĩ são histórias encaradas por eles próprios como fatos que ocorreram em algum momento da história anterior ao contato com os brancos. A própria língua hãtxa kuĩ possui um sufixo temporal exclusivo para referir-se a esse tempo antigo, o sufixo *pauni*, que marca um tempo muito distante, usado para falar de algo que não foi presenciado por aquele que diz mas foi transmitido a ele através das histórias contadas pelos velhos sábios. Assim, esse pica-pau da narrativa de Tekã Kuru é, para esse povo da floresta, não só um pássaro literário, mas um ser vivente. Por que razão deveríamos nós brancos encará-lo de maneira diferente, destituí-lo de qualquer autonomia ontológica e incorrer assim em um etnocentrismo maldoso e, no limite, fascista? Pensando dessa maneira, é difícil crer que Lévi-Strauss, talvez o mais importante nome da antropologia no âmbito da análise mítica, tenha cometido esse erro tão grosseiro justamente ao tratar dos mitos de povos ameríndios. Por isso, tornemos a ler a nota de rodapé em busca de uma chave de leitura qualquer que faça amenizar tal incômoda desconfiança.

Lévi-Strauss situa, em sua nota, a música humana e o gorjeio dos pássaros ambos no âmbito da cultura, posicionando esse último no limiar da linguagem. Ao mesmo tempo, ele rejeita qualquer relação genética entre os dois fenômenos. Por relação genética é possível compreendemos, com o aporte de Emanuele Coccia, uma relação de natureza, visto ser a natureza nada mais do que “a força que torna possível o nascimento das coisas”.¹¹⁶ Nesse sentido, o que diz Lévi-Strauss é que há, nesse caso, uma só cultura para duas naturezas distintas. O antropólogo reforça sua tese ao afirmar que os traços distintivos entre natureza e cultura não são, como se acreditava no passado, os mesmos traços que distinguem a humanidade da animalidade.¹¹⁷ Quais traços seriam esses, não nos é revelado. Se ele ainda insiste nessa distinção, ele pelo menos admite que ela não pode mais ser pautada pelos mesmos parâmetros da distinção entre o binômio natureza e cultura, o que certamente vai de encontro ao pensamento de Emanuele Coccia do qual lançamos mão anteriormente. Esse pequeno movimento de Lévi-Strauss no sentido de enxergar múltiplas naturezas e apenas uma única cultura,

115 Em entrevista ao jornal *O Globo* sobre seu livro (*Metafísicas canibais*), Eduardo Viveiros de Castro explica: “O que chamei de 'multinaturalismo' ou de 'perspectivismo multinaturalista' para caracterizar as metafísicas indígenas, supõe a indissociabilidade radical, ou pressuposição recíproca, entre 'mundo' e 'visão'. Não existem 'visões de mundo' (muitas visões de um só mundo), mas *mundos de visão*, mundos compostos de uma multiplicidade de visões eles próprios, onde cada ser, cada elemento do mundo é uma visão no mundo, do mundo — é mundo.” Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/eduardo-viveiros-de-castro-que-se-ve-no-brasil-hoje-uma-ofensiva-feroz-contras-os-indios-17261624>>

116 COCCIA, *A vida sensível*, p. 18.

117 Obviamente, Lévi-Strauss faz referência aqui à crença que perdurou durante muitos séculos nas ciências humanas de que a cultura a pedra-de-toque da separação entre o homem e os outros animais. Ou seja, enquanto toda vida animal é pura e simplesmente natureza, o homem seria o único ser capaz de produzir (ou de avançar em direção a) cultura.

ainda que tenha sido por nós reconhecido em uma mera nota de rodapé, parece-nos de grande valia e talvez uma espécie de pilar conceitual sobre o qual se desenvolveu uma teoria hoje bastante em voga no campo da antropologia, a saber, o multinaturalismo, uma inversão conceitual do multiculturalismo ocidental. Enquanto nós, ocidentados – tomando emprestado o termo lacaniano – tendemos a acreditar na existência de uma natureza única habitada por uma pluralidade de culturas, para o pensamento ameríndio, ocorreria o contrário. A cultura é aquilo que é compartilhado por todos os seres existentes e a natureza é múltipla, encarnada nas diferentes formas – palavra essa, aliás, cara a Emanuele Coccia, por ser um quase-sinônimo de imagem – que enxergamos ao olhar para o outro. O multinaturalismo é a mais importante implicação teórica do perspectivismo ameríndio, conceito cunhado pelos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, que vem ganhando cada vez mais espaço no campo dos estudos literários.

O breve discurso de Lévi-Strauss sobre o canto dos pássaros ganha então uma outra e mais interessante dimensão, chegando até mesmo a parecer, em certa medida, uma antecipação do que se entende hoje por multinaturalismo. Propomo-nos, então, a pensar o pica-pau Huni Kuĩ a partir da chave de leitura que o próprio Lévi-Strauss, ainda que subterrânea e anacronicamente, nos forneceu via o multinaturalismo: uma outra possibilidade de se pensar a relação entre humanidade e animalidade pelo viés do perspectivismo ameríndio. Nas palavras do próprio Eduardo Viveiros de Castro, presentes no livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*:

Perspectivismo ameríndio foi o nome que T.S.Lima e E.Viveiros de Castro escolheram para designar uma noção muito difundida na América indígena, segundo a qual cada espécie de existente vê-se a si mesma como humana (anatômica e culturalmente), pois o que ela vê de si mesma é a sua alma, uma imagem interna que é como a sombra ou o eco do estado humanóide ancestral de todos os existentes. A alma, sempre antropomorfa, é o aspecto dos existentes que estes enxergam, quando olham para/interagem com os seres da mesma espécie – é isso, na verdade, que define a noção mesma de espécie. A forma corporal externa de uma espécie é, portanto, o modo como ela é vista pelas outras espécies (essa forma é frequentemente descrita como uma roupa). Assim, quando um jaguar olha para um outro jaguar, ele vê um homem, um índio; mas quando ele olha para um homem – para o que os índios veem como um homem –, ele vê um queixada ou um macaco, já que estas são algumas das caças mais apreciadas pelos índios amazônicos. Assim, todo existente no cosmos vê a si mesmo como humano; mas não vê as outras espécies como tal (isso, ocioso sublinhar, se aplica igualmente à nossa espécie).¹¹⁸

Notemos que o perspectivismo ameríndio, como nos mostra a definição apresentada, trata especificamente, em primeira instância, dos animais quanto à condição variável de presa e predador. Mas não são só os seres em imediata relação de predação que enxergam a si mesmo como humanos. Essa categoria pode e deve ser estendida aos demais animais, e mesmo aos vegetais – especialmente

118 VIVEIROS DE CASTRO & DANOWSKI, *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, p. 95.

tratando-se do povo Huni Kuĩ, que tem plena consciência de que as plantas e legumes são também humanos, ainda que transformados. Assim, o pica-pau do mito, mesmo não sendo parte de uma relação predatória evidente, certamente se encaixa nos moldes teóricos perspectivistas, ou seja, é possível imaginar que também ele se vê como humano, ainda que ao potencialmente matar um homem com o seu canto ele não o esteja fazendo por conta de uma cadeia alimentar.¹¹⁹ Mesmo os humanos humanos (ou seja, nós, que nos enxergamos como humanos) não matamos exclusivamente para nos alimentarmos. Existem outras relações distintas das de predação estritamente alimentar que resultam na morte. Tekã Kuru, por exemplo, matou a esposa por vingança, um homem encantado por defesa, um gavião por necessidade etc. Dessa maneira, parece ser a morte, e não mais a música, o que de fato interessa no canto do pica-pau.

Os povos da floresta, ao enxergarem a cultura na natureza (o humano no animal, o saber na vida nua) estão dotando todos os seres existentes de uma mesma capacidade de agência, ou seja, de interferir na ordem social (ou mesmo cosmológica) por meio de uma ação individual. Assim, se os humanos são capazes de, por exemplo, praticar rituais, caçar, tomar a caiçuma e fazer festa, também os animais o são. Se os homens podem matar outros seres sem sequer tocar em sua vítima, por meio de feitiços ou da fabricação de veneno, também os animais o podem. O canto do pica-pau, desvelando-se o véu perspectivista e traduzindo-o para a natureza humana, não seria nada além de um encantamento ou veneno destinado a matar quem o escuta. Se anteriormente nos esforçamos para equiparar o canto do pica-pau à música humana, foi por enxergarmos ambos os fenômenos como produções de sensível análogas, isto é, de uma mesma natureza ou relação genética. Apoiando-nos no perspectivismo ameríndio, percebemos que o canto mortífero do pica-pau embora esteja, como a música, do lado da cultura – como quis Levi-Strauss – difere dessa última em suas potencialidades e desempenha, pelo menos nessa narrativa Huni Kuĩ, um papel diferente, que vai além dos âmbitos da comunicação e da expressão.

Em “Fumaça do tabaco”, Tekã Kuru ignora o alerta da irmã e, ao ver o pica-pau se aproximar cantando, rapidamente o mata com sua borduna. Ironicamente, Tekã Kuru irá perecer envenenado, após comer o fígado de uma outra ave, o urubu. Tal desfecho trágico parece-nos evocar a ideia de *nisũ*, palavra em hãtxa kuĩ que designa um estado doentio provocado, entre outras coisas, pela ingestão de alimentos animais e/ ou vegetais. O *nisũ* é como uma vingança, um veneno ou feitiço lançado naquele que come pelo ser que morreu e virou alimento, sendo essa uma das principais causas das doenças na visão dos Huni Kuĩ. Somos tentados mesmo a acreditar que a morte de Tekã Kuru seja, de uma maneira ou de outra, uma vingança do pica-pau assassinado. Coisa que só é possível, para nós brancos e modernos, na literatura, nunca naquilo que chamamos de “vida” ou “realidade”.

Em uma conversa com o Professor Joaquim Mana Kaxinawa, tomamos conhecimento de que o pica-pau é o mensageiro espiritual do seu povo, que dialoga constantemente com os pajés (“sá-

119 Aliás, para os Yanomami, por exemplo, esse outro povo da floresta, toda forma de agressão letal, seja ela humana ou não humana, é tomada também como uma forma de predação. Cf. KOPENAWA & ALBERT, *A queda do céu*.

bios espirituais”, nas palavras do professor) e que traz, por meio desse diálogo, coisas boas e ruins, relacionadas à vida e à morte. Por isso, não se deve tomar o que aqui propomos nas entrelinhas de nossas reflexões – a existência real do pica-pau da história de Tekã Kuru – por uma assunção ingênua que implicaria consequências cômicas ou ridículas aos olhos dos brancos: quando os Huni Kuĩ veem um pica-pau, eles não saem correndo com medo de serem mortos. O que eles fazem de diferente de nós brancos é saber da importância desse ser para a vida de seu próprio povo, e por isso respeitam o poder desse animal humano, como de todos os outros seres.

Para que tudo isso aqui ensaiado faça o mínimo de sentido, é preciso salientar que o perspectivismo ameríndio parte de um lugar de fala diferente do de Lévi-Strauss. Ao incorrer em um antropocentrismo incômodo, o autor das *Mitológicas* o faz por conta de seu intento de buscar compreender o pensamento mítico a partir do pensamento racional (condição imposta pelo fazer científico a que se propôs, razão de sua ousadia e genialidade e, ao mesmo tempo, da contradição e fragilidade de sua empresa). O pica-pau do mito Huni Kuĩ é um ser inconcebível para Lévi-Strauss porque o antropólogo fala do lugar do homem branco, ocidental, irremediavelmente racionalista. Ao admitir a possibilidade de existência de um pica-pau de tal sorte, ele estaria colocando em xeque todo o pensamento ocidental cartesiano, implodindo, conseqüentemente, seu próprio trabalho e obra. Já o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro supostamente propõe uma revisão de nossas ontologias a partir do pensamento dos povos extra-ocidentais, lugar onde habita o pica-pau da história de Tekã Kuru. Portanto, quando só o pensamento mítico e a literatura podem conceber um pica-pau capaz de matar alguém com seu canto, isso parece nos indicar que a literatura está mais próxima dos povos da floresta do que se imagina. E isso quer dizer que temos muito o que aprender com eles, mesmo nessa matéria que acreditamos ser tão e somente nossa, a literatura.

Não nos ocupamos, nesse ensaio – como também não o faremos nos ensaios seguintes – de elaborar proposições definitivas acerca do mito, nem de pensar exclusivamente a literatura, nem sequer de analisar a narrativa em sua completude. Acreditamos, porém, que tenhamos discursado sobre a relação entre esses três elementos, sob o pretexto da curiosidade incitada por um pequeno detalhe do mito de Tekã Kuru. No início desse ensaio, havíamos dito que não sabíamos que o pica-pau cantava. Agora, após enredar-nos por esse atípico assunto, parece-nos clara a razão de tal ignorância: o pica-pau é um ser caprichoso, que só canta para quem quer ouvi-lo. Por isso os Huni Kuĩ possuem consciência de seu canto. Para nós – brancos, modernos ou ocidentados – ele só faz o tec-tec do seu bico contra a madeira. É um gesto (cosmo)político. Se há alguma lição que possa ser tirada dessa pequena investigação a que nos propomos, é a de que ler a literatura indígena e estabelecer o outro como destino¹²⁰ é uma maneira de burlarmos a surdez intrínseca a nossa identidade ocidental e escutarmos o canto do pica-pau. Não para morrermos, mas para vivermos.

120 Evoca-se aqui a célebre formulação de Eduardo Viveiros de Castro, “Para o Tupi, o outro não é um espelho, é um destino”.

P.S.: Curiosamente, e como ótima ilustração do caráter positivamente contraditório de Lévi-Strauss, na ponta das *Mitológicas* diametralmente oposta à nota de rodapé de *O cru e o cozido* sobre o “pretenso” canto dos pássaros, *i.e.*, no finale de *O homem nu*, o leitor se depara com o seguinte excerto:

Sua indefinível beleza [do canto dos pássaros] escapa a qualquer descrição em termos acústicos, pois as modulações são tão rápidas e tão complexas que o ouvido humano não as percebe ou só percebe partes. Essa suntuosidade secreta aparece, contudo, discretamente legível em forma geométrica nos oscilogramas nos quais, traduzidos em gráficos, os cantos das diversas espécies se tornam para nós perceptíveis na totalidade em formas incrivelmente delicadas e refinadas (Greenwalt 1969) e que evocam extraordinárias obras-primas de marfim ou de algum outro material precioso, esculpidas no torno.¹²¹

Aqui, o canto dos pássaros já não é “pretenso”, mas suntuoso, delicado e refinado. Se Lévi-Strauss não pode ouvir esse canto, ele pode, com seu microscópio estruturalista, pelo menos, vê-lo.

121 LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 667.



Yuinaka hãtxa nibu tiã

É uma palavra, o animal, que os homens se deram o direito de dar.

Jacques Derrida

No ensaio anterior, incitados pela curiosidade acerca de um pequeno detalhe do mito de Tekã Kuru, fomos levados a refletir, ainda que de maneira bastante incipiente, acerca do binômio animalidade/humanidade. Acreditamos que essa temática é de fundamental importância para nossas reflexões sobre a vida [sensível] do mito na literatura Huni Kuĩ, dada a própria noção de mito por nós adotada e expressa no princípio desta dissertação. Julgamos ser de grande valia uma tentativa de nos aprofundarmos um pouco mais nessa questão, ampliando o horizonte de nossas reflexões e abarcando um escopo maior de peças literárias. Trataremos, pois, nesse ensaio, de considerar a presença dos animais em todas as narrativas de *Shenipabu Miyui*, no intuito de compreender a dinâmica e funcionamento do referido binômio nos mitos que compõem o livro.

Antes de compilarmos as ocorrências de figuras animais nas doze histórias dos antigos, é útil que apresentemos em linhas gerais o percurso da relação animalidade/humanidade no nosso pensamento ocidental. Realizaremos tal tarefa por meio da exposição dos passos trilhados por Benedito Nunes em seu ensaio “O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura”.

O filósofo e crítico literário inicia seu caminho nos lembrando de que tanto o animal quanto o primitivo, termo por ele usado para designar os indígenas, são instâncias que estão, desde a antiguidade, ligadas pela noção de “bárbaro” e colocadas à margem da nossa cultura (de raízes greco-latinas). O animal se tornou o grande outro da cultura ocidental, aquilo que simboliza “o oposto do homem mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem” e ainda “o que o homem tem de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude em sua existência”.¹²² Quando da era cristã, o animal foi jogado ainda mais à margem, graças à demonização dos deuses antigos (pagãos). O pensamento filosófico moderno, por sua vez, agravaria essa situação, tornando homem e animal “cada vez mais estranhos entre si quanto mais se consolidasse, a partir do século XVII, na filosofia cartesiana, a identidade entre pensamento e consciência”.¹²³ O homem é, para Descartes, o animal racional, sendo os principais aspectos a distingui-lo da animalidade a razão e a linguagem. O ser do homem coincide, portanto, com sua capacidade de pensar. Assim, “o animal é o que de mais estranho a nós se torna. É o grande Outro porque é um corpo sem alma, um simples mecanismo. Essa é a teoria mecanicista de Descartes que prevaleceu nos séculos XVII e XVIII”.¹²⁴

Benedito Nunes prossegue em direção aos séculos vindouros, apontando que Hegel, “ao recuperar a consciência como espírito ou *Geist*”, acabaria por colocar o animal no *bas-fond* – ou seja, na marginalidade – do próprio espírito.¹²⁵ Nesse mesmo século XIX, continua o autor, surge porém o esforço da “ala heterodoxa da filosofia moderna, de Schopenhauer até hoje, secundada pela poesia *lato sensu*” de tentar “reconquistar a proximidade perdida desde a Antiguidade entre homem e animal”.¹²⁶ O elemento principal para realizar essa aproximação é o fato de ambos, homem e animal, estarem sujeitos à dor. Essa concepção fará com que, nos dias de hoje, a “preocupação com o animal” se transforme em uma “questão do animal”¹²⁷, cujo principal foco é a maneira violenta como nós humanos tratamos os animais. É o início dos chamados *animal studies*¹²⁸, campo de estudos bastante proeminente na contemporaneidade, que abrange desde a biologia até os estudos literários e é a principal implicação prática desta “questão animal” nas ciências. A despeito desse esforço de aproximação, é lícito dizermos que o animal ainda permanece na qualidade de “o grande Outro, o maior alienado da nossa cultura”¹²⁹, basta pensarmos na maneira como esses seres não-humanos são tratados, por exemplo, pela indústria alimentícia. O panorama histórico da relação entre animalidade e humanidade no pensamento ocidental descrito por Benedito Nunes dá lugar, então, a uma reflexão sobre o “segundo Outro da nossa cultura”, o primitivo.

122 NUNES, *O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura*, p. 282.

123 *Ibidem*.

124 *Ibidem*.

125 *Ibidem*, p. 284.

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*, p. 285.

128 Benedito Nunes não faz, em seu ensaio, referência nominal aos *animal studies*, embora cite autores comumente abordados pelos estudiosos desse campo, como o escritor sul-africano John Maxwell Coetzee e o ativista da causa da libertação animal Peter Singer.

129 *Ibidem*, p. 284.

Por primitivo, o autor entende “o índio, o selvagem”, esse outro que “chegou a gerar uma questão teológica, dirigida sob forma de consulta ao papa: os índios tem alma?” É possível presumirmos que a intenção dessa pergunta é saber se os índios se aproximam mais dos humanos ou dos animais, esses seres mecânicos desalmados. Fazendo referência ao livro *A mentalidade primitiva*, de Lucien Lévy-Bruhl, Benedito Nunes nos mostra que os “primitivos” eram vistos por nossa ciência como possuidores de uma mentalidade diversa à ocidental, considerada “pré-lógica” (“não lógica por anteceder à lógica”¹³⁰), condição essa revista pelo estruturalismo levistraussiano que passa a admitir dois diferentes modos de ciência: “aquele que está mais próximo do real, por intermédio da imaginação; e outro que está mais distante do real, pelo raciocínio, pelos conceitos abstratos”.¹³¹ Trata-se, portanto, de uma distinção entre o pensamento mítico – atribuído a esses povos “primitivos” – e o pensamento racional, respectivamente. O autor continua, ainda se referindo às ideias de Lévi-Strauss: “Os dois modos de ciência se completam e não podemos deixar de admiti-los, um mais próximo da realidade imediata apreendida pelos sentidos e outro mais distante, conduzido pelo pensamento e pelos conceitos”.¹³² Não podemos nos furtar de destacar aqui a relação intrínseca apontada por Benedito Nunes entre o pensamento mítico e a experiência sensível, a que ele chama de apreensão da realidade imediata. Para reiterar essa relação, o autor refere-se ainda a *Tristes trópicos* – obra de Lévi-Strauss – como uma obra que “fala-nos da adesão do primitivo ao mundo físico, uma adesão que é feita por intermédio dos sentidos”.¹³³ Benedito Nunes não vai muito além em sua descrição sobre a perspectiva ocidental quanto a esse segundo outro, o índio. Encerra-se nesse ponto o ensaio, após uma breve retomada da “questão do animal” que não descreveremos por não ser de nosso especial interesse.¹³⁴

Essa revisão sobre os “outros” da nossa cultura, ainda que tenha sido realizada a vôo de pássaro¹³⁵, é suficiente para que tenhamos em mente o tipo de relação que nós, ocidentais, temos tido com aquilo que nós mesmos denominamos animalidade. Dessa forma, teremos um parâmetro para a comparação com o que de fato nos interessa: a relação entre animalidade e humanidade expressa nos mitos do povo Huni Kuĩ, representante desse “segundo outro” de nossa cultura. Tomemos em vista, pois, as narrativas de *Shenipabu Miyui*.

É dispensável – e mesmo pleonástico – dizermos que os animais estão presentes em todas as narrativas de *Shenipabu Miyui*.¹³⁶ Eles aparecem nos mitos de diferentes modos, desempenhando funções diversas e se relacionando com os humanos de diferentes maneiras. Para possibilitar uma

130 *Ibidem*, p. 288.

131 *Ibidem*, p. 289.

132 *Ibidem*.

133 *Ibidem*.

134 Para o leitor curioso, trata-se de uma citação da famosa carta imaginária de Hugo Von Hofmannstahl, conhecida por Chandos-Brief. No trecho selecionado por Benedito Nunes, o autor fictício (Lorde Chandos) relata sua “estranha adesão à vida animal”.

135 Expressão utilizada pelo próprio Benedito Nunes no resumo de seu ensaio.

136 Se os mitos são “histórias do tempo em que os animais falavam”, é de se esperar, naturalmente, que em todo mito, independente da sua forma – narrativa, imagem visual ou canto, por exemplo – haja a presença animal.

macrovisão desse amplo espectro de modos, funções e relações, realizamos um levantamento agrupando todas as ocorrências de animais em categorias distintas, de acordo com suas características comuns. O resultado obtido é uma espécie de lista que acreditamos soar agradavelmente borgeana aos ouvidos de um pesquisador da literatura: a) animais como alimento; b) animais predadores ou produtores de efeito negativo; c) insetos; d) animais solícitos; e) animais com poderes mágicos; f) animais que pegam crianças para criar; g) animais que geram humanos h) humanos que se transformam em animais; i) humanos encantados em animais; j) animais encantados em humanos; k) animais premonitórios; l) animais em processo de especiação. Alertemos de antemão que, por vezes, o mesmo animal poderá aparecer em mais de uma categoria, ora por ser o mesmo animal (enquanto espécie), porém apresentado com características distintas em diferentes narrativas, ora por ser um animal que em um único registro (ou seja, em uma única narrativa) possui múltiplas características que o colocam em duas ou mais categorias. Descrevamos, então, cada uma dessas categorias:

a) animais como alimento

Nambu; Macaco (prego, preto e capelão); Jabuti; Veado; Anta; Mutum; Porco; Papagaio; Cutia; Peixe; Piaba e mandim mole envenenados; Urubu (causador de nisũ¹³⁷).

Compõem essa categoria as ocorrências de animais que são apresentados nos mitos em um contexto de alimentação. São as caças, ou seja, os bichos que são objetos da predação humana. Os dois últimos componentes da lista, porém, embora compartilhem desse contexto de alimentação, diferem dos demais por serem também causadores de efeitos negativos naquele que deles se alimentam (embora todos os alimentos provenientes de animais possam, potencialmente, causar o *nisũ*). A piaba e o mandim mole (espécies de peixe) envenenados são o meio de vingança de uma velha para matar o genro que a estuprou.¹³⁸ O urubu, ou melhor, o fígado de urubu, é o alimento que foi maliciosamente oferecido a Tekã Kuru¹³⁹ e causou a sua morte, assunto do qual tratamos em nosso primeiro ensaio.

b) animais predadores ou produtores de efeito negativo

Piaba e mandim mole envenenados; Urubu (causador de nisũ); Onça; Gavião real; Animal que come gente; Macaco preto; Pica-pau.

Aqui estão agrupados os animais que ocupam o lugar oposto àquele do item anterior. Eles são, portanto, os sujeitos da predação. Essa predação pode ser tanto literal (a ingestão do humano)

137 *Nisũ*, como brevemente explicado no primeiro ensaio desta dissertação, é um estado doentio provocado, geralmente, pela ingestão de alimentos ou consumo de algum produto (como o tabaco) de modo “incorreto”, ou seja, o uso ou ingestão em excesso ou de algo interdito – interdição essa que pode ser advinda de uma determinada dieta específica.

138 Cf. *História da origem dos remédios da mata*, in: ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*.

139 Cf. *Fumaça do tabaco*, *Loco citato*.

quanto “figurativa”, nos casos em que ao invés da ingestão se tem um efeito igualmente negativo que quase sempre resultará na morte do humano. Os dois primeiros itens dessa categoria são aqueles citados ao fim da categoria anterior: embora sejam alimentos, superam a condição de mero objeto da predação e se tornam a causa da morte de determinadas figuras humanas. A onça e o macaco preto aparecem na narrativa “Fumaça do tabaco” como animais ameaçadores, que matam o homem para se alimentar. Da mesma maneira e no mesmo mito, o animal que come gente (que é chamado por esse nome e não é descrito de outro modo que não esse). O Pica-pau, também de “Fumaça do tabaco”, é o mesmo que despertou nossa curiosidade graças à potência mortífera de seu canto, fato que originou o primeiro ensaio dessa dissertação. Por fim, há o gavião real que recorrentemente rouba os filhos da irmã de Tekã Kuru no momento do banho e os leva para seu ninho no alto de uma samaúma, possivelmente para comê-los ou dá-los de comer a seus filhotes, embora nada no mito seja dito explicitamente sobre isso.

c) insetos

Formigão e insetos sem importância; Insetos que defendem o homem sovina; Rapaz grilo zarolho.

Estabelecemos uma categoria exclusiva para os insetos devido ao fato de eles serem os animais menos mencionados em todas as histórias. O primeiro item dessa categoria é apresentado em “História da feiticeira cega”. Um homem que havia sido flechado nos testículos acha que foi picado por insetos e mata um formigão e todos os demais insetos que estavam por perto. Eles não desempenham, porém, nenhuma função importante nessa narrativa, daí o nome que atribuímos a eles nessa listagem. Há, porém, uma outra menção a insetos que, dessa vez, possuem relevância maior: são os insetos que, aliados a outros animais, são os defensores do homem sovina. Eles ficam do lado de fora de sua casa prontos para impedir que qualquer pessoa entre para roubar seus alimentos.¹⁴⁰ O último ser dessa pequena categoria é, na verdade, não um inseto, mas um homem. Tawa Xini Bexta, o rapaz grilo zarolho, é um “rapaz muito danado” “capaz de enxergar até muito distante” que, além de ter no nome a referência ao inseto, é apresentado pulando no terreiro quando aparece pela primeira vez na história.¹⁴¹ Escolhemos, por essa razão, incluí-lo nessa categoria.

d) animais solícitos

Arraia, pico de jaca, jararaca e insetos do homem sovina; Calango; Todos os tipos de tatus; Passarinho encantado; Curica encantada; Japós; Tatu canastra; Vinãã.

Aqui estão agrupados os animais que diligentemente ajudam os humanos em situações de dificuldade ou na realização de tarefas. Os animais do homem sovina são aqueles mencionados na

140 Cf. *História de um homem muito sovina*, Loco citato.

141 Cf. *História da origem dos remédios da mata*, Loco citato.

categoria anterior e realizam a tarefa de impedir a entrada de outros homens em sua residência. Esses homens estavam sofrendo pela falta de alimentos, uma vez que o homem sovina era o detentor do fogo e de todos os grãos e legumes da aldeia. O calango, os tatus, o passarinho encantado e a curica encantada são os animais que ajudaram esses homens famintos a roubar do índio sovina os alimentos e o fogo. Em outro mito, a “História do Japó”, “um homem que tinha uma mulher bonita” era constantemente judiado pelos outros que desejavam roubar dele a esposa. Esse homem é enganado várias vezes e colocado em situações difíceis em que é deixado para perecer: preso nos galhos de um cumaru (espécie de árvore), em um pedaço de pau e em um buraco de tatu. Em duas dessas três ocasiões ele se livra da situação com a ajuda de animais. Na primeira delas são os japós que o salvam e, na última, um tatu canastra. Eles ainda oferecem ao homem um meio de se vingar daqueles que o deixaram para morrer, dando a ele dois tipos de urucum – um bem cheiroso, para passar em seu corpo e despertar inveja nos outros homens, e outro venenoso, para oferecer a eles e matá-los.¹⁴² O último animal dessa categoria é Vinãã, homem que virou passarinho e, nessa condição, passou a ajudar os caçadores na mata, dando sinais: “Se ele canta do lado direito, é uma caça que a gente vai matar. Se canta do lado esquerdo, é uma caça que a gente vai espantar ou alguém que está chegando em casa”.¹⁴³ Nessa lista de animais solícitos apareceram alguns “encantados”. Retornaremos a esse termo adiante.

e) animais com poderes mágicos

Pica-pau; Arara misteriosa; Cobra.

Chamamos, didaticamente, de poderes mágicos qualquer capacidade de agência que supere as possibilidades habituais dos humanos e animais. O pica-pau, por exemplo, é aquele capaz de matar quem escuta o seu canto. Esse é o seu poder mágico. A arara misteriosa, por sua vez, “dominava o dia para ficar curto. E tudo escurecia ligeiro”.¹⁴⁴ A cobra, de “O segredo da cobra”, é detentora do segredo da caça. Ela passa ao seu protegido (um menino que ela pegou para criar) esse segredo mágico, que consiste em um arpão e no uso secreto do urucum.

f) animais que pegam crianças para criar

Cobra; Caranguejo.

Além da cobra citada na categoria anterior que, ameaçada por um menino que a flechava, decide pegá-lo para criar¹⁴⁵, também em um outro mito de *Shenipabu Miyui* é relatada uma situação parecida. Na narrativa “História do relâmpago e do trovão”, uma mulher gestante é atingida na bar-

142 Cf. *História do japó*, *Loco citato*.

143 Cf. *História do povo Kulina*, *Loco citato*.

144 Cf. *História da arara misteriosa*, *Loco citato*.

145 Cf. *O segredo da cobra*, *Loco citato*.

riga por um relâmpago e dá luz a uma criança, que fica chorando “no pé do salão no barranco do rio”. Um caranguejo aparece e, com suas presas, pega a criança e a leva para morar com ele ali por perto. Essa criança, que lá cresceu, adota os hábitos alimentares dos caranguejos e, tempos depois, é levada relutantemente de volta para a vida na aldeia.

Obs.: Se o gavião real apresentado na categoria “animais predadores ou produtores de efeito negativo” não se alimentar – ou alimentar seus filhotes – das crianças que ele captura, pode ser que ele as crie também e seja, portanto, passível de tomar parte nessa categoria.

g) animais que geram humanos

Abelhas; Arara misteriosa.

“Diz que a mulher pegou duas abelhas, achou uma cabaça, furou, botou as abelhas dentro e tampou. Passada uma semana, a mulher espocou a cabaça e dela saíram dois meninos”.¹⁴⁶ Esse trecho da narrativa relata um processo em que humanos são gerados a partir de animais. Em *Shuku shukuwe – A vida é para sempre*¹⁴⁷, há a representação de um processo semelhante, onde um pedaço de bambu que, após ser preenchido com sangue de porquinho e aquecido com fogo, é espocado e dele sai um bebê humano. Também no mito “História da arara misteriosa” uma criança humana, “arara nova, filhote de gente” surge em um ninho de arara no topo de um pau de mulateiro. Em “Pré-história da arara encantada”, conta-se a história da arara encantada que se casou com uma mulher e que, provavelmente, é o pai dessa “arara nova filhote de gente”.

h) humanos que se transformam em animais

O filho que vira morcego; Nui Yube que vira passarinho; Nawa Yui que vira jacaré; O marido que vira mutuca; Vinãã que vira passarinho.

Nessa categoria estão agrupadas todas as ocorrências de transformação de humanos em animais. Em “História do relâmpago e do trovão”, o filho que sobe aos céus para conhecer sua mãe – a mesma criança que havia sido criada por caranguejos – transforma-se em morcego para matar furtivamente Kana Yuxibu, o relâmpago que havia desposado sua mãe. Na “História de um homem muito sovina”, o índio Nawa Yui – misteriosamente descrito como um parente antepassado – transforma-se em jacaré para ajudar seus parentes na obtenção de comida. Em “O sapo encantado”, ao final da narrativa, um homem que havia ficado encantado em sapo transforma-se em uma mutuca para fugir da esposa. Vinãã, figura da “História do povo Kulina”, como mencionamos anteriormen-

146 Cf. *História da feiticeira cega*, Loco citato.

147 Filme de 2012 realizado pelos Huni Kuĩ em parceria com a produtora Filmes de Quintal. Esse filme é parte da obra *Una Hiwea, Livro vivo*.

te na categoria de “animais solícitos”, era um índio que se transformou em passarinho. Todas essas transformações são descritas na literatura sem qualquer cerimônia. No geral, elas são textualmente construídas seguindo sempre a fórmula: $X \rightarrow Y$, onde X é um humano, $\rightarrow$ significa “se transforma em” e Y é um animal¹⁴⁸. Em *Shenipabu Miyui*, apenas uma ocorrência de transformação foge da simplicidade dessa fórmula, embora ela também a contenha. Em “História do cipó leve” encontramos descrito o processo de transformação do índio Nui Yube, que se dá de maneira gradual: “Enquanto isso, o Nui Yube ficou gritando, gritando, quase enlouquecido. Aos poucos, já foi gritando como um passarinho. Por fim, virou um passarinho que se chama Dushau, um pássaro parecido com o sabiá”.¹⁴⁹

i) humanos encantados em animais

Bicho que come gente; Parentes encantados em pássaros; Homem encantado em Sapo.

Essas três ocorrências aqui agrupadas se caracterizam por expressar não uma transformação de modelo $X \rightarrow Y$, mas um fenômeno com certas nuances de diferença. Estar “encantado” em um animal não implica necessariamente a transformação (entendida aqui como uma metamorfose completa), no sentido de adotar a forma – imagem – de um animal, embora isso possa também acontecer. Os seres encantados são aqueles que parecem estar imersos em um devir-animal. Quando nessa situação, o ser em devir toma posse de algumas das características do animal no qual está encantado, sendo capaz, por exemplo, de conversar com esses animais e realizar feitos sobre-humanos. O bicho que come gente da história “Fumaça do tabaco” é revelado, em sua aparição, como um homem encantado. Os parentes encantados em pássaros são os índios que, na “História de um homem muito sovina”, matam o homem avarento com flechadas para terem acesso aos alimentos que ele possuía. Por fim, em “O sapo encantado”, Ixã, um homem que nunca achava caça, fica encantado em Tua Yuxibu (sapo canoeiro) e é ajudado por um sapo que lhe dirige a palavra.

j) animais encantados em humanos

Bicho encantado com metro e meio de braço; Txu Txu, o passarinho encantado; Curica encantada; Ara-ra encantada; Sapo encantado; Peixes encantados em gente.

Nessa categoria estão agrupados os casos opostos à categoria anterior. Aqui, são os animais que estão encantados, e não os humanos. O bicho com metro e meio de braço – e dois braços – é uma das criaturas que Tekã Kuru derrota em sua jornada. Esse ser encantado é descrito de maneira reveladoramente ambígua por Tekã Kuru no momento em que ele informa a irmã de que o matou:

148 A expressão “se transforma em” aparece textualmente sob as formas de “vira”, “virou” e “se transformou em”.

149 Cf. *História do cipó leve*, *Loco citato*.

“– Matei o rapaz, matei o animal”.¹⁵⁰ Txu Txu, o passarinho encantado de dois nomes – seu nome antepassado era Na Bê Tivi¹⁵¹ – é um dos animais encantados solícitos do mito do homem sovina, assim como a curica (uma espécie de ave) encantada. A arara encantada, animal que figura em duas narrativas do livro, é um animal que, em sua “pré-história”, encantou-se em homem e, casando com uma mulher, passou a fazer parte da vida na aldeia e ganhou o apreço de seus novos parentes. O sapo encantado da narrativa homônima é – se nos permitimos um pequeno arroubo de cunho estruturalista – o paradigma oposto ao homem que se encantou de sapo canoeiro. O fenômeno de encantar-se acontece, nessa história, de maneira espelhada: o homem que, por falta de caça, catava os sapos canoeiros para comer se encanta neles e, ao mesmo tempo, um sapo que não quer ser comido se encanta em homem. Quando esse duplo fenômeno acontece, eles passam a se comunicarem entre si. Ainda nessa narrativa há a presença de “toda qualidade de peixes encantados de gente”, que saem do rio em direção à aldeia para ajudar no trato do roçado.

k) animais premonitórios

Papagaio estrela; Japinim.

Nesse, que é o mais singelo de todos os grupos, estão discriminados os dois animais que, em uma narrativa específica, aparecem apenas para exercer a função do presságio ou da anunciação de algo. Em “Pré-história da arara encantada”, a arara informa aos seus parentes que “quando já estiver amanhecendo, já clareando, vem um papagaio estrela para a cumieira da casa, cantando ‘bairu, bairu’, para lá e pra cá. No outro dia, se aparecer um japinim cantando ‘txã,txã,txã’, podem acreditar que é adivinhando a minha morte”.¹⁵² De fato, esses animais aparecerem na aldeia e a arara é, em seguida, morta por inimigos.

l) animais em processo de especiação

Curica encantada; Arara e outros pássaros de pena vermelha; Anu; Marimbondo; Arara (outra ocorrência); Jacamim; Beija-flor; Todos os pássaros.

Nessa categoria estão agrupadas as ocorrências de animais que se encontram em uma situação de diferenciação de fenótipos. Todas essas ocorrências aparecem em uma única narrativa de *Shenipabu Miyui*, a “História de um homem muito sovina”. A curica encantada, por exemplo, foi quem conseguiu roubar o fogo do homem sovina. Diz a narrativa que, antigamente, as curicas possuíam bicos tão longos quanto os dos tucanos, mas pelo fato de a curica ter carregado a brasa em seu bico, ele se queimou e ficou consideravelmente menor. Por isso as curicas de hoje em dia tem o bico

150 Cf. *Fumaça do tabaco*, *Loco citato*.

151 Uma hipótese plausível é a de que esse nome antepassado é a denominação dada ao passarinho quando ainda não-encantado, dada a quase homofonia de Bê Tivi com Bem-te-vi.

152 Cf. *Pré-história da arara encantada*, *Loco citato*.

curto. A arara e os outros pássaros de pena vermelha possuem essa coloração por terem pousado as asas sobre a brasa, para impedi-la de se apagar. O anu tornou-se cinzento por ter sido o último pássaro a chegar, momento em que só restava a fumaça a emanar do mulateiro. O marimbondo tem sua coloração azul por ter espalhado sobre sua cabeça o fel azul retirado de dentro do corpo do homem sovina. Há ainda outra explicação para a cor vermelha da arara, nessa mesma história. Diz-se que ela passou em seu pescoço o sangue do homem sovina que jazia morto. O jacamim, ao chegar, escorregou e melou de cinza o traseiro. Todas essas aves, após os incidentes que lhes deram coloração, sentaram-se num “galho de pau para secar”. Esses acontecimentos que explicam o fenótipo dos pássaros acabam por relatar o processo de especiação desses animais. A “História de um homem muito sovina” termina assim:

Foi assim que os pássaros se espalharam. Cada qual com sua característica diferente e seu canto próprio. O último foi o beija-flor. Ele queria fazer a mesma coisa, mas não conseguiu. Toda vez que sentava num pau, o galho quebrava com ele. Então, os outros pássaros pediram pra ele se separar. O beija-flor saiu voando e cantando com o primeiro algodão de Yawa. E conseguiu se sentar nos galhinhos bem fininhos. Os outros se enxugaram e se separaram também. Por isso, até hoje, os pássaros são separados. Com nossos antepassados aconteceu assim.¹⁵³

Encerra-se aqui nossa lista de categorias que contemplam as ocorrências de animais nos textos de *Shenipabu Miyui*. Agora, tratemos de refletir um pouco a partir desse levantamento, na esperança de podermos comparar, ao final, a relação entre animalidade e humanidade expressa nessas histórias com a noção que nós, ocidentais, temos dessa mesma relação.

Ao pousarmos os olhos sobre as categorias que elaboramos, evidencia-se em nuances um fator comum a quase todas elas: algo como um vínculo ou ligação entre os animais e os índios que nos parece expressar uma ideia de fluxo e continuidade aplicada à relação entre a animalidade e a humanidade. Esclarecemos: o animal como alimento está em relação direta com a vida humana, pois é responsável por sua nutrição. O homem como alimento do animal predador corresponde, também, a esse mesmo tipo de relação. Os animais que ajudam os homens os estão auxiliando na manutenção de sua existência. Os seres que se encantam (animais encantados em homens e vice-versa) parecem uma figuração do devir (humano ou animal) e, por isso, exprimem também a noção do contínuo¹⁵⁴ – ao menos em um âmbito espiritual – entre um lado do binômio e o outro. A transformação do homem em animal, essa metamorfose, é a radicalização – sensível, pois afeta o próprio corpo – desse devir. Nesses casos, humanidade e animalidade não estão estanques em posições opostas. Há um

153 ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 127.

154 Fazemos aqui referência ao binômio de caráter relacional contínuo/discreto, introduzido nos estudos antropológicos por Lévi-Strauss via a linguística estrutural e de grande relevância para sua obra, especialmente desde as *Estruturas elementares do parentesco*. A passagem da natureza à cultura seria, para Lévi-Strauss, uma passagem do contínuo primitivo para a descontinuidade da cultura, graças ao surgimento de regras e normas advindas da aquisição da linguagem. Cf. LOLLI, *O contínuo e o discreto em Lévi-Strauss: transformações ameríndias*.

estreito vínculo entre os dois lados, e a constante troca de posições de ambos – ora presa, ora predador; ora aquilo que se encanta, ora aquilo *em* que se encanta ou se transforma – parece indicar mesmo uma continuidade intrínseca à aparente relação dialética do binômio animalidade/humanidade. Além disso, nas histórias dos antigos, homens e animais são capazes de comunicar-se entre si sempre que necessário ou proveitoso. Lembremo-nos da definição de mito que adotamos nesse trabalho: “uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes”¹⁵⁵. Essa definição evoca claramente um estado de continuidade entre os homens e os animais. É curioso que Eduardo Viveiros de Castro, em uma entrevista à antropóloga Els Lagrou, tenha se lembrado dessa definição de maneira reveladoramente imprecisa:

Em sua entrevista para Didier Eribon, que lhe pergunta “O que é um mito?”, Lévi-Strauss responde: “Se perguntarmos isso para um índio americano ele dirá: um mito é uma história do tempo em que os animais falavam”. E acrescenta: essa definição hipotética, mas verossímil, é, na verdade, muito profunda, porque os homens nunca se conformaram por terem obtido a cultura à custa da perda do acesso comunicativo às outras espécies. O mito é, então, uma história do tempo em que os homens se comunicavam com o resto do mundo.¹⁵⁶

A imprecisão da memória do antropólogo brasileiro ao recordar o que disse Lévi-Strauss evidencia que o mito é uma história do tempo em que não haviam sido ainda instituídas as regras e normas que caracterizam a passagem da natureza para a cultura e que, por conseguinte, antecede a instalação do descontínuo ou discreto, momento em que a comunicação entre os homens e os demais seres é interrompida. É nesse ponto, porém, que a coisa – na teoria¹⁵⁷ – se complica. Essas regras e normas são, para Lévi-Strauss, as consequências da aquisição da linguagem pelo homem. Isso deflagra que, na imaginação de Lévi-Strauss, existe um tempo mítico, sobre o qual relatam as histórias dos antigos, no qual a não-diferenciação entre o humano e os demais animais propiciava uma comunicação que independeria do âmbito da linguagem. Muito provavelmente, por estar consciente dessa confusão demasiado metafísica, e para evitá-la, Lévi-Strauss tenha atribuído imaginariamente essa bela definição de mito a um provável “índio americano”, incapaz que era, por força da ciência, de admitir para si próprio a autoria de tal proposição. Tal definição só é possível no âmbito do pensamento mítico, nunca no pensamento científico.¹⁵⁸

155 LÉVI-STRAUSS & ERIBON, *De perto e de longe*, p.178.

156 LAGROU & BELAUNDE, *Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro*, p. 11.

157 Falamos de teoria pois, por mais que as proposições de Lévi-Strauss e de Viveiros de Castro partam de um fundo etnográfico, elas não passam de especulações ou teorias acerca do que se habituou chamar de pensamento selvagem, mítico ou ameríndio.

158 Pois não nos é inimaginável ouvir da boca de um “cientista sério” a afirmação de que houve um tempo em que homens e animais se comunicavam francamente? Por sorte, estamos de um lado diferente da ciência – o estudo da literatura – onde fazer tal afirmação não é, ou não deveria ser, um absurdo.

As complicações teóricas sobre o mito, quando visto sob o prisma da relação entre humanos e animais, não param por aí. Eduardo Viveiros de Castro, ainda no contexto de sua entrevista¹⁵⁹, afirma que “a reflexão ameríndia está marcada por uma nostalgia do contínuo, do mundo e do tempo em que os animais falavam”.¹⁶⁰ É preciso pensar cuidadosamente essa afirmação. Por “reflexão ameríndia” entende-se, naturalmente, os mitos. Haveria, portanto, nos mitos, a expressão dessa nostalgia do contínuo. Mas como é possível haver uma nostalgia do contínuo justamente no tempo – do qual nos informam os mitos – em que existe a comunicação franca entre homens e animais, ou seja, em que ainda não se instalou a descontinuidade? O problema aqui é uma espécie de anacronismo, se assim o podemos classificar. Para solucioná-lo, ainda que esse problema não tenha sido expressamente admitido pelo próprio autor em seus escritos, Viveiros de Castro evoca as *Mitológicas* e propõe que os mitos são histórias que sempre giram em torno da especiação:

Como nos ensinam as *Mitológicas*, o mito indígena, enquanto atualização narrativa do plano de imanência, articula-se privilegiadamente em torno das causas e consequências da especiação – a investidura em uma corporalidade característica – dos personagens ou actantes que povoam esse plano, todos concebidos como compartilhando de uma condição geral instável na qual aspectos humanos e não-humanos se acham inextrincavelmente emaranhados.¹⁶¹

Seguindo esse raciocínio, que diz serem os mitos histórias sobre a especiação – diferenciação corporal dos seres vivos – a nostalgia pelo contínuo poderia de fato estar inserida nos próprios mitos, uma vez que esses registrariam um momento de transição entre o contínuo e o descontínuo (em consonância com Lévi-Strauss, a passagem da natureza para a cultura), provocando, pois, no que Viveiros de Castro chama de personagens, essa nostalgia. Quando lemos as histórias dos antigos Huni Kuĩ – e lemos, é preciso ressaltar, como quem lê literatura – esse sentimento de nostalgia não é, porém, verificável nas narrativas. Não há quaisquer marcas textuais que nos permitam inferir esse estado psicológico ou sentimento nas figuras que povoam as histórias. Essa hipótese, de que há nos mitos uma nostalgia pelo contínuo só faz algum sentido se se pensá-la nos mesmos termos em que Walter Benjamin realizou sua leitura da obra de Charles Baudelaire. Façamo-nos mais claros: Benjamin enxerga na obra do grande poeta moderno francês uma espécie de esforço de rememoração da experiência plena da aura.¹⁶² No poema “Correspondências”, Benjamin percebe a expressão nostálgica dessa experiência, o ideal de comunicação entre o homem e a natureza.¹⁶³ Não há, porém,

159 Cf. LAGROU & BELAUNDE, *Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro*.

160 *Ibidem*, p. 11.

161 VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 55.

162 “A experiência da aura se baseia [...] na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la no poder de revidar o olhar.” BENJAMIN, *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 139-140.

163 Cf. BENJAMIN, *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*.

no poema, qualquer menção textual a essa suposta nostalgia. Essa leitura benjaminiana só é possível por partir da premissa de que homem e natureza não mais se comunicariam francamente (consequência da modernidade), e isso provocaria no homem uma nostalgia desse estado pré-moderno. O caso de Viveiros de Castro é o mesmo. Ele enxerga nos mitos uma nostalgia que, textualmente, não está lá¹⁶⁴, por partir da premissa de que já se instaurou – na “realidade etnográfica”, que é o que de fato o interessa – o regime do descontínuo, de modo que o pensamento mítico necessariamente deve passar pela nostalgia de um estado pré-cultural onde a comunicação entre homens e demais espécies ainda era possível.

Além do acima ponderado, para que se tome os mitos como histórias que passam necessariamente pelas causas e consequências da especiação, é preciso considerar, como o faz Viveiros de Castro, que as transformações (e não apenas os eventos de aquisição de fenótipos, como os que listamos) são processos de especiação, ou seja, aquilo que dá origem às distintas espécies de animais. Não tomamos parte, porém, dessa mesma posição, por acreditarmos que a transformação e o encantamento encontrado nos mitos Huni Kuĩ são processos diferentes daquele que reconhecemos na literatura como registros claros de especiação.¹⁶⁵ As ocorrências de “animais em processo de especiação” que recolhemos de *Shenipabu Miyui* descrevem claramente situações onde determinadas aves adquirem suas distintas características corporais visíveis (fenótipos), fenômeno que, segundo a narrativa, explica o porquê de esses pássaros serem até hoje “separados”.¹⁶⁶ Todas essas ocorrências estão, aliás, contidas em um só mito, a “História de um homem muito sovina”. Ou seja: a nossos olhos – que não enxergam da mesma maneira que os de um etnólogo – a especiação não é um fator central comum a todos os mitos. A transformação de Vinanã em passarinho¹⁶⁷, por exemplo, que para Eduardo Viveiros de Castro provavelmente seria um fenômeno contido no bojo da especiação é, para nós, um fenômeno que está relacionado à própria vida sensível inerente ao mito, destinado a expressar justamente a continuidade – e não a distinção – entre as figuras (ou espécies) que povoam os mitos.

Em *A vida sensível*, Emanuele Coccia nos fala da necessidade de se postular um *Stream of bodiness*¹⁶⁸ [fluxo corpóreo] para que se compreenda as implicações daquilo que Ortega y Gasset

164 Ao menos nas histórias de *Shenipabu Miyui*, mitos sobre os quais nos debruçamos nessa empresa.

165 Nosso ponto de vista difere aqui do de Eduardo Viveiros de Castro por questões meramente contingenciais. Enquanto o antropólogo – que aliás deve sempre partir de constatações advindas da própria realidade etnográfica dos povos estudados – está preocupado com questões que vão além do mito em si, nós nos atemos principalmente ao próprio mito enquanto textualidade Huni Kuĩ. Isso quer dizer que nos interessa mais o que diz a literatura do que possíveis coincidências entre ela e a realidade etnográfica. Ou seja: enxergamos especiação onde há, no corpo do texto mítico, especiação. Não somos capazes, por não possuímos o escopo filosófico e antropológico do autor, de considerar outros fenômenos (no caso, a transformação dos corpos humanos em animais e vice-versa) como eventos de especiação. Para nosso propósito, é mais interessante investigar esses fenômenos por outros ângulos.

166 Termo utilizado na própria “História de um homem muito sovina”. A ideia de animais “separados” com características corporais distintas evoca claramente, acreditamos, a noção de espécie.

167 Cf. *História do povo Kulina*, in: ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*.

168 Expressão construída por Coccia a partir de outra bastante familiar à literatura, em especial ao romance moderno: o *stream of consciousness* ou fluxo de consciência.

chamou de “intracopo”, um corpo que não coincide com nosso corpo ou forma exterior, mas que é inteiramente constituído pelas “sensações, emoções, fenômenos, através dos quais se faz conhecer aquele que o vive”.¹⁶⁹ E, ainda segundo Coccia, “também o corpo, como a consciência [...], flui”.¹⁷⁰ Essa noção de um fluxo corpóreo aparenta ser adequadamente aplicável à matéria que ora examinamos, a transformação dos corpos nos mitos. Se os mitos fazem avultar a continuidade entre os seres – e não a descontinuidade – como atesta a leitura das histórias Huni Kuĩ, é justo pensarmos que essas transformações, esse *stream of bodiness* em que os seres vivos estão imersos, sejam o modo como se fazem conhecer os homens e animais, seres cuja forma exterior, apenas, se distingue. Isso nos leva a crer que a distinção de formas¹⁷¹, ou seja, a existência das espécies, já está instaurada no tempo do mito. Os corpos exteriores dos seres são distintos, mas esse fator não rompe decisivamente o contínuo. A noção de contínuo existe e persiste a despeito da instauração do discreto nos corpos. Apesar de suas imagens diferentes entre si, esses seres – homens e animais – se comunicam e se conhecem via o fluxo corpóreo – “estados sensoriais que se interpenetram”¹⁷² – de seus intracopos. A transformação não é aquilo que causa a especiação, ela é, antes, uma praxis epistemológica comum a todos os seres vivos.

Com essas reflexões, acabamos por retornar ao ponto levantado por Benedito Nunes em seu ensaio quando ele aponta, pautado nas ideias de Lévi-Strauss, serem os povos “primitivos” portadores de um tipo de pensamento diferente do nosso, mais ligado ao real “por intermédio da imaginação” e dos sentidos. Devemos entender por pensamento as práticas de conhecimento, os modos como os povos indígenas lidam com as imagens que os cercam. É justamente aí que se afigura a distinção nas noções que os índios – mais especificamente, os Huni Kuĩ – e nós, ocidentais, temos sobre a relação entre animalidade e humanidade. Nós, brancos, alienamos os animais como os “outros”. Violentamos-os pelo “assujeitamento”, como lembra Jacques Derrida.¹⁷³ Nosso modo de conhecê-los e de nos conhecer está pautado pela objetificação, pelo escrutínio exaustivo próprio do método científico. Os Huni Kuĩ, porém, relatam as histórias dos antigos, vivem em um estado de continuidade com os demais seres. Há, ainda, um fluxo de experiências e sensações – a própria vida sensível – que sustenta um vínculo inabalável entre o animal e o humano, de modo que eles, os homens verdadeiros, conhecem a si e aos outros pelo viés da experiência sensível. Por isso eles podem comunicar-se com os animais, transformar-se ou encantar-se neles em suas buscas por conhecimento. Nós acreditamos termos perdido nossa relação direta com os animais – aquilo que chamamos de “estado de natureza”, que explicamos pela noção do contínuo – e parece que queremos maliciosamente fazer, a todo custo, na prática e na teoria, com que os povos da floresta a tenham também perdido.

169 COCCIA, *A vida sensível*, p. 64.

170 *Ibidem*.

171 A palavra utilizada por Coccia no original italiano para designar “forma” é, justamente, *specie*.

172 *Ibidem*.

173 DERRIDA, *O animal que logo sou*, p.51.

Que aqueles que leem essas linhas não pensem que o que se encontra na literatura do povo Huni Kuĩ – a capacidade desses indivíduos de se comunicarem com outras espécies e nelas se encantarem – é uma inverdade ou se refere a um passado mítico já inalcançável. Pelo contrário: é justamente isto, o trânsito entre mundos e espécies, o que fazem diariamente os pajés – ou xamãs – em suas aldeias.



Una Nīkai

Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida.

Gilles Deleuze

Da leitura dos mitos que compõem o livro *Shenipabu Miyui* depreendemos uma relação entre a humanidade e a animalidade distinta daquela que esses termos possuem entre si no pensamento ocidental. A literatura Huni Kuĩ nos apresenta uma dinâmica do contínuo, pautada pela experiência sensível na forma de um constante fluxo corpóreo entre os seres que reconhecemos como de espécies diferentes. No tempo do qual nos informam os mitos – o tempo das origens ou, se quisermos maior precisão historiográfica, o período pré-contato – a comunicação entre as várias espécies é possível, e é possível também que os corpos se transformem, assumindo diferentes imagens e fazendo delas a sua própria pele e instrumento epistemológico. Essas transformações míticas não são, porém, aspectos de um passado mágico irreal ou meros motivos literários. São formas (imagens)

continuamente atualizadas no presente, nas práticas culturais dos Huni Kuĩ, em suas textualidades e, especialmente, nos rituais e trabalhos dos xamãs ou pajés¹⁷⁴. Dentre os trabalhos que realizam os pajés, possuem grande importância aqueles relacionados à cura. Nesse ensaio, abordaremos esse assunto, procurando nos apercebermos dos modos como saúde e mito se interconectam no livro vivo que é a literatura Huni Kuĩ.

Especialmente importantes nos processos de cura são os vegetais. As histórias dos antigos nos mostram que esses seres – legumes, frutos, plantas medicinais etc – estão inseridos no mesmo fluxo corpóreo que abriga as relações entre os humanos e os animais. Isso quer dizer que também os vegetais tomam parte nas transformações e também eles desempenham papel relevante para a vida sensível do mito na literatura e, obviamente, na própria vida empírica desse povo da floresta. *Una Hiwea*, o Livro Vivo, é, talvez, das obras literárias Huni Kuĩ, aquela que mais tem a nos ensinar acerca dessa temática. Como dissemos em nosso capítulo introdutório, *Una Hiwea* é, a rigor, um livro de medicina, organizado pelo pajé Agostinho Manduca Mateus Ika Muru com o objetivo de documentar as pesquisas realizadas por ele e pelo pajé Rua Busẽ sobre as espécies de plantas medicinais e seus usos no tratamento de doenças. Porém, mais do que uma descrição das doenças, medicinas e processos de cura, o Livro Vivo é, nas palavras do próprio Agostinho Manduca, presentes na apresentação do livro, “a história da criação, (...) de onde vieram as doenças, por que nasceu a morte e por que os antigos se transformaram em ervas”.¹⁷⁵ Essa história da criação está inserida no Livro Vivo sob a forma da “História de Huã Karu”, mito que inaugura a obra e é, sem dúvida, um dos mais importantes mitos que figuram na literatura Huni Kuĩ. A história de Huã Karu é contada nessa obra tanto em hãtxa kuĩ quanto em língua portuguesa. Em seguida, é apresentada no livro a documentação das pesquisas dos pajés, que consistem de listas de doenças relacionadas aos animais, listagem das plantas medicinais e processos de cura. Essa, que é a principal parte do livro, está escrita apenas em hãtxa kuĩ e destina-se principalmente ao próprio povo Huni Kuĩ, em especial, aos jovens que serão responsáveis pela salvaguarda desse patrimônio intelectual e cultural. Compõem ainda o livro uma pequena sessão de autobiografias que descrevem as trajetórias de pesquisa de alguns dos Huni Kuĩ que fizeram parte da produção do Livro Vivo e uma nota escrita por Maria Inês de Almeida, coordenadora editorial do livro.

A partir de duas peças da literatura Huni Kuĩ – a saber, o trecho inicial de “História da origem dos remédios da mata” e a “História de Huã Karu” – investigaremos o modo como é construída a relação entre os humanos e as plantas, buscando relacionar aquilo que chamamos de “a vida sensível do mito na literatura” à escrita e à saúde no contexto da tradição Huni Kuĩ. Começamos, pois, pela “História da origem dos remédios da mata”, texto presente no livro *Shenipabu Miyui*, para, em seguida, adentrarmos na “História de Huã Karu” e no universo do Livro Vivo que, como o próprio nome já propõe, extrapola as próprias páginas que o contém.

174 Há diferentes tipos de “pajés”, os mestres da tradição Huni Kuĩ. Tratamos, nesse ensaio, do universo dos *Rauya*, aqueles mestres que se dedicam aos trabalhos de cura com o uso das medicinas da floresta.

175 KAXINAWA, *Una Hiwea. Livro Vivo*, p. 7-8.

Os índios de antigamente, com pouco tempo que apareceram no mundo, pensaram e discutiram juntos sobre a vida deles dali pra frente:

- Como será quando as pessoas adoecerem? Como vamos fazer para curar os doentes?
- Um bocado de nós vai morrer para surgir como remédio da mata. Os outros poderão viver usando estes remédios em que vamos nos transformar.

Yushã Kuru, uma mulher chamada Fêmea Roxa, falou assim:

- Eu acho muito importante a ideia de vocês. Melhor é virar remédio. Vocês poderão. Eu vou ensinar a vocês. Vou ensinar aos nossos parentes.¹⁷⁶

Assim se inicia a “História da origem dos remédios da mata”. Da preocupação com o porvir, da necessidade de não perecer pela doença, surge a ideia de transformar-se em remédio da mata, ou seja, em plantas medicinais. Nesse trecho que introduz o mito, exemplifica-se claramente a inserção das plantas no fluxo corpóreo que rege a vida dos seres vivos. Aquilo que Coccia chamou de *stream of bodiness*, e que nós utilizamos para caracterizar a dinâmica entre a animalidade e a humanidade, aplica-se também para a relação entre os sujeitos humanos e os vegetais. Para que os remédios da mata possam surgir, é preciso que os homens morram e se transformem em plantas. Mais uma vez, transformação é a palavra-chave desse universo mítico.

Em *Crítica e clínica*, Deleuze propõe que “a escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível”.¹⁷⁷ Ao lermos o trecho inicial da “História da origem dos remédios da mata”, somos levados a pensar que a transformação dos homens em remédios da mata é uma imagem um devir-vegetal do povo Huni Kuĩ. É preciso, porém, que nos demoremos um pouco nessa afirmação a fim de esclarecer o que propomos, pois, a princípio, tal afirmação – a de que a transformação está relacionada a um devir-vegetal – é em certa medida contraditória à própria noção de devir, já que esse, tal qual o pensa Deleuze, é algo da ordem do inacabado, “sempre em via de fazer-se”¹⁷⁸ e não pode, portanto, ser tratado como uma transformação ou metamorfose efetiva. Julgamos, porém, que, dadas as particularidades da literatura da qual tratamos, é sim possível, e mesmo oportuno, pensarmos a noção de devir aliada à noção de transformação no contexto da literatura Huni Kuĩ, sem prejuízo de sentido ou da verossimilhança do transformar-se em plantas experienciado pelos índios no tempo de que falam os mitos. Sim: é necessário que tomemos partido. Acreditamos que tais transformações não são apenas motivos literários, mas experiências sensíveis, logo, reais.

Nosso raciocínio parte do princípio de que a literatura Huni Kuĩ é um fenômeno a emanar imagens míticas. Acreditamos que há na literatura Huni Kuĩ (e também na de outros povos indígenas, embora esses estejam para além de nosso escopo nessa dissertação) uma característica especial

176 ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui* p. 109.

177 DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 11.

178 *Ibidem*.

que a difere da literatura tradicional do ocidente: a vida sensível do mito, qual seja, a coincidência entre a literatura (os dizeres e saberes do mito) e a vida, coincidência que se expressa pela capacidade que ambas possuem de “preservar e emanar imagens”¹⁷⁹. As distinções que nós ocidentais tradicionalmente fazemos entre a vida e a literatura – como o uso da noção de ficção para distinguir algo próprio da vida de algo considerado impróprio e, portanto, inverossímil – não parecem fazer sentido quando nos colocamos a olhar/pensar a literatura Huni Kuĩ. Aquilo que é narrado nas histórias ou cantado nos cantos desse povo (a que tradicionalmente rotulamos prosa e poesia) não é algo ficcional, distinto da realidade ou criado exclusivamente para o deleite estético. O que a literatura Huni Kuĩ preserva e emana é a própria forma [imagem] do mito, forma da transformação, em eterno devir. E o mito, como sabemos, é uma história do passado constantemente revista, atualizada e transformada na vida presente dos chamados povos de pensamento mítico.¹⁸⁰ A literatura Huni Kuĩ parece ser, assim, fenômeno sensível indistinguível da própria vida [desse povo da floresta].

Tratando-se da relação entre literatura e ficção, vale destacarmos o esforço teórico que vem sendo empreendido pela professora e pesquisadora Marília Librandi-Rocha. Em seu artigo *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia*, a autora propõe, pautada principalmente pelas ideias de Eduardo Viveiros de Castro, uma revisão da noção de ficção por nós adotada no trato de nossa literatura:

Ocorre, porém, que há um pensamento diferente no mundo amazônico e ameríndio. Um pensamento que advoga o perspectivismo (que não é o mesmo que relativismo) e o multinaturalismo (reverso do multiculturalismo), e que é mais afim ao mundo imaginário da ficção porque mais próximo do que sonha a nossa melhor filosofia. Assim, se a “insurreição e alteração começam pelo conceito”, diria que no campo dos estudos literários é o conceito de literatura ou nosso modo de pensar a ficção que deve ser continuamente alterado e repensado, e é em busca dessa renovação que nos últimos anos venho tentando repensar o campo da teoria da literatura a partir da antropologia ameríndia, pois o que eu aprendo com o que os antropólogos me ensinam a respeito do pensamento ameríndio e de seus modos de vida e invenção, seus conceitos e sua cosmologia, é muito mais afim a uma reconsideração do ficcional e vem juntar-se aos nossos melhores teóricos do literário.¹⁸¹

Librandi-Rocha, a partir de noções da antropologia contemporânea, supõe que o(s) pensamento(s) dos povos ameríndios são mais afins à ficção do que o nosso e que nós, brancos, deveríamos tomar emprestadas suas perspectivas e repensarmos o modo como encaramos nossa literatura. Acreditamos que é de grande valia tal pensamento, na medida em que ele abre inúmeras possibilidades para os estudos literários, dentre elas, a “literatura como vivência” – “Proponho que ler literatura como vida funciona assim também: a cada vez que viramos as páginas do livro, vemos vidas pulsantes

179 COCCIA, *A vida sensível*, p. 95.

180 “O pensamento mítico é por essência transformador”, já apontava Lévi-Strauss. LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 651.

181 LIBRANDI-ROCHA, *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia*, p. 185.

ali dentro”¹⁸² – e a escuta da escrita – “ouvir com os olhos”, “confrontar-se com o desconhecido” e “experimentalizar o outro”¹⁸³. A diferença entre a proposta da autora e a ideia que aqui defendemos – de que na literatura se encontra a vida sensível do mito – é uma questão de perspectiva: a autora propõe que nós adotemos aquilo que ela entende ser uma noção diferenciada de ficção no pensamento ameríndio, a ser utilizada no modo como enxergamos a nossa própria literatura. Nós, por outro lado, falamos aqui sobre e a partir da própria literatura indígena. Não nos interessa estabelecer um conceito de ficção. Na realidade, tomamos o caminho oposto: defendemos que não se pode enxergar a literatura Huni Kuĩ como ficção – como aquilo que tradicionalmente entendemos por ficção, ou seja, algo distinto da realidade¹⁸⁴. As implicações de ambas as propostas são, a nosso ver, relativamente próximas – especialmente no que tange à aproximação entre literatura e vida – mas incidem sobre matérias distintas, a literatura ocidental e a literatura indígena, respectivamente.

Visto estarmos tratando da literatura Huni Kuĩ e não de uma literatura de matriz europeia, temos que considerar as características daquilo que essa literatura, especificamente, emana, a que vimos chamando de imagens míticas. É nesse sentido que devemos retomar em vista aquilo que apresentamos em nossa introdução: a aproximação entre o mito e o sensível. Se quiséssemos destilar do volumoso trabalho de Lévi-Strauss dedicado aos mitos ameríndios (que compreende não só as *Mitológicas*, mas também os livros *A oleira ciumenta* e *História de Lince*) uma única palavra que funcionasse como uma pedra-de-toque para o entendimento da gênese dos mitos, essa palavra seria, sem sombra de dúvidas, “transformação”. Relembremos o que diz Lévi-Strauss:

A bem dizer, nunca existe texto original: todo mito é, por natureza, tradução. Origina-se de outro mito, proveniente de uma população vizinha mas estrangeira, ou de um mito anterior da mesma população, ou ainda contemporâneo, mas pertencente a outra subdivisão social [...]. Cada uma de suas transformações resulta de uma oposição dialética a uma outra transformação, e sua essência reside no fato irreduzível da tradução pela e para a oposição. Encarado do ponto de vista empírico, todo mito é ao mesmo tempo primitivo em relação a si mesmo, derivado em relação a outros mitos; na se situa em uma língua e em uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e culturas.¹⁸⁵

Ampla de sentido, a palavra “transformação” abrange desde essa característica intrínseca ao mito descrita por Lévi-Strauss, passando pela forma como nós, os leitores, apreendemos o mito¹⁸⁶, até

182 *Ibidem*, p.190.

183 *Ibidem*, p. 199.

184 Uma noção de ficção que nos parece mais apropriada e menos determinista – no sentido de diferenciar a realidade daquilo que é inverossímil – é aquela apresentada por Luiz Costa Lima em seu livro *História. Ficção. Literatura*.

Nessa obra, Luiz Costa Lima propõe ser a ficção não necessariamente algo distinto da realidade, mas simplesmente o discurso que se apropria dessa realidade para existir, de modo que o que se chama de real está sempre inscrito naquilo que se chama de ficção. Cf. COSTA LIMA, *História. Ficção. Literatura*.

185 LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 621-622.

186 Diz Lévi-Strauss no quarto volume das mitológicas: “Ainda que se o suponha idealmente intacto por uma ficção que em nada corresponde à realidade, todo campo mítico em particular é sempre apreendido em devir [...]”. (LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 612). Nota-se, assim, que a própria recepção da textualidade mítica é inalienável da noção

aquilo sobre o qual o mito discursa, seu conteúdo, permeado de metamorfoses experimentadas pelas figuras míticas. Para Eduardo Viveiros de Castro,

o discurso mítico consiste em um registro do movimento de atualização do presente estado das coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um “caosmos” onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente. [...] Donde o regime de multiplicidade qualitativa próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico, por exemplo, é um bloco de afetos humanos em forma de jaguar ou um bloco de afetos felinos em forma de humano é indecível, pois a “metamorfose” mítica é um acontecimento, uma mudança não-espacial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos, antes que uma transposição extensiva de estados homogêneos.¹⁸⁷

Evocando a noção deleuziana de acontecimento, o antropólogo aponta para o fato de que as metamorfoses – que o próprio autor chama de “figura do devir”¹⁸⁸ – são fenômenos próprios do discurso mítico justamente pelo fato de que esse parte de uma condição pré-cosmológica na qual a diferenciação dos seres, corporal e espiritualmente, não era suficiente para que eles se ocultassem reciprocamente, ou seja, havia algo como um livre trânsito entre as diferentes formas corporais. Percebe-se então que a transformação é, sem dúvidas, elemento polissêmico de suma importância para se pensar o mito, e que essa importância reside, quanto ao conteúdo, principalmente na noção de um fluxo corpóreo constante no qual estão mergulhadas as figuras míticas. Mito e sensível entrelaçam-se na literatura. O mito discursa sobre a transformação. A literatura, por sua vez, emana as formas da transformação: figurações do devir.

Ao se pensar o mito em conjunção com a experiência sensível, entende-se aquilo que denominamos anteriormente de imagens míticas coincide plenamente como a própria definição de sensível proposta por Emanuele Coccia: “[...] o sensível é a transformação dos corpos [...]. Nesse sentido, todo sensível resulta da fratura entre a forma de algo e o lugar de sua existência e de sua consciência”.¹⁸⁹ As imagens míticas são, desse modo, o próprio fenômeno sensível, que nada mais é do que o movimento que resulta na existência de uma forma fora do lugar. Quando um *rauuya* Huni Kuĩ olha para uma planta e, ao visualizar sua imagem típica de planta, sua forma, vê nela um antigo parente – humano – que assumiu a forma vegetal para possibilitar a cura, esse pajé está a perceber uma forma fora do lugar, um fenômeno sensível, uma transformação, uma imagem mítica, enfim. Ao olhar para essa planta, o *rauuya* está, na verdade, visualizando aquilo que acontece no meio [*meta-xu*], entre-lugar onde se dá a gênese das imagens ou, nas palavras de Deleuze, “a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher,

de devir. É também interessante notarmos como Lévi-Strauss formula a primeira parte de tal afirmação: supõe-se que o mito seja um fenômeno circunscrito à ficção e que em nada corresponda à realidade. Tal afirmação do antropólogo instaura, em sua própria construção frasal, o germe da dúvida, na medida em que é utilizado o verbo “supor” precedido de um “se” indeterminante.

187 VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas Canibais*, p. 56.

188 *Ibidem*.

189 COCCIA, *A vida sensível*, p. 23.

um animal ou de *uma* molécula”.¹⁹⁰ A imagem da planta que ele vê, nesse lugar-limite, já é, em certa medida, indiscernível da imagem de um humano. As medicinas da floresta nos parecem ser, pois, tão humanas quanto o são os indígenas e os animais. O perspectivismo ameríndio tem aqui, novamente, o seu escopo alargado, para além das relações de predação animal. Esse movimento é, aliás, previsto pelo próprio Eduardo Viveiros de Castro:

Pois se nem todos os existentes são pessoas de facto, o ponto fundamental está em que nada impede (de jure) que qualquer espécie ou modo de ser o seja. Não se trata, em suma, de um problema de taxonomia, de classificação, de “etnociência”. Todos os animais e os demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa.¹⁹¹

Podemos mesmo julgar que a noção de transformação é um dos aspectos mais importantes do próprio pensamento Huni Kuĩ. Em *Shuku Shukuwe*, filme realizado pelos Huni Kuĩ que acompanha a obra *Una Hiwea. Livro Vivo*, o pajé Ika Muru nos conta o seguinte acontecimento mítico:

Na história de criação do nosso povo, quem ouviu o canto Shuku Shukuwe da vida eterna foi essa árvore que descasca, o mulateiro. Este mulateiro está descascando, o que já descascou está no chão e vai descascar mais e sempre. O pau barrigudo, a castanheira, a cerejeira, essas árvores ouviram o canto. Elas largam suas cascas e se renovam. Nossos parentes inocentes, ao invés de ouvirem calados, perguntaram a Yuxibu para que servia aquele canto: Shuku Shukuwe. Ele insistiu em perguntar: – Para que serve este canto? – Vida para sempre! Ele não entendia. Shuku Shukuwe. – Para que serve isto? – Para que a vida seja breve! A inocente não perguntou mais. Yuxibu desceu da rede e desapareceu. Árvores e animais da floresta ouviram o canto. A cobra ouviu, a aranha, a barata. Os animais do rio que ouviram foram o siri, o caranguejo, o camarão. Foram esses animais que ouviram o canto. Eles ouviram em silêncio e até hoje largam suas cascas.¹⁹²

Essa pequena história deixa clara a relação imanente entre a transformação – aqui figurada pela metáfora da troca de cascas/peles – e a vida. Os seres que ouviram o canto *shuku shukuwe* são aqueles que, trocando periodicamente de casca ou pele, terão uma vida eterna. Os humanos, que não souberam ouvir calados o canto do *yuxibu*¹⁹³ não serão capazes de trocar de pele e estarão fadados à morte.

Após essa reflexão sobre a transformação – e suas semelhanças com o conceito deleuziano de devir –, retornemos ao texto literário, dessa vez, à “História de Huã Karu”, porta de entrada para

190 DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 11.

191 VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 45-46.

192 HUNI KUĨ, *Shuku Shukuwe*.

193 Os *yuxibu* são as entidades consideradas pelos Huni Kuĩ como donas dos espíritos e das imagens.

o Livro Vivo. Tanto a “História de Huã Karu” quanto a “História da origem dos remédios da mata”, cujo trecho inicial transcrevemos no início dessa investigação, versam sobre a mesma temática: o surgimento das medicinas da floresta. Essas duas histórias dos antigos são, na verdade, versões distintas do mesmo mito. Elas exemplificam bastante claramente aquilo que Lévi-Strauss quis dizer com suas noções de versão, tradução e transformação dos mitos. Nessas duas narrativas míticas, há figuras em comum, que habitam ambas as histórias, mas há também uma série de eventos distintos que ocorrem em cada uma das histórias exclusivamente. As semelhanças entre elas são suficientes para que se reconheça tratar-se de um mesmo mito, especialmente para os leitores Huni Kuĩ e para leitores brancos com certa familiaridade em relação à mitologia desse povo. Suas diferenças, embora numerosas e riquíssimas, não são, porém, fatores determinantes para que se afirme tratar-se de dois mitos diferentes.¹⁹⁴ Naturalmente, as construções textuais são distintas e, do ponto de vista estritamente literário, estamos diante de dois textos diferentes. A “História de Huã Karu” é mais volumosa e mais rica em detalhes, possivelmente por ser a porta de entrada para o Livro Vivo e cumprir o papel de ser uma narrativa que motiva e encerra tudo aquilo que é tratado subsequentemente na obra. Apresentemos, então, um resumo dessa narrativa para, em seguida, refletirmos sobre as interseções entre literatura e saúde que esse texto, aliado às próprias práticas culturais Huni Kuĩ, nos permite perceber.

O texto de “História de Huã Karu” começa por nos contar que, num determinado tempo do passado, após a transformação da lagarta em gente e em macaco¹⁹⁵, o povo Huni Kuĩ começou a sofrer com alguns males, como dor de cabeça e dor na barriga. Após essa informação inicial, começa, de fato, a narrativa. Uma mulher chamada Mukani encontra uma árvore bem bonita e pensa que se essa árvore virasse uma pessoa, ela se casaria com ela. Mukani então sobe na árvore e transa com ela. A árvore, chamada Huã Karu, pede a Mukani que leve embora com ela um pedaço seu para colocar dentro da rede. Ela atende o pedido e, como resultado, fica grávida de Huã Karu. A mãe de Mukani, brava com a situação, queima o pedaço de pau que havia engravidado sua filha. A criança, dentro da barriga de sua mãe, fica enfurecida e pede a ela que ambos abandonem sua aldeia e sigam em busca de seu povo. Inicia-se então a jornada de Mukani e Huã Karu, esse ainda dentro da barriga de sua mãe. Após uma longa caminhada, na qual Huã Karu auxilia sua mãe a tomar sempre o caminho correto e evitar os perigos da floresta, Mukani chega, com seu filho ainda em sua barriga,

194 Podemos ilustrar essa situação, relativa às semelhanças e diferenças em diferentes narrativas que tratam do mesmo mito, com essa espécie de anedota contada por Lévi-Strauss em *O cru e o cozido*: “Um etnógrafo, trabalhando na América do Sul, espantou-se com o modo como os mitos chegavam a ele: ‘Cada narrador ou quase conta as histórias a seu modo. Mesmo para os detalhes importantes, a margem de variação é enorme...’. E, no entanto, os indígenas não pareciam sensibilizar-se com essa situação: ‘Um karajá que me acompanhava de aldeia em aldeia ouviu muitas variantes desse tipo e recebeu-as com uma confiança quase idêntica. Não que ele não percebesse as contradições. Mas não tinha o mínimo interesse por elas...’” LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 31.

195 Esse evento marca, provavelmente, o período em que os Huni Kuĩ passaram a se alimentar de carne, o que talvez seja tido como a causa para os males e doenças que estariam por vir. O parágrafo inicial da narrativa a que nos referimos é, em sua completude: “De primeiro, ninguém comia carne, só comia legumes e frutas, como o Agostinho já filmou, gravou, como que a lagarta virou gente e virou macaco. Daí pra cá o povo já vivia com dor de cabeça, dor na coluna, dor de dente, dor na barriga...” KAXINAWA, *Una Hiwea. Livro Vivo*, p. 32.

a uma aldeia onde vive Yushã Kuru, sua cunhada que havia sido raptada e desposada pelo Inka¹⁹⁶. Yushã Kuru adverte a irmã que é perigoso ficar ali, pois se o Inka a ver, ele irá comê-la. Em determinado momento, o menino sai da barriga de Mukani e a tia, Yushã Kuru, resolve criá-lo. Huã Karu, a criança, começa a crescer bem rápido. Toda noite ele crescia. Yushã Kuru acreditava que ele era muito sabido. Em pouco tempo ele já era um rapaz e havia despertado nele a curiosidade de saber o que teria acontecido com sua mãe, Mukani. Yushã Kuru conta para o rapaz que o Inka a havia comido. Huã Karu decide, então, vingar a morte da mãe assassinando o Inka. Huã Karu mata todos os Inka que viviam na aldeia. O rapaz, que era muito sabido, decide fazer com que sua mãe voltasse à vida. Para isso, ele pede a Yushã Kuru que lhe mostre onde estão guardados os ossos de sua mãe. Ela explica para o rapaz que há, debaixo da sacopema de uma árvore bem grande, uma pilha de ossos dos animais que os Inka mataram. Huã Karu vai até lá e, usando uma medicina [planta], vai pegando osso por osso e trazendo à vida os animais que eram donos daquelas ossadas. Surge uma anta e diversos outros animais. Por fim, Huã Karu acha o osso de sua mãe e consegue trazê-la à vida. Huã Karu decide então sair à procura de seus parentes, acompanhado da mãe e da tia Yushã Kuru. Nesse tempo, nos adverte a narrativa, ninguém conhecia medicina, apenas Huã Karu que, como sabemos, era muito esperto. Ele adverte, então, sua tia: “– Olha, tia Yushã Kuru, daqui por diante vai te dar dor de cabeça, dor na coluna, dor de dente, dor de estômago e tudo. Então, portanto, eu vou te ensinar medicina. Quando algo acontecer, você tira medicina e faz tratamento, que fica bom”.¹⁹⁷ Huã Karu ensinou a sua tia todas as 297 espécies de medicinas da floresta.¹⁹⁸ A única coisa que Huã Karu não ensinou à sua tia foi aquele remédio capaz de fazer retornar quem já morreu. Nesse momento, a narrativa toma outro rumo. Ela deixa de lado a figura de Huã Karu e passa a acompanhar a história de Yushã Kuru.¹⁹⁹ Ela se casa com um outro índio, tem uma filha e, tempos depois, um neto, chamado Ika Shanite Ashkã. Yushã Karu toma o neto como seu aprendiz e ensina a ele todas as medicinas, com a condição de que ele não conte nada para ninguém. Certo dia, começa a faltar na aldeia medicinas para curar os males dos parentes. Yushã Kuru, que sovinava seus conhecimentos, escuta os outros pajés tomarem uma decisão:

– Olha, nós vamos virar espécies. Eu sou Rua²⁰⁰, eu vou virar Matsi.

Como disse que era, Ikamatsi, eu vou virar. Todos meus parentes vão virar Matsi.

Banu disse:

– Eu vou virar Bata, para fazer tratamento de sapinho, conjuntivite, essas coisas.

196 O Inka é, nas narrativas Huni Kuĩ, a figura do inimigo. Acredita-se que esse termo refere-se, de fato, aos povos que habitavam as terras altas da América (por exemplo, os próprios Incas). Os Huni Kuĩ, como os demais povos de língua pano, são habitantes das terras baixas da Amazônia.

197 MATEUS, *Una Hiwea, Livro Vivo*, p. 43-44.

198 Esse número corresponde à quantidade de espécies catalogadas e estudadas pelo pajé Rua Busê em sua pesquisa.

199 Esse momento da história coincide com o ponto de início da “História da origem dos remédios da mata”, narrativa que tem como figura central Yushã Kuru e ignora os eventos que teriam acontecido anteriormente e que resultaram no aprendizado das medicinas ensinadas por Huã Karu.

200 Adaptamos nessa transcrição a palavra “Duá”, que figura na narrativa, para a atual ortografia Huni Kuĩ, “Rua”.

Outro homem disse que era Inu:

– Eu vou virar Utsi.

O Inani disse:

– Vamos virar Mukapabu.²⁰¹

Yushã Kuru viu e escutou toda essa conversa dos pajés. De repente, todos faleceram. Yushã Kuru ficou curiosa para saber se o plano dos pajés havia dado certo, se eles de fato haviam se transformado em medicinas. Ela foi para o mato e descobriu que havia um monte de medicinas diferentes. Ela conheceu tudo e ensinou para o neto. Surge, nesse momento da história, uma nova figura: Rua Busê. Ele descobre que do outro lado da gruta havia uns matos venenosos, chamados Ika Shane Bururu. Ruã Busê decide ir encontrar com esses parentes²⁰². Quando os encontra, ele vai adivinhando o nome de todos eles, das espécies venenosas. Rua Busê vai para a aldeia desses parentes junto com Yushã Kuru e Huã Karu. Ika Shane Bururu, o mato venenoso, ensina as espécies venenosas para Yushã Kuru. Certo dia, a velha Yushã Kuru sai para coletar barro e é estuprada pelo genro. Ela se vinga dele preparando peixes envenenados, utilizando-se dos conhecimentos que havia adquirido sobre as plantas venenosas.²⁰³ O genro morre e, pouco tempo depois, seu filho, neto de Yushã Kuru, chamado Ikã Shane Tashkã, descobre ter sido a avó a responsável pela morte de seu pai. Yushã Kuru foge mas é posteriormente encontrada e queimada. Os índios queriam comê-la, mas sua carne era amargosa e dura. A história termina com a decisão de Ikã Shane Taskã:

– Olhem, parentes, se ajuntem aqui que eu vou explicar melhor para vocês. Meu pai morreu, Yushã Kuru que envenenou. Tem mato venenoso, vou mostrar pra vocês e tem mato bom para fazer tratamento, que minha avó ensinou, que Huã Karu ensinou para ela e Yushã Kuru me ensinou.

Ika Shane Tashkã foi espalhando para os parentes, ensinando nome de doença, nome de ervas, jeito de tratamento, até que aprenderam tudinho e viveram. E daí pra cá esses nossos índios aprenderam também e eu até estou contando essa história que eu aprendi também, das espécies de medicina. É tudo isso. Haux!²⁰⁴

É preciso alertarmos que o que realizamos acima, resumir o conteúdo de um texto Huni Kuĩ, é uma tarefa bastante complicada. Tentamos resumir a história contando os episódios que julgamos mais relevantes, de modo a dar a conhecer ao leitor uma noção geral sobre o que diz o

201 KAXINAWA, *Una Hiwea. Livro Vivo*, p. 45. Dentre as divisões que organizam as sociedades Huni Kuĩ, estão as metades ou seções matrimoniais. *Inu* e *Rua* são as denominações das partes masculinas. *Inani* e *Banu*, as partes femininas. Cf.: DESHAYES & KEIFENHEIM, *Pensar el outro entre los Huni Kuin de la amazonia peruana*.

202 É preciso ressaltar que o texto da narrativa permite compreender que esses parentes, matos venenosos, são, ao mesmo tempo, vegetais e humanos.

203 Esse episódio é narrado também em “História da origem dos remédios da mata”.

204 KAXINAWA, *Una Hiwea. Livro Vivo*, p. 54. Essa história, da maneira que consta no livro, foi narrada em julho de 2011, na aldeia São Joaquim Centro de Memória, pelo pajé Rua Busê.

mito narrado na “História de Huã Karu”. Diversas lacunas integram nosso resumo, mas a existência de tais lacunas é, em certa medida, característica típica do próprio texto que buscamos resumir. Os mitos, especialmente quando assumem a forma da literatura²⁰⁵, não são textos facilmente apreensíveis e compreensíveis no sentido que damos a esses termos, ou seja, computáveis pela razão. A diferença entre tais textualidades e os textos que estamos acostumados a ler é grande. A sucessão dos fatos, as descrições e argumentações obedecem a regras – ou a pensamentos – distintas daquelas que julgamos habituais para nossos sistemas cognitivos. Assim, embora nosso pequeno resumo possa parecer, aos olhos do leitor, algo como uma aberração literária, é em certa medida justo que o consideremos satisfatório para nossos propósitos nesse ensaio, em especial, aquele de mostrar para o leitor não familiar com a textualidade Huni Kuĩ um pouco do modo como essas histórias são contadas.

Como mencionado anteriormente, a “História de Huã Karu” e a “História da origem dos remédios da mata” tratam do mesmo mito, que conta sobre como os Huni Kuĩ obtiveram acesso às medicinas da floresta. A “História de Huã Karu” contada pelo pajé Rua Busẽ é, porém, mais detalhada e compreende um período cronológico maior do que o daquela presente no livro *Shenipabu Miyui*. Nessa última, da qual apresentamos o trecho inicial no princípio desse ensaio, o foco incide sobre os eventos que levaram Yushã Kuru a matar seu genro e ser, conseqüentemente, morta. A ideia de transformar-se em remédio da mata parte, nessa história, da própria Fêmea Roxa, a Yushã Kuru. A “História de Huã Karu”, por sua vez, narra desde os acontecimentos que levaram Yushã Kuru a obter o conhecimento das medicinas da floresta até o momento posterior a sua morte, quando seu neto resolve compartilhar os conhecimentos medicinais com seus parentes. Nessa versão, a ideia de transformar-se em remédio não é tida por Yushã Kuru, mas pelos outros pajés da aldeia que tomam essa iniciativa como resposta a sua avareza, já que a Fêmea Roxa que se recusa a dividir seu conhecimento com todos os outros parentes. Embora as duas versões do mito sejam distintas quanto aos fatos que compreendem e ao conteúdo de determinados episódios, ambas possuem o mesmo motivo, cerne mítico ou, como o chamava Lévi-Strauss, “mitema”. Esse núcleo temático ou mitema é, a nosso ver, não o surgimento dos remédios em si, mas algo um pouco mais abstrato, talvez próximo daquilo que chamamos, em nossa tradição, de *phármakon*.

A palavra grega *phármakon* tem, no diálogo *Fedro* de Platão, um sentido ambíguo. Ela pode ser traduzida – entre outros significados – tanto como remédio quanto como veneno, termos de significados opostos. O surgimento das medicinas Huni Kuĩ também encerra um duplo valor em

205 Esse é um ponto que julgamos muito importante. Os mitos são tradicionalmente transmitidos entre os Huni Kuĩ de diversas outras maneiras para além da literatura escrita. Há, nas práticas culturais, várias formas de transmissão: os rituais e festas, os desenhos e pinturas (que incluem a prática da escrita do *kene*), os modos de alimentação e uso de bebidas sagradas, a contação de histórias etc. Todas essas formas de transmissão e transformação dos mitos estão relacionadas, acreditamos, muito mais ao nível da experiência sensível do que o da busca pela racionalização do objeto que se pretende conhecer. Assim, a hipótese de todo nosso trabalho é que a literatura escrita Huni Kuĩ carrega em si esse núcleo sensível e, por isso, é mais afeita à experiência sensível do que ao pensamento tradicional ocidental. Daí o estranhamento que temos ao ler tais textos, que desafiam nossas formas de conhecer, nossa epistemologia.

ambas as histórias que apresentamos, algo como as duas faces opostas de uma mesma moeda. Se, por um lado, o surgimento das medicinas possibilita o tratamento de males e doenças, por outro, ele também torna possível o uso dessas mesmas ferramentas, as plantas, de forma nociva, por meio da fabricação de venenos. As duas histórias possuem como figura central Yushã Kuru, cujo principal papel na narrativa é o de ser a articuladora dos saberes relacionados às medicinas da floresta. Ela, ao adquirir tais saberes, torna-se capaz de curar. Yushã Kuru os utiliza, porém, não apenas para tratar de seus parentes, mas também para vingar-se de seu genro, aplicando veneno feito das plantas em sua comida. As medicinas da floresta – personificadas na figura de Yushã Kuru – possuem, desse modo, um caráter ambíguo, tematicamente afim à noção de *phármakon*: ao mesmo tempo veneno e remédio. Para além dessa correlação temática, acreditamos que o *phármakon* é um possível ponto de partida para adensar ainda mais nossa leitura desses textos Huni Kuĩ, sobretudo se considerarmos algumas das reflexões de Jacques Derrida acerca desse termo utilizado por Platão.

Derrida, em *A farmácia de Platão*, toma em vista a última parte de *Fedro*, que trata da origem, da história e do valor da escrita²⁰⁶, para tecer suas considerações e desconstruções acerca da metafísica ocidental que, segundo ele, tem como pilar fundamental a supervalorização da oralidade em detrimento da escritura. No diálogo de Platão, Sócrates compara os textos escritos trazidos por seu interlocutor Fedro a uma droga [*phármakon*], palavra que, como vimos, é carregada de ambiguidade em seus significados. Sócrates evoca o mito egípcio de Theuth para ilustrar justamente essa ambiguidade característica do *phármakon* como também inerente à escrita. Thamous, o rei dos deuses, assim se pronuncia quanto à escrita, invenção a ele apresentada por Theuth:

E o rei replicou: ‘Incomparável mestre em artes, oh, Theuth, uma coisa é o homem capaz de trazer à luz a fundação de uma arte, outra aquela que é capaz de apreciar o que esta arte comporta de prejuízo ou utilidade para os homens que deverão fazer uso dela. Neste momento, eis que em tua qualidade de pai dos caracteres da escritura, atribuíste lhes, por complacência para com eles, todo o contrário de seus verdadeiros efeitos! Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória: depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças a marcas externas, e não do dentro e graças a si mesmos, que se rememorarão das coisas. Não é, pois, para a memória, mas para a rememoração que tu descobristes um remédio (*oúkoun mnémes, allà hupomnéseos, phármakon heûres*). Quanto à instrução, é a aparência dela que ofereces a teus alunos, e não a realidade: quando, com efeito, com tua ajuda, eles transbordarem de conhecimentos sem terem recebido ensinamento, parecerão bons para julgar muitas coisas, quando, na maior parte do tempo, estarão privados de todo julgamento; e serão, além disso, insuportáveis, já que terão a aparência de homens instruídos!’²⁰⁷

O rei Thamous aprecia a escrita – invenção apresentada por Theuth – como um remédio para a rememoração, mas um veneno nocivo para a memória. Diz Derrida sobre esse trecho de *Fedro*: “O rei,

206 DERRIDA, *A farmácia de Platão*, p.12

207 PLATÃO, *apud* DERRIDA, *A farmácia de Platão*, p. 49.

pai da fala, afirmou assim sua autoridade sobre o pai da escritura”.²⁰⁸ A fala é, portanto, sobreposta, em importância, à escrita. Para Derrida, Platão pretende com esse diálogo dominar a ambiguidade do *phármakon* presente na fala do rei Thamous, de modo a torná-la uma “oposição simples e nítida: do bem e do mal, do dentro e do fora, do verdadeiro e do falso, da essência e da aparência”.²⁰⁹ A fala ocupa, nessas oposições, sempre o polo “positivo” – o bem, o dentro, o verdadeiro e a essência –, enquanto a escrita é representante dos polos “negativos” – o mal, o fora, o falso e a aparência. Assim, Derrida nos propõe que a metafísica ocidental, pautada pelas oposições dialéticas, tem como seu fundamento ou causa primeira a convicção de uma superioridade da oralidade em relação à escrita.

Mas o que tal pensamento, de Derrida, tem a ver com as textualidades Huni Kuĩ? Sabemos que os povos originários ou tradicionais das américas – os povos indígenas – são donos de uma tradição oral muito forte. É em certa medida um senso comum a ideia, aliás não descabida, de que suas tradições e práticas culturais são transmitidas de geração para geração por meio da oralidade: contação de histórias, cantos etc. É igualmente um senso comum a noção de que esses povos não possuem o domínio da escrita, tendo sido chamados, ao longo da história da antropologia e da etnografia, de povos ágrafos. Essa noção não podia ser, no entanto, mais errônea. Desde pelo menos 1974, com a publicação de *A sociedade contra o Estado*, de Pierre Clastres, que essa noção equivocada vem sendo revista.²¹⁰ Uma das mais importantes tradições do povo Huni Kuĩ, por exemplo, é a prática do *kene*, uma forma de escrita que nós brancos apreendemos como desenhos ou padrões visuais mas que, para os Huni Kuĩ, é repleta de significados e incide sobre a própria pele, individual e social. A escrita, em sentido lato, é prática comum e ancestral dos povos ameríndios. Nosso erro, a falha do senso comum, reside em entendermos como escrita unicamente a forma alfabética, a qual já estamos acostumados há algumas dezenas de centenas de anos. Muitos povos indígenas do Brasil se apropriaram, mais recentemente, da escrita alfabética e a utilizam agora não apenas como forma de comunicação com a sociedade envolvente, mas especialmente como forma de registro, pesquisa e manutenção de suas próprias línguas e práticas culturais. É esse o caso do povo Huni Kuĩ.

Tentemos, pois, responder à questão que formulamos no início do parágrafo anterior: como o pensamento de Derrida expresso em *A farmácia de Platão* pode se relacionar com as textualidades Huni Kuĩ? Ora, é preciso que operemos sobre nosso senso comum a mesma desconstrução empreendida por Derrida quanto à metafísica ocidental e à superioridade da fala. Se mantivermos um pensamento por demais ligado à nossa tradição metafísica, chegaremos à conclusão de que a escrita é um veneno, *phármakon* nocivo à cultura do povo Huni Kuĩ, pois como pondera Platão por meio da vós do deus-rei Thamous, “este conhecimento [o da escrita] terá, como resultado, naqueles que o te-

208 *Ibidem*.

209 *Ibidem*, p. 50.

210 Em um dos ensaios que compõem o livro, dedicado a refletir acerca da tortura nas sociedades indígenas, Clastres estabelece uma relação entre a lei e a escrita, tratada por ele não necessariamente como escrita alfabética, mas como inscrições nos corpos dos membros dessas sociedades (materializadas sob a forma de pinturas).

rão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória”.²¹¹ Uma vez em posse da escrita e dela fazendo uso, os Huni Kuĩ estariam, seguindo esse raciocínio, perdendo a memória de seus mitos e de suas práticas culturais, já que é a oralidade o meio por excelência de transmissão de conhecimento utilizado por eles. A escrita dos mitos serviria apenas como um remédio para sanar o veneno, ou seja, fazer rememorar aquilo que se esqueceu. Ao reproduzirmos esse pensamento, estaríamos transformando a escrita em negatividade pura e, ainda pior do que isso, adotando uma atitude – faz-se mister dizer, fascista – capaz de deslegitimar toda uma literatura que se constroi. A escrita alfabética do hãtxa kuĩ, para além de funcionar como ferramenta de salvaguarda linguística, é aquilo que possibilita o nascimento de uma literatura da “différance”²¹², que eleva a escrita ao patamar tipicamente ocupado pelo discurso na tradição ocidental. Salientemos ainda que não se trata de uma supervalorização da escrita no contexto indígena o que propomos. A oralidade continua, a despeito da utilização da escrita alfabética, a exercer os seus papéis nas sociedades indígenas. É preciso nos lembrarmos de que, para grande parte dessas sociedades contra o Estado, o Um é o Mal.²¹³ Diferentemente de nós, ocidentais, que – o disse Derrida – baseamos toda nossa metafísica em uma dialética, a buscar freneticamente uma síntese para a relação de oposição entre uma tese e uma antítese e que, em verdade, estamos sempre sedentos da univocidade a que chamamos “verdade”, os povos da floresta sabem muito bem conviver com a multiplicidade. O Bem é aquilo que é “ao mesmo tempo o um e seu outro”.²¹⁴ Escrita e oralidade podem conviver de forma plena na literatura e na vida do povo Huni Kuĩ.

Vimos na “História da origem dos remédios da mata” que a transformação dos homens em plantas – o fluxo corpóreo, que é devir e fenômeno sensível – foi condição necessária para que pudessem existir os processos de cura. Vimos também, especialmente na “História de Huã Karu”, graças a sua abundância de detalhes, que a medicina Huni Kuĩ é, como a escritura no diálogo de Platão, veneno e remédio: *phármakon*. Podemos agora unir as peças desse quebra-cabeça, de modo a construir uma imagem geral que nos permita perceber as relações de interdependência entre as noções de escrita, saúde e vida sensível no contexto da literatura Huni Kuĩ.

Evoquemos novamente o texto deleuziano “A literatura e a vida”, de *Crítica e clínica*. Nele, o filósofo nos diz: “o mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde”.²¹⁵ Essa postulação de Deleuze é, quem sabe, a melhor maneira de se descrever as histórias que contam o mito de Yushã Kuru. Nela está inscrito o processo pelo qual passaram os índios para que obtivessem as medicinas: a morte de alguns e a transformação desses em remédios da mata é, em outras palavras, a doença a se confundir

211 PLATÃO *apud* DERRIDA, *A farmácia de Platão*, p.49.

212 Evocando o conceito derridiano, falamos de uma literatura que institui em si própria – e na própria linguagem alfabética – a diferença como seu principal substrato.

213 Cf. CLASTRES, *Do um sem o múltiplo*. In: *A sociedade contra o Estado*.

214 CLASTRES, *A sociedade contra o Estado*, p. 188.

215 DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 13-14.

com o homem para que seja criada uma cura. Além disso, pensar a literatura como um empreendimento de saúde é pensá-la mesmo do ponto de vista dos Huni Kuĩ. O Livro Vivo, obra literária cujo epicentro é a “História de Huã Karu”, é um empreendimento de saúde por excelência. Ele foi escrito justamente visando a partilha dos saberes medicinais desse povo da floresta, como atesta a fala do pajé Agostinho Manduca Ika Muru na apresentação do livro: “esta é minha preocupação, deixar um documento para o meu povo e para todos entenderem quem nos deu o primeiro conhecimento das ervas medicinais, que foi Yushã Kuru”.²¹⁶ Mais do que mero catálogo de medicina, o Livro Vivo é a criação de uma saúde. Das palavras impressas sobre o papel, emanam as imagens que orientam os espíritos do povo Huni Kuĩ. E essas imagens coincidem plenamente com aquelas que a própria vida desse povo é capaz de emanar, pois *Una Hiwea* – esse livro vivo – não é apenas literatura. O que se lê na obra é uma imagem de algo que existe empiricamente, que pode ser visto, tocado, sentido pelo olfato e pelo paladar: os parques onde são preservadas e cultivadas as medicinas da floresta. O nome Livro Vivo possui, assim, um significado especial, que extrapola a função de dar título a uma obra literária e assume o potencial de compreender a própria natureza sensível da vida:

Por que Livro Vivo? Porque a natureza está viva, as ervas que se transformaram estão vivas e os pesquisadores estão vivos, e os autores deste, que tiveram a experiência de fazer esta documentação. Enquanto eu tiver a minha vida, estarei aqui presente. [...] E tem os parques: tem essa quantidade de famílias de plantas, que são essas 352 espécies no parque que eu criei. Então o Livro Vivo é também o parque onde mora nosso povo ancestral, que são as famílias de ervas que se transformaram.²¹⁷

O trecho acima assevera nossa ideia de que literatura e vida são, no contexto Huni Kuĩ, fenômenos indiscerníveis. O “livro vivo objeto” e o “livro vivo da floresta” coincidem perfeitamente: ambos são formas fora do lugar [fenômenos sensíveis], ambos são literatura, escrita e *phármakon*. São, tomando emprestadas as palavras de Deleuze, a invenção de um povo e criação de uma saúde. São o transbordamento derridiano, momento em que a escritura – seja aquela alfabética impressa sobre as páginas, seja aquela vegetal que se inscreve sobre o solo da floresta – ultrapassa os limites da linguagem e a compreende.²¹⁸ *Una Hiwea* é, por excelência, a vida sensível do mito na literatura. Como diriam os *rauya* Huni Kuĩ: Haux!

216 KAXINAWA, *Una Hiwea. Livro Vivo*, p. 8.

217 KAXINAWA, *Una Hiwea. Livro Vivo*, p. 7.

218 Cf. DERRIDA, *Gramatologia*.



Nama Kaya

O sonho é a experiência de um corpo inteiramente delineado pelo sensível.

Emanuele Coccia

A palavra *haux*, com a qual terminamos nosso ensaio anterior, é daquelas palavras repletas de significados e que não encontram outras expressões correlatas no português. Na língua verdadeira, *haux* é uma palavra normalmente utilizada por um pajé em seus rituais. Acompanhada de um sopro, ela serve para evocar a cura sobre aquele ou aqueles que estão sendo tratados.²¹⁹ Dentre os diversos momentos em que essa palavra sagrada é proferida, um deles é especialmente exemplar: o uso do cipó.

²¹⁹ Embora seja uma palavra sagrada para o povo Huni Kuĩ, *haux* vem sendo utilizada até mesmo por alguns brancos – afeitos à espiritualidade, ao movimento new age – fora do contexto ritualístico em que normalmente é proferida. A palavra ganha, assim, uso corrente fora da língua hãtxa kuĩ (especialmente nas redes sociais) e acaba por ganhar outros significados, como o de uma saudação ou agradecimento.

Os Huni Kuĩ possuem a tradição de tomar o cipó, uma bebida sagrada preparada com ervas da floresta.²²⁰ A ingestão do *nixi pae* – nome da bebida em hãtxa kuĩ, que pode ser traduzido por algo como “espírito da floresta” – é uma prática coletiva dos Huni Kuĩ, administrada por um ou mais pajés e geralmente acompanhada de determinados procedimentos ritualísticos específicos, como a cantoria. Embora existam diversos tipos ou composições da bebida, cada um utilizado para se atingir determinado efeito, pode-se afirmar que há um objetivo geral para o uso do *nixi pae*, o de possibilitar a comunicação com o mundo dos *yuxi*²²¹. Para iniciarmos nossa caminhada no universo do espírito da floresta, transcreveremos aqui a “História do cipó leve”, pequena narrativa presente em *Shenipabu Miyui* que nos deixará entrever algumas das características dessa bebida sagrada, bem como nos fornecerá uma ideia da função que essa bebida possui no cotidiano Huni Kuĩ.

História do cipó leve²²²

Contam os antigos antepassados que existiam dois grupos, duas comunidades *Huni Kuĩ*, que moravam separadas, mas próximas uma da outra. De vez em quando, pessoas de um grupo visitavam o outro para tomar conhecimento.

Até que um dos grupos começou a se descontentar com o outro. Eles vinham visitar e cagavam na cacimba. Muitos dos homens tinham relações sexuais com as mulheres do outro grupo. Isso foi revoltando o chefe deles, que ficava pensando todo dia de que maneira podia reagir para resolver a situação.

Quando estava começando essa desunião, morreu o homem mais velho da aldeia. Depois de alguns meses, em sua sepultura nasceram quatro cipós. O primeiro se chama *Shane Huni*, que significa pássaro verde. O segundo se chama *Kana Huni*, que significa arara. O terceiro se chama *Baka Huni*, que significa peixe. E o último se chama *Keya Huni*, que significa um certo tipo de altura. (É por isso que as mirações do cipó são de cores diferentes, por causa de cada um desses quatro cipós.)

Começaram assim a experimentar o cipó. Prepararam o primeiro o *Shane Huni*. Reuniram algumas pessoas desse grupo que estavam descontentes e tomaram. Esse cipó mostrava que entre aqueles quatro cipós tinha um que podia resolver o problema deles, que podia realizar uma mudança.

Tomaram então o segundo cipó, o *Kana Huni*. Assim como o *Shane Huni* mostrava tudo da cor verde, o *Kana Huni* mostrava da cor vermelha da arara. E continuava mostrando que eles preparassem o *Keya Huni*, tomassem e o restante derramassem ao redor da terra onde queriam mudar, que só assim essa mudança ia ser feita.

Tomaram ainda o terceiro cipó, o *Baka Huni*, que mostrava as coisas brancas como peixe e continuava mostrando a mesma coisa dos outros cipós. Eles tiveram que tomar todos os três cipós para ter mais experiência para tomar o *Keya Huni*.

Por fim, o chefe, juntamente com o restante do grupo, decidiu experimentar o *Keya Huni*. Queria ver se resolvia o problema.

Depois que tomaram o cipó, pegaram o que sobrou e foram molhando pelo aceiro dos rçados em volta de toda aldeia. Demarcavam a terra que eles queriam que mudasse, incluindo a cacimba. Depois que tomaram cipó por mais ou menos quatro dias, foram ver a terra onde tinham molhado com o cipó, para reparar o que tinha acontecido. Quando o primeiro chegou lá para ver, ve-

220 Ayahuasca é um dos nomes, normalmente utilizado pelos brancos, que designam essa bebida. Essa tradição dos povos da floresta foi também apropriada por religiões sincréticas (em que abundam elementos do espiritismo e do cristianismo aliados a aspectos tipicamente ameríndios ou africanos) no Brasil e é amplamente difundida especialmente nos estados do norte.

221 A palavra *yuxi* designa, na língua hãtxa kuĩ, tanto aquilo que chamamos em português de “espíritos” quanto o que chamamos de “imagens”.

222 ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *Shenipabu Miyui*, p. 90-92.

rificou que a terra já estava se deslocando. Mas havia uma família deste grupo que tinha ido morar com outro pessoal, com aquele grupo que prejudicou eles. Então, o chefe pediu a *Nui Yube* para ir chamar essa família. Quando ele foi tomando chegada na aldeia dos outros, ele já escutava o pessoal pegando tinguí para pescar. Quando chegou a uma certa distância, avistou uma mulher bonita.

– Vou primeiro namorar com essa menina para depois avisar a família.

Passou o tempo, foi entardecendo e ele chegou na aldeia do outro grupo. Então, a família que ele veio avisar perguntou o que ele tinha vindo fazer ali. Ele disse apenas que tinha ido passear. Se ele contasse à família a verdade, eles iam embora na mesma hora e ele ia ter que voltar também. Queria ainda namorar com a menina à noite.

Quando foi lá pelas três horas da madrugada, o pessoal do pedaço de terra que estava se deslocando começou a cantar, a buzinar e a gritar. Comemoravam com uma grande festa. O pessoal do outro grupo, que não morava muito longe, acordou com o barulho e perguntou novamente ao *Nui Yube* o que ele tinha ido fazer lá. Então ele explicou tudo. Eles tinham tomado o *Keya Huni* para mudarem de lugar. Como era de noite, eles não puderam ir até onde estava o grupo que já estava partindo.

Quando o dia amanheceu, a família e *Nui Yube* se arrumaram e partiram para o local onde morava o outro grupo. Chegando lá, já encontraram a terra se deslocando longe, mais ou menos a uns seis metros de altura. Então não dava mais para subir. Ainda tiraram umas varas para tentar subir por elas, mas não conseguiram.

Nui Yube ficou gritando e pegando e mastigando os bagaços de cipó que eles tinham deixado.

A família que ele havia trazido perguntou a ele de que forma eles tinham preparado o *Keya Huni*. Eles voltaram então para o outro grupo. Enquanto isso, *Nui Yube* ficou gritando, gritando, quase enlouquecido. Aos poucos foi gritando como um passarinho. Por fim, virou um passarinho que se chama *Dashau*, um pássaro parecido com o sabiá.

A família que voltou para o outro grupo tentou preparar o *Keya Huni* para ver se conseguia encontrar com seu grupo de novo.

Prepararam e beberam. Com a sobra, saíram molhando ao redor da casa, a cacimba deixando fora. Depois dos mesmos quatro dias, essa terra começou a se deslocar. No quinto dia, a terra subiu também com eles em cima. E eles sumiram como os outros.

Essa pequena narrativa nos serve como uma introdução à tradição Huni Kuĩ do cipó. Nela estão inscritos pequenos detalhes que podem nos auxiliar na compreensão dessa prática sagrada que é a ingestão do *nixi pae*. Começemos, então, a caminhar pela narrativa, procurando extrair do texto algumas chaves de leitura que apontam para a realidade extra-textual dessa tradição.

Os dois primeiros parágrafos apresentam ao leitor uma situação-problema, a saber, a existência de duas comunidades Huni Kuĩ distintas que, após entrarem em contato uma com a outra, passaram a se descontentar reciprocamente. O segundo parágrafo se encerra com a figura de um chefe de uma das comunidades a pensar em como resolver esse problema. Mais do que um artifício textual para a construção da história, essa situação problema é, na verdade, uma das razões que motivam, na vida dos Huni Kuĩ, o uso do cipó. Quando se deparam com problemas de quaisquer espécies, uma das práticas comuns dos pajés é justamente fazer o uso do *nixi pae* para receber uma “iluminação”, ou seja, comunicar-se com os espíritos no intuito de visualizar soluções para esses problemas. É exatamente isso que é relatado na “História do cipó leve”: como um grupo Huni Kuĩ descobriu o *nixi pae* e foi, progressivamente, dele fazendo uso com o fim último de resolver o problema que afligia a comunidade. A descoberta do *nixi pae* é relatada nessa história, porém, de maneira relativamente superficial. Nos é contado apenas que, no local onde foi sepultado o homem mais

velho da aldeia, nasceram quatro diferentes espécies de cipó. A história da origem do cipó é um dos mitos mais importantes do povo Huni Kuĩ e conta com várias versões já publicadas na literatura escrita. Tornaremos a uma versão mais detalhada desse episódio mítico, chamada “A história do cipó”, mais adiante. Por ora, prossigamos pelos meandros da “História do cipó leve”.

Os Huni kuĩ descobriram, pois, os quatro tipos de cipó: *Shane Huni*, *Kana Huni*, *Baka Huni* e *Keya Huni*. Experimentaram o primeiro deles e viram que, utilizando esses cipós, eles encontrariam a solução para o problema. O cipó, como se sabe, é uma bebida de efeitos enteógenos, capaz de fazer com que aqueles que a ingerem consigam visualizar imagens inacessíveis sem o uso da bebida. Esse fenômeno, a capacidade de enxergar o mundo dos *yuxĩ*, é conhecido como “miração”, palavra que, por si só, indica a qualidade sensível da experiência do *nixi pae*.²²³ Para cada tipo de cipó utilizado, relata a história, corresponde um tipo diferente de miração. O *Shane Huni* mostrava tudo da cor verde. O *Kana Huni* gerava uma miração repleta de vermelho. O *Baka Huni*, por sua vez, mostrava tudo branco como o peixe.²²⁴ As mirações provocadas por esses três tipos de cipó apontaram para o uso do *Keya Huni* – o quarto tipo apresentado na história – como método de, finalmente, encontrar a desejada solução para o desentendimento entre os membros das duas comunidades. Assim o fizeram e, como mostra a história, encontraram, de fato, uma solução. Molhando a terra com os restos do *Keya Huni*, eles foram capazes de se deslocar, flutuando²²⁵, do local.

Nessa história há pelo menos três informações que, juntas, compõem uma ideia geral acerca da tradição do *nixi pae*: a) O cipó é muitas vezes utilizado para, por meio das mirações, vislumbrar-se a solução para determinados problemas²²⁶ (seja ele a doença que aflige uma pessoa, como é

223 De acordo com o dicionário online Caldas Aulete, dentre os significados de “mirar”, encontram-se: olhar, contemplar, espreitar, olhar longamente à distância. Todos esses são significados que remetem à experiência sensível da visão.

224 A título de informação adicional, apresentamos aqui uma explicação acerca dos diferentes tipos de cipó mais alinhada à tradição científica ocidental, apresentada pela antropóloga Els Lagrou em seu livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*: “Esses quatro tipos de cipó (*Banisteriopsis caapi* da família do *Malpighiaceae*, contendo os alcalóides *harmine* e *harmaline*) dão mirações diferentes em cor e em intensidade. [...] Disseram-me que o mais forte e perigoso mesmo era *baka huni*, e o que se tomava mais porque era mais bonito, eram o *xawan* e o *xane huni*. As diferenças entre os tipos de cipós não se devem à possibilidade de existência de diferentes espécies, mas à relação destes com o corpo da planta. A qualidade do cipó depende da anatomia da planta: se o cipó foi cortado na raiz, no meio ou na extremidade. Existem várias espécies de folha (chacruna, *Psichotria*, da família *Rubiaceae*) que podem ser usadas na mistura com o cipó. Uma espécie, o *kawa matsi*, a chacruna fria, provoca uma sensação de frio e dá pouca visão. Segundo Milton Maia (dono do cipó em Cana Recreio) esta folha só é usada por engano ou se não tiver outra, porque a outra é verdadeira, *ninkawa*. [...] Da mistura de folha com cipó, resulta um alucinógeno forte, combinando três princípios psicoativos. [...] Antonio Pinheiro Kaxinawa me disse que, além do cipó e da folha (a folha e o cipó batido são fervidos durante uma hora e tomados quando esfriado, sempre no mesmo dia), a fumaça da lenha usada para ferver o *nixi pae* é importante para apurar a beberagem assegurando uma viagem segura. É a madeira do *yapa* (murmuri) que se usa com esse fim”. LAGROU, *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, p. 199-200.

225 Daí o nome “cipó leve”, no título da narrativa. Esse tipo de cipó é aquele que, segundo relatos, faz com que quem o toma se sinta em um estado de grande leveza corporal.

226 Essa relação entre o uso do *nixi pae* e a busca por uma iluminação (no sentido de esclarecimento, busca de soluções) está presente em praticamente todas as narrativas que relatam a experiência do cipó. Como exemplo adicional que reitera essa relação, temos, por exemplo, a seguinte frase extraída do mito de origem do cipó transcrito na obra *Huni Meka – cantos do nixi pae*: “Fez o cipó, tomou, veio a miração. Teve muitas explicações, mostrando o futuro, presente e

bastante comum, ou um problema de cunho social, como relata a “História do cipó leve”); b) há diferentes tipos de cipó. A cada um deles corresponde uma diferente qualidade de miração, cada qual com suas particularidades imagéticas; c) o cipó representa, em certa medida, um *continuum* entre a morte e a vida para os Huni Kuĩ, pois nasceu da sepultura do homem mais velho da aldeia, numa espécie de “ciclo de sabedoria, que se perde com a morte do velho sábio, mas é recuperada através do cipó”.²²⁷ Dissemos que o uso do cipó é uma forma de conexão com o mundo dos espíritos, os *yuxĩ*. A miração é, pois, o estado em que essa conexão se torna possível. Mas o que são os *yuxĩ*? E o que isso tem a ver com a experiência sensível?

Os *yuxĩ* são normalmente descritos em língua portuguesa como espíritos, naturalmente, pela inexistência de um termo tradutório mais adequado. Eles são seres não-humanos, “mestres da transformação da forma”²²⁸ – em oposição à condição humana, que “reside na conquista de uma forma fixa no meio de uma multiplicidade de formas possíveis”.²²⁹ Atentemo-nos aqui para o uso da palavra “forma”, que significa a aparência do ser, a imagem que dele é emanada e percebida pelos outros. É a própria existência dos *yuxĩ*, em certa medida, um dos fatores centrais que delineiam o pensamento do povo Huni Kuĩ. A antropóloga Els Lagrou foi a fundo nessa questão. Para refletirmos sobre as perguntas que formulamos acima, recorreremos ao trabalho da antropóloga, retirando dele algumas lições e possibilidades de se pensar o assunto. Leiamos o seguinte trecho:

A fenomenologia kaxinawa gira em torno desta relação tensa entre a fabricação da forma sólida, onde a pessoa saudavelmente incorporada e enraizada é o artefato por excelência do trabalho coletivo kaxinawa, e o poder das imagens livres e flutuantes. Essas imagens se manifestam em três tipos de formas diferentes: na forma de espírito ou os seus donos (*yuxin* e *yuxibu*), na forma das transformações em imagens e visões (chamadas *dami*, esses são “suas mentiras”), e finalmente na forma de caminhos esboçados em desenhos (*kene*).²³⁰

Nesse excerto se explicita a composição dos seres: aqueles de formas cambiantes, dentre eles, os *yuxĩ*, e aqueles de forma fixa, os humanos. A noção de imagem [forma, *specie*] é, portanto, elemento fundamental. É a relação que cada ser possui com as imagens que determina sua natureza humana ou não-humana. Enquanto o humano é aquele dotado de uma forma fixa, os *yuxĩ* são aqueles capazes de transformar-se constantemente, seres em eterno devir, cuja fluidez da forma é, inclusive, “o verdadeiro perigo que representam para os humanos”.²³¹ São “seres sem corpo, porém desejosos de corpos, seres sem forma fixa que desejam transformar e mutilar as fórmulas sólidas dos corpos humanos”.²³² O perigo consiste, explica Lagrou, na capacidade que essas imagens possuem de “cau-

passado”. OPIAC, *Huni Meka: Cantos do Nixi Pae*, p. 11.

227 GUESSE, *Sheniabu Miyui: literatura e mito*, p. 248.

228 LAGROU, *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, p. 24.

229 *Ibidem*.

230 *Ibidem*, p. 59.

231 *Ibidem*, p. 28.

232 *Ibidem*.

sar corpos a mudarem suas formas e adotar outras formas como demonstrado em alguns casos de doenças, desaparecimento e especialmente por ocasião da morte”.²³³ Se a transformação é aquilo que rege os mitos, como demonstrou Lévi-Strauss, é essa mesma noção, a transformação – dos corpos, o fenômeno sensível – pois, aquilo que define a fenomenologia Huni Kuĩ, aquilo que – literalmente – orienta os seus espíritos. Assim, mito e pensamento Huni Kuĩ nos parecem instâncias regidas pela transformação das imagens, ou seja, pelo sensível.

Quando em estado de miração – resultado do uso do *nixi pae* – o indivíduo Huni Kuĩ tem acesso a esse mundo dos *yuxĩ*, seres capazes de “produzir imagens animadas na mente ou no ‘corpo perceptivo’ das pessoas”.²³⁴ O humano torna-se capaz então de aperceber-se da fluidez das formas e comunicar-se com instâncias não-humanas do cosmos. Eduardo Viveiros de Castro dá a esse fenômeno o nome de “diplomacia cósmica”. Exercer essa diplomacia, essa política de administração das relações entre os humanos e os não-humanos é, para o antropólogo, a habilidade e o trabalho do xamã.

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estranheiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer.²³⁵

O antropólogo lembra ainda que “seus interlocutores [dos xamãs] por excelência são os espíritos animais, talvez a causa mais frequente das doenças na amazônia indígena”.²³⁶ Transportando essa aferição para a realidade Huni Kuĩ: quando um membro da comunidade está doente, um dos procedimentos dos xamãs é tomar o *nixi pae* e/ou sonhar com a causa da doença que aflige esse indivíduo – numa espécie de negociação cósmica com o animal causador da doença – para que possa, posteriormente, voltar desse estado “além-vigília” e contar a história, isto é, curar seu parente com o uso dos cantos e das medicinas tradicionais adequados para a situação.

Há, na literatura Huni Kuĩ, uma narrativa que conta com mais detalhes a origem do cipó e ilustra muito bem essa inserção do homem em um mundo “transespecífico”. A “História do cipó”²³⁷ conta que foi partir do contato com a a jibóia – um ser que habita um outro mundo não-humano – que o homem passou a ter acesso à bebida sagrada. Recontemos, então, de modo resumido, a história do cipó a partir de suas versões da literatura escrita.

233 *Ibidem*, p. 70.

234 *Ibidem*, p. 59.

235 VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 49.

236 *Ibidem*, p. 174-175.

237 Esse é, como dissemos, um dos mais importantes mitos Huni Kuĩ. Não por acaso, a “História do cipó” é bastante recorrente na literatura desse povo. Ela está presente, por exemplo, como peça introdutória de duas obras dedicadas aos cantos: *Nixi pae: o Espírito da floresta* e *Huni Meka: cantos do Nixi Pae*.

História do cipó

“A história do cipó é sobre um índio caçador da floresta e uma índia encantada”.²³⁸ Esse índio, em um dia de caçada, deparou-se com um pé de jenipapo, alimento dos bichos da mata. Decidiu, então, fazer tocaia. Tanto esperou pela caça, que acabou adormecendo. O índio acordou, então, com um barulho. Era uma anta que coletava as frutas de jenipapo e descia para a beira de um lago. O índio a seguiu e passou a observar o segredo da anta. O animal jogou no lago três frutas, e dele começou a sair muita espuma. “No meio da espuma, ela boiou: uma mulher clara, de cabelos compridos e lisos, magra e bonita. Era uma mulher jibóia que vinha atrás da anta. Ela subiu pra terra, abraçou e beijou a awa. A anta transou com a mulher jibóia.”²³⁹ O índio observou tudo. Apaixonado pela mulher que havia surgido, o homem de tocaia esperou que a anta fosse embora para coletar o jenipapo e jogá-lo no lago, na tentativa de chamar a mulher. Da espuma, a mulher-jibóia ressurgiu:

“– Quem me chamou?

O homem respondeu:

– Fui eu. Estou chamando porque estava caçando, encontrei jenipapo na beira do meu caminho, vi anta e veado comendo muitas frutas de jenipapo. Fiz tocaia para ficar esperando veado e anta. A anta chegou e fez mágica no lago. Saiu uma mulher muito linda, eles tiveram relação, vi de dentro da minha tocaia. Quando foram embora, a anta e a mulher, fiquei apaixonado pela mulher. Fiz a mesma coisa que a anta fez. O homem falou assim. Ela achou graça e respondeu para ele:

– Eu sou uma mulher, mas não sou daqui, eu moro muito longe. Faz tempo que tu estas aqui?

Ele respondeu:

– Faz horas. E eu vi tudo como a anta fez com a mulher. A mulher perguntou:

– Tu tens mulher?

O homem respondeu

– Eu tenho. E você, tem marido?

Ela falou:

– Somente tenho namorado.

– Então vamos txuta?

Ela aceitou. O homem txutou. Ela gostou muito de fazer amor. Depois disso, a mulher não quis mais deixá-lo. Ela o convidou para morarem juntos. O homem aceitou. A mulher pegou remédio, botou no olho do índio, já encantado com ela. Ele foi com ela para a terra da jibóia, debaixo da água, para outro mundo. Virou encanto de jibóia.”²⁴⁰

O casal viveu junto por doze anos, e teve três filhos jibóias. Certo dia, a mulher fazia o cipó para tomar com seu povo. O homem, curioso, perguntou a ela o que era aquilo. Ela explicou que

238 CPI/AC, *Huni Meka: os cantos do Nixi Pae*, p. 8.

239 *Ibidem*.

240 *Ibidem*, p. 8-9.

aquilo era o *Huni Pae*²⁴¹, que servia para tomar e ver coisas bonitas. O homem disse que queria tomar também, mas a mulher respondeu que ele não poderia tomar. Ignorando o aviso da mulher, o homem tomou assim mesmo a bebida, junto com seu sogro e sua família. “O homem não agüentou, quando a mulher começou a cantar, a sogra e o sogro estavam cantando também. Ele começou a gritar, pensando que não retornaria mais. Estava vendo na miração que seu sogro o estava engolindo, ele se viu dentro da jibóia. Quando a pressão foi embora o homem parou de gritar, mas quando estava gritando contou sobre a sua vida. E quando estava dentro da jibóia descobriu que a sua mulher era uma jibóia. Até então ele não sabia que estava encantado.”²⁴² A família de sua esposa irritou-se com a atitude do homem.

O índio ficou muito triste e desconfiado com toda a situação. Seu desejo era, agora, voltar para sua família antiga. Uma mulher, chamada *Ixkê*, passou pelo homem pensativo e perguntou sobre sua situação. Ela se apresentou como uma índia que morava perto da antiga aldeia do homem, e o aconselhou a voltar para sua casa, pois sua mulher jibóia estava planejando matá-lo. Para retornar, contou *Ixkê*, era preciso andar pelo igarapé até uma cachoeira e lá pegar raiz de paxiúba. Assim o índio o fez. “Boiou e apareceu perto da sua casa, deste lado do mundo.”²⁴³ Já perto de casa, o homem encontrou um antigo cunhado e foi morar com ele. Passado um tempo, durante uma caçada na beira do igarapé, ele foi avistado por um de seus filhos jibóia. Esse filho, que se preocupava com o sumiço do pai, aproximou-se e engoliu o dedo do pé de seu pai. Outro filho apareceu e o engoliu até a coxa. Veio o terceiro filho e o engoliu até a cintura. Apavorado, o homem começou a gritar chamando seus parentes do mundo de cá. Eles vieram e conseguiram acudir o homem que estava sendo engolido pelas jibóias. “O homem ficou com o corpo todo mole, ficou na rede, estava doente, falou para seu cunhado:

– Quando eu morrer, me enterra. Passando seis meses pode me procurar na minha sepultura. Na parte direita vou virar cipó, na parte esquerda vou virar rainha. Tira o cipó, corta uma palma de comprido, bate com um pedaço de pau, tira a casca, bota água junto com a folha, pode cozinhar e depois, cantando, eu fico dentro do cipó explicando para você.

Foi explicando para o cunhado dele enquanto ele morria. Enterraram. Passou seis meses, o cunhado dele foi visitar a sepultura e já tinha nascido o cipó e a rainha. Tirou os dois juntos. Fez como ele havia explicado.

Fez o cipó, tomou, veio a miração. Teve muitas explicações, mostrando o futuro, presente e passado. É verdade, do homem surgiu o cipó. É essa a nossa história.”²⁴⁴

241 Outro nome para o *nixi pae*.

242 *Ibidem*, p. 10.

243 *Ibidem*, p. 11.

244 *Ibidem*, p. 11.

Essa história dos antigos, o mito de origem do *nixi pae*, gira em torno de uma espécie de conflito cósmico que acometerá a figura central da narrativa: a tomada de consciência de que existem dois mundos, o humano e o não-humano. O índio caçador que, apaixonado pela misteriosa mulher que sai do lago, abandona sua família no mundo humano – chamado na história de “o lado de cá” – descobre posteriormente que sua nova esposa é, na verdade, uma jibóia, e que o mundo no qual ele tem vivido nos últimos anos é, na verdade, o “outro mundo”. Podemos imaginar que esse mundo habitado pela jibóia é o mundo dos *yuxĩ*, esses seres espirituais sem forma fixa, e que a própria mulher-jibóia ou índia encantada é um “espírito” desse animal, capaz, como são os *yuxĩ*, de assumir formas diversas. É interessante pensarmos também esse episódio pelo viés do perspectivismo ameríndio pois, curiosamente, o homem foi encantado pela jibóia por meio de um remédio pingado em seu olho, artifício que resultou em um tipo de suspensão da perspectiva [olhar] “natural” humana. Se antes o índio caçador era capaz de enxergar nos outros seres suas formas animais específicas, após o uso do remédio as distinções se dissiparam, de modo que ele, o protagonista, passou a ver apenas o substrato humano desses seres, enxergando toda a família da sua esposa jibóia como seres humanos. Somente quando em estado de miração, após fazer o uso do cipó contra a vontade de sua mulher, o homem foi capaz de perceber que estava, na verdade, em outro mundo. É só nesse momento – no estado em que os xamãs podem se aperceber da fluidez da forma e são afetados pelas imagens dos *yuxĩ* – que o protagonista notou que sua esposa e seu sogro não eram humanos, pois suas essências verdadeiras, suas imagens ou almas, possuíam a forma da jibóia. O índio afetado pelo *nixi pae* experimentou, então, algo como uma dupla-torção do perspectivismo ameríndio ou um perspectivismo elevado à segunda potência. Posteriormente, ao ser alertado para o perigo de ser morto pela jibóia²⁴⁵, o homem deseja, enfim, desvencilhar-se dessa confusão cósmica e retornar para sua antiga família, no “lado de cá”, o mundo humano.

O *nixi pae*, por permitir que se enxergue a realidade transespecífica do cosmos, funciona como um instrumento de acesso ao conhecimento. Ressaltemos que é da sepultura deste homem que realizou pela primeira vez a viagem entre mundos – um homem sábio, portanto – que nascerá o cipó. Sua sabedoria, ou experiência, no sentido do termo próximo ao utilizado por Walter Benjamin (pois “quem viaja tem muito que contar”²⁴⁶), é transmitida para seus parentes por meio do uso do cipó que nasce de seu túmulo. Com ele, os Huni Kuĩ se tornam capazes de sonhar com as imagens do futuro, do presente e do passado. É verdade: do homem que viajou entre os mundos e voltou para contar sua história, desse narrador benjaminiano, surgiu o cipó.

Não utilizamos, no parágrafo acima, o verbo “sonhar” gratuitamente. Há uma evidente relação entre o sonho e a miração²⁴⁷. Sabe-se, por exemplo, que ambos são ferramentas ou métodos

245 Alerta dado, na narrativa, pela índia chamada *Ixke*. Lembremo-nos daquilo que foi dito por Els Lagrou: os *yuxĩ* representam um certo perigo para os humanos, pois, seres de forma fluída, desejam “mutilar as formas sólidas” do humano.

246 BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

247 O filme que conta a trajetória de artística do *txana* Ibã Huni Kuĩ, mestre da tradição dos cantos do cipó, é chamado

utilizados, separadamente ou em conjunto, pelos pajés em seus processos de cura. Além disso, Els Lagrou explica que, para os Huni Kuĩ, “o tempo e o espaço certo para a percepção das imagens é quando o corpo descansa”²⁴⁸ pois “as imagens (*dami, yuda baka, yuxibu*) pertencem à esfera da visão noturna do *yuxin* do olho que age nos sonhos e nas visões com ayahuasca”.²⁴⁹ Ambos, sonho e miração, são estados de percepção imagética bastante distintos da vigília, por permitirem o acesso ao mundo não-humano. Podemos, a partir dessa característica comum, tentar compreender melhor a experiência da miração em sua relação com a vida sensível por meio daquilo que Emanuele Coccia, retomando um tratado da antiguidade, descreve como a experiência do sonho:

No sonho, a vida sensível se torna tão intensa que “parece um tipo de vida, mesmo que menor e existente em uma natureza própria”, escreveu Sinésio de Cirene no mais belo tratado sobre os sonhos já escrito no Ocidente. Cada vez que sonhamos, explica Sinésio, “vemos cores, ouvimos sons, percebemos sensações táteis nítidas mesmo que os órgãos de nosso corpo não estejam ativos”. Imaginamos, porém essa vida imaginativa não se baseia nos órgãos de sentido, mas como que numa vida autônoma, ainda que inferior àquela da vigília, já que depende desta e parece ser mais efêmera. Sinésio chama essa substância de “espírito fantástico”. O sonho, nesse sentido, é a vida do espírito própria ao sensível, desse espírito intermediário entre aquele objetivo e aquele subjetivo, que permite a ambos confundirem-se um no outro.²⁵⁰

A “vida do espírito própria ao sensível”, essa “vida autônoma” no reino das imagens, poderia ser utilizada para descrever a própria experiência do *nixi pae*. É no sonho e na miração que a vida das imagens alcança seu ápice. O espírito passa a coincidir perfeitamente com o sensível e experimenta algo análogo à própria vida das imagens: a ausência de uma forma fixa, um completo devir-outro. No sonho e na miração, “não podemos mais nos defender das imagens que nos invadem e pelas quais somos afetados”.²⁵¹ O uso do cipó pode, dessa maneira, ser pensado como uma espécie de indução ao reino das imagens – o sonho – no estado de vigília. É um artifício utilizado pelos Huni Kuĩ para adentrar o universo dos *yuxĩ* e ser afetado por suas imagens, numa busca quase onírica²⁵² pela compreensão de aspectos da vida, uma ferramenta cósmico-epistemológica.

Essa aproximação entre o sonho e a miração é um dos principais meios que nos permitem realizar aquilo que, desde o primeiro ensaio dessa dissertação, temos visado como um de nossos objetivos e aventado constantemente: descrever o fenômeno que chamamos de “a vida sensível do mito”. Elaboremos, pois, a conexão entre as características do sonho no pensamento de Emanuele Coccia e a própria metodologia utilizada por Lévi-Strauss em seu trato com os mitos.

justamente *O sonho do nixi pae*, título que faz evidenciar essa relação de proximidade entre o sonho e a miração.

248 LAGROU, A *fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*, p. 113.

249 *Ibidem*.

250 COCCIA, A *vida sensível*, p. 62.

251 *Ibidem*, p.63.

252 Dissemos aqui “quase onírica” pois, apesar de assemelhar-se com a experiência do sonho, a experiência do *nixi pae* se dá, a rigor, em vigília.

Na décima oitava seção do livro *A vida sensível*, na parte intitulada “Antropologia do sensível”, Coccia discorre sobre o “eu” no campo da experiência onírica:

Toda vez que sonhamos, a própria natureza deixa de ser definida pelo corpo anatômico ou por aquele fantasma espiritual que chamamos “eu”. Na certeza de poder nos reconhecer em uma soma de órgãos ou em uma psique que governa nossos movimentos, o sonho parece dar lugar a um *cogito* mais inseguro. Nossa natureza subitamente se desvanece em uma liturgia de vozes e personagens, de figuras e de histórias, onde tudo pode tornar-se nossa forma, enquanto o nosso eu se reflete e se multiplica na voz viva de todas as coisas. A oposição entre eu e mundo, que a vigília parece evidenciar, desaparece: o eu descobre que seus limites são os mesmos do mundo, e todo o mundo está agora contido no eu e é recriado por ele. Esse particular entrecruzamento torna-se possível pelas imagens. O sonho é a forma suprema da intimidade de todo vivente, mas é essa mesma intimidade absoluta que transfunde o sujeito na matéria de todas as coisas. Até mesmo em relação ao nosso rosto, na experiência mais radical de proximidade com nós mesmos, nossa figura parece desfazer-se em uma iridescência de imagens sensíveis. No canto mais secreto de nossa alma não encontramos um rosto preciso, um corpo definido, mas o espírito móvel que as imagens de vez em quando esboçam.²⁵³

O filósofo descreve, no trecho acima, a dissolução do sujeito quando no interior da experiência do sonho. Se, por um lado, é nessa experiência que ocorre uma intimidade absoluta do ser, por outro, é essa própria intimidade radical que provocará tal dissolução, que nada mais é que a coincidência entre o eu e o mundo. Nosso corpo ou instrumento perceptivo instala-se no meio, local da gênese das imagens que se encontra “aquém de toda vã dialética entre sujeito e objeto”.²⁵⁴ Esse desmoronamento das barreiras que separam o sujeito do objeto é, em outras palavras, a ruína do método epistemológico ocidental, qual seja, a objetificação do mundo. É por essa razão que Coccia faz menção, no trecho acima, a um *cogito* inseguro. Lévi-Strauss experimentou essa insegurança ontológica [pois fala do *dasein*, do estar no mundo enquanto forma humana] e epistemológica [pois diz repeito ao acesso ao conhecimento] em seu trabalho de análise estrutural dos mitos ameríndios. Ele foi obrigado, para que acessasse a matéria mítica, a abdicar da noção cartesiana de sujeito cognoscente e posicionar-se no meio, “abstraindo todo sujeito para considerar que, de um certo modo, os mitos se pensam entre si”.²⁵⁵ Eneida Maria de Souza aponta como um dos mais importantes princípios teóricos e metodológicos da abordagem estruturalista levistraussiana essa “ruptura processada no interior das Ciências Humanas, com o descentramento do sujeito cartesiano e a descoberta do inconsciente freudiano; a dissolução da ideia de autor e o apagamento da noção de origem”.²⁵⁶ Essa

253 *Ibidem*, p. 61-62.

254 *Ibidem*, p. 37.

255 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p.31.

256 SOUZA, *As repercussões do estruturalismo nas ciências humanas*, In: MARI, H.; DOMINGUES, I; PINTO, J. *Estruturalismo: memória e repercussões*, p. 114.

dissolução da ideia de autor é, como sabemos, também uma marca formal da literatura indígena – que credita a autoria das obras, no geral, à comunidade. O apagamento da noção de origem, citado por Eneida Maria de Souza, nada mais é do que a concepção de que os mitos são sempre versões e transformações. Todos esses aspectos teóricos do estruturalismo estão intimamente ligados com o dito descentramento do sujeito cartesiano, o apagamento do sujeito no trato das narrativas míticas. Esse fenômeno é descrito por Mariza Martins Furquim Werneck da seguinte maneira:

Para deixar-se impregnar pela matéria mítica sem contaminá-la, deixar-se atravessar por ela, transformando seu corpo e sua mente em simples receptáculo, é preciso colocar em prática o exercício da *rêverie*, aprendida com Rousseau, e que consiste, fundamentalmente, na dupla experiência da fusão cósmica e da dissolução de si. Estado próximo do êxtase místico e do gozo estético, essa experiência é também conhecida pelos loucos, por aqueles que, sofrendo de uma profunda alteração de consciência, são levados a abolir sua história pessoal a fazer o exorcismo de si e a repetir de maneira delirante o ato cosmogônico, ou seja, a reestruturação do mundo.²⁵⁷

A *rêverie* é o “estado entre o sono e a vigília, que inicialmente vai permitir o acesso ao inconsciente e possibilitar a associação entre um fragmento e outro do mito”²⁵⁸. Tal qual o xamã que, após beber o *nixi pae* torna-se capaz de perceber as imagens do mundo dos *yuxĩ*, Lévi-Strauss, em estado de *rêverie*, passa a ser afetado pelos mitos e percebê-los enquanto seres sensíveis, “dotados de som, cheiro, cor, sabor. E pele”.²⁵⁹ O mito só é acessível, pois, enquanto fenômeno sensível, perceptível pelos sentidos. É por essa razão que, desde o princípio dessa dissertação, temos chamado de “imagens míticas” aquilo que é emanado da literatura Huni Kuĩ. Ao lermos essa literatura, nos colocamos em uma posição análoga àquela de Lévi-Strauss: somos bombardeados por fragmentos de mito, imagens em transformação que essencialmente não possuem significado, mas que estão em perpétuo diálogo entre elas próprias, em um mundo que existe à revelia de quem as lê. A leitura dos textos Huni Kuĩ é, mais do que um desafio à razão, um convite ao nosso corpo. Como o caçador da “História do cipó”, somos transportados para um outro mundo, estranho e diferente do “lado de cá”, ao qual estamos habituados. Como Lévi-Strauss, somos deslocados de nossa vigília e colocados para sonhar. Como os xamãs, conversamos com seres não-humanos na tentativa de encontrar soluções para nossa própria vida sobre essa terra. Por fim, acreditamos ser possível afirmar que a literatura Huni Kuĩ é feita da mesma matéria da qual são feitos os sonhos e os mitos: vida sensível.

257 WERNECK, Claude Lévi-Strauss e as anamorfozes do mito, p. 56.

258 WERNECK, Viagem à Mitosfera – Pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss, In: VOLOBUEF, Mito e Magia, p. 156.

259 WERNECK, Claude Lévi-Strauss e as anamorfozes do mito, p. 58.



Hãtxa Kuxipa

Eu canto, logo existo.

Pierre Clastres

Mencionamos, no início do ensaio anterior, que um dos procedimentos ritualísticos que acompanham o uso do *nixi pae* é a cantoria. Há, na tradição Huni Kuĩ, uma categoria de cantos entre os *pakarin*²⁶⁰ que são específicos para tal ocasião. São os chamados *huni meka* (cantos do cipó). Vários desses cantos foram compilados e publicados em pelo menos dois livros²⁶¹ e são, por essa razão, ao lado das histórias dos antigos, parte importante que constitui a literatura Huni Kuĩ escrita. Em ambos os livros os cantos são apresentados apenas em *hãtxa kuĩ*, com uma breve introdução a cada um deles em língua portuguesa. Trabalharemos, nesse ensaio, com três cantos do cipó, todos eles em versões retiradas do livro *Nixi pae: o espírito da floresta*.²⁶² Para tal, transcreveremos a seguir os cantos na língua original e, ao lado de cada verso, realizaremos uma breve explicação de seus significados. Essa explicação é um misto entre tradução literal e paráfrase, isenta de qualquer

²⁶⁰ *Pakarin* é o nome dado pelos Huni Kuĩ para o conjunto de seus cantos cerimoniais.

²⁶¹ Cf. *Nixi pae – o espírito da floresta* e *Huni Meka – Cantos do Nixi Pae*.

²⁶² Realizamos, na transcrição, algumas correções ortográficas que nos foram apontadas como necessárias, além de trocarmos a consoante “d” por “r”, de acordo com a atual concenção ortográfica Huni Kuĩ.

ambição “poético-tradutória”, realizada em conjunto com o professor e cineasta Siã Rua Bake, jovem pesquisador e conhecedor dos cantos tradicionais. O propósito desse ensaio é apresentar essa categoria da literatura Huni Kuĩ, refletindo sobre algumas de suas semelhanças e dessemelhanças com aquilo que chamamos de poesia, em uma tentativa de demonstrar de que maneira esse outro gênero literário – os cantos do cipó – se encaixa nesse universo conceitual o qual chamamos de “a vida sensível do mito na literatura”. Abaixo, os cantos:

1. Yame awa kwanai (Anta da noite passando)

Yame awa kwanai (Anta da noite passando) na ki na tũ ne nã
Kwanai yanuri (Por onde ela passa) na ki na tũ ne nã
Tirĩ tirĩ kwanai (o som de seus passos – onomatopeia) na ki na tũ ne nã
kawa nai yanuri (por onde ela passa) na ki na tũ ne nã
Yame awa pitã (após comer a anta da noite) na ki na tũ ne nã
Pia nãti ruakẽ (aquilo que se deve comer) na ki na tũ ne nã
Yame txashu kwanai (veado da noite passando) na ki na tũ ne nã
Kwanai yanuri (por onde ele passa) na ki na tũ ne nã
Txauh txauh kwanai (o som de seus passos – onomatopeia) na ki na tũ ne nã
Kwanai yanuri (por onde ele passa) na ki na tũ ne nã
Yame txashu pitã (após comer o veado da noite) na ki na tũ ne nã
Pia nãti ruakẽ (aquilo que se deve comer) na ki na tũ ne nã
Yame yawa kwanai (porquinho da noite passando) na ki na tũ ne nã
kwanai yanuri (por onde ele passa) na ki na tũ ne nã
yame yawa pitã (após comer o porquinho da noite) na ki na tũ ne nã
Pia natĩ ruakẽ (aquilo que se deve comer) na ki na tũ ne nã
Yame anu kwanai (paca da noite passando) na ki na tũ ne nã
kwanai yanuri (por onde ela passa) na ki na tũ ne nã
Yame anu pitã (após comer a paca da noite) na ki na tũ ne nã
Pia natĩ ruakẽ (aquilo que se deve comer) na ki na tũ ne nã
Yame yaix pitã (após comer o tatu da noite) na ki na tũ ne nã
kwanai yanuri (por onde ele passa) na ki na tũ ne nã
Yame yaix pitã (após comer o tatu da noite) na ki na tũ ne nã
Pia natĩ ruakẽ (aquilo que se deve comer) na ki na tũ ne nã
Yame mari kwanai (cotia da noite passando) na ki na tũ ne nã
kwanai yanuri (por onde ela passa) na ki na tũ ne nã
Yame mari pitã (após comer a cotia da noite) na ki na tũ ne nã
Pia natĩ ruakẽ (aquilo que se deve comer) na ki na tũ ne nã

2. Hawẽ inĩ (cheiro das flores da floresta)

Nai buna hua (bálsamo da flor no céu) nĩ nãyã nãyã ne
buni hua tuea (quando a flor desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
Nai yukã hua (bálsamo da goiaba no céu) nĩ nãyã nãyã ne
yukã hua tuea (quando a goiaba desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
Nai bukã huari (também o bálsamo do bukã²⁶³ no céu) nĩ nãyã nãyã ne
Bukã hua tuea (quando o bukã desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
Nai shenã huari (também o bálsamo do ingá no céu) nĩ nãyã nãyã ne
Shenã hua tuea (quando o ingá desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
Nai sheka hua (bálsamo do sheka²⁶⁴ no céu) nĩ nãyã nãyã ne
Sheka hua tuea (quando o sheka desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
Nai sêpa hua (bálsamo do pau-santo no céu) nĩ nãyã nãyã ne
Sêpa hua tuea (quando o pau-santo desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
Nai nepa hua (Bálsamo do nepa²⁶⁵ no céu) nĩ nãyã nãyã ne

263 Bukã é, de acordo com Siã, um pequeno arbusto que exala um perfume. Não encontramos tradução para essa espécie em português.

264 Mais um termo que não encontramos tradução para o português, Sheka é uma pequena palmeira, também perfumosa.

265 Folhagem rasteira que guarda semelhanças com o Bambu. Mais uma vez, Siã e eu não soubemos o nome dessa

nepa hua tuea (quando o nepa desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
 Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
 Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
 Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
 Nai sawa hua (bálsamo da trepadeira no céu) nĩ nãyã nãyã ne
 Sawa hua tuea (quando a trepadeira desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
 Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
 Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
 Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne
 Nai Shuni hua (bálsamo da taioba no céu) nĩ nãyã nãyã ne
 Shuni hua tuea (quando a taioba desabrocha) nĩ nãyã nãyã ne
 Shete tima inĩnĩ (o cheiro que se pode sentir) nĩ nãyã nãyã ne
 Inĩyabi nukui (com o cheiro vem chegando) nĩ nãyã nãyã ne
 Xinã inĩwãtanai (perfuma o pensamento) nĩ nãyã nãyã ne

3. Hushu nawa aĩbu yube txanimai (Mulher jiboia branca chamando)

Yube nawa aĩbu (mulher do povo jiboia) iii e iii e iiiie iiiie
 Hushu buru namaki (em cima do tronco branco) iii e iii e iiiie iiiie
 Pae inakawãtã (a força subindo) iii e iii e iiiie iiiie
 Pae hu amanã (chamando a força) iii e iii e iiiie iiiie
 Xinã mētsi sipatã (pensamento positivo) iii e iii e iiiie iiiie
 Mia hu ashuã (chama²⁶⁶ para você) iii e iii e iiiie iiiie
 Tua ibira naitũ (ela vem vindo) iii e iii e iiiie iiiie
 Tawa pei irakã (folhagem ao vento) iii e iii e iiiie iiiie
 Pae ibira naitũ (força chegando) iii e iii e iiiie iiiie
 Sha ibira naitũ (o som do vento na folhagem vindo - “sha” é uma onomatopeia) iii e iii e iiiie iiiie
 Yube nawa aĩbu (mulher do povo jiboia) iii e iii e iiiie iiiie
 Mia hu ashuã (te chamando) iii e iii e iiiie iiiie
 Pae hu ashuã (chamando a força) iii e iii e iiiie iiiie
 Pae yũwã shũtani (controlando a força) iii e iii e iiiie iiiie
 Xinã mētsi sipatã (seu pensamento positivo) iii e iii e iiiie iiiie
 Nikã dukũ inipe (ouça atentamente) iii e iii e iiiie iiiie

planta em português.

266 “Hu” é o som que a mulher Huni Kuĩ faz para chamar [os outros]. Os homens fazem o som “sai”.

Antes de nos debruçarmos sobre cada um dos três cantos, tratemos de algumas características formais gerais dos Huni Meka. A primeira delas é o uso da língua. O hãtxa kuĩ que se lê nos cantos – ou melhor, se escuta – não é aquele falado no cotidiano, embora seja, ao mesmo tempo, estritamente a mesma língua. Explicamos: se em língua portuguesa há a língua cotidiana e há aquela(s) utilizada(s) na poesia, isso também ocorre com o hãtxa kuĩ. As razões, porém, desse fenômeno, são bastante diferentes em cada um dos casos. Na língua portuguesa, como em várias outras, a linguagem poética se diferencia da cotidiana pelo tratamento que a ela é dado pelo escritor ou poeta. A seu gosto, aquele que escreve molda a língua, cadencia seus sons, determina ou indetermina seus sentidos, a transforma como lhe convém. Cada autor ou cada poema é dono de uma linguagem única, que pode variar em semelhança com a língua cotidiana nos mais diversos graus. Já no caso do hãtxa kuĩ dos *huni meka*, sua distinção reside não mais no tratamento dado à língua pelo autor, afinal, não há *um* autor. Como explica Daniel W. Bueno Guimarães em sua dissertação *De que se faz um caminho – tradução e leitura de cantos Kaxinawá*, a *shenipabu hãtxa*, a língua dos antigos, é uma “linguagem diferenciada da língua de comunicação diária, altamente formalizada e tradicionalmente fixa, cujo poder mágico é reconhecido e atribuído à sua relação com o passado mítico, os mortos e os espíritos”.²⁶⁷ Por “altamente formalizada e tradicionalmente fixa”, deve-se compreender a ausência da possibilidade de tratamentos formais para a língua nos cantos, ou seja, aquele que canta não possui a liberdade de imprimir na linguagem marcas de suas preferências estéticas. Os cantos já existem e devem ser cantados da maneira como existem, utilizando-se as mesmas palavras. Isso se dá justamente pelo fato de que essas palavras são possuidoras de “poderes mágicos” que guardam relações com todos os elementos do pensamento mítico Huni Kuĩ, como os *yuxĩ*, os antepassados etc. A composição dos cantos – cujo momento empírico de ocorrência é, a exemplo dos mitos, impossível de se precisar – obedece a “regras” estabelecidas por agências de um plano não-humano. Guimarães esclarece:

A *shenipabu hãtxa* é a língua dos espíritos e dos ancestrais, é a forma pela qual estes são interpelados e chamados a participar e a intervir. A *shenipabu hãtxa* é nesse caso como que o nome próprio dos seres e das coisas em sua existência mítica e espiritual, de forma que a natureza ‘diferenciada’ dessa linguagem reflete o caráter ‘diferenciado’ do tempo-espço ritual. Só é possível chamar (os vegetais, os *yuxin* e a força) nessa linguagem, atraindo ou imitando a própria natureza espiritual dos seres e das coisas.²⁶⁸

Assim, diferentemente da nossa “utilização poética” da língua em nossos poemas, o Hãtxa Kuĩ dos cantos é marcado por uma “utilização mítica”.

Lembremo-nos de que aquilo a que nos referimos aqui como poesia é a tradição ocidental em sua modalidade escrita. Os cantos Huni Kuĩ são performances vocais realizadas no contexto

²⁶⁷ GUIMARÃES, *De que se faz um caminho – tradução e leitura de cantos Kaxinawá*, p.240.

²⁶⁸ *Ibidem*.

específico de seus rituais. Eles são, pois, fenômenos distintos. Sabemos que nossa própria tradição poética tem origem na oralidade. Paul Zumthor nos ensinou que é mesmo o aspecto fônico a essência de toda poesia.²⁶⁹ Se desconsideramos o caráter primordialmente oral da poesia ocidental ao fazermos comparações entre os dois fenômenos (a poesia e os cantos do cipó), o fazemos pelo simples fato de esse não ser o escopo de nossa pesquisa, e por estarmos lidando aqui com textos que também já foram publicados em livro e devem ser considerados também como peças literárias, nos mesmos padrões de nossa poesia escrita, pelas razões já discutidas na introdução dessa dissertação.²⁷⁰ Por essas razões, em nossa abordagem dos cantos faremos algumas referências a fatores extra-textuais imprescindíveis para a leitura dos Huni Meka, fatores esses que, advindos do campo da oralidade, são os princípios motivadores da própria existência dessa literatura escrita. Para uma exploração mais minuciosa desses cantos, que leve em consideração seus contextos socio-culturais e seus elementos performativos, sugerimos ao leitor o trabalho de dissertação acima citado, de Daniel Guimarães, que explora mais a fundo tais questões. Nos contentaremos nesse ensaio em apenas apresentar os principais elementos da “poética” que se percebe nos cantos do cipó, confrontando-os com ideias gerais acerca de nossa própria tradição de poesia. Continuemos.

Outra característica formal dos *huni meka*, que nos salta aos olhos e nos faz associá-los à poesia, é sua disposição gráfica que se assemelha à versificação. Quando colocados no papel, os cantos não são dispostos em prosa, como o são as histórias dos antigos, mas em pequenos grupos de palavras dispostos uns sobre os outros. Como em nossas poéticas do ocidente, faz-se o uso da cesura, do rompimento gráfico entre sequências, distinguindo-as ou separando-as quanto ao seu conteúdo e quanto à forma de enunciação. Essa disposição de cada linha dos cantos, que reconhecemos como versos, não obedece porém a preceitos estilísticos formalizados, mas é regida pela maneira como eles são tradicionalmente vocalizados²⁷¹, pelo ritmo e melodia de cada canto. Embora sejamos capazes de imaginar mil outras diferentes maneiras de se imprimir sobre a folha de papel os cantos do cipó – aliás, os próprios Huni Kuĩ já o fazem²⁷² – é natural que eles tenham sido apresentados aos leitores de maneira semelhante à da poesia tradicional ocidental, provavelmente com o intuito principal de legitimar tal tradição Huni Kuĩ como uma forma literária, possibilitando o ingresso desse povo nas práticas culturais e mercadológicas da sociedade brasileira.

Há, no entanto, um aspecto dessa forma versificada que não é muito comum à nossa poesia: a presença de um refrão imediatamente subsequente a cada verso. Como o leitor certamente notou,

269 Cf. ZUMTHOR, *Introdução à poesia oral*.

270 Cf. *A literatura indígena*, subtítulo dessa dissertação.

271 Tradicionalmente, os *huni meka* são cantados sem o acompanhamento de qualquer instrumento. Hoje em dia, porém, é comum que se veja, mesmo nos rituais de *nixi pae*, tais cantos sendo acompanhados por violões, flautas e outros instrumentos musicais.

272 O próprio Ibã Huni Kuĩ, autor de um dos livros de cantos do cipó, possui um trabalho em conjunto com outros artistas Huni Kuĩ denominado MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuĩ) em que os cantos são colocados sobre o papel de maneira bastante distinta dessa “forma de poema”, associando imagens (pintura, desenho, *kene*) e palavras para expressar o conteúdo dos *huni meka*.

após o verso há uma sequência de letras, quase sempre vogais ou, em alguns casos, sílabas. Esses elementos são vocalizações que não possuem um significado imediato, mas que cumprem um substancial papel quando na forma escrita: o de marcar o próprio caráter performativo do texto, uma vez que esses refrões são, antes de mais nada, elementos rítmicos e melódicos dos cantos.

Passemos à leitura de cada um dos textos, para acessarmos seus conteúdos e percebermos as especificidades de cada um. Advirtamos, porém, novamente, que as traduções em português de cada verso dos cantos não são, na realidade, precisamente traduções. Como dissemos, trata-se de explicações, com a pretensão única de dar ao leitor uma ideia do que está sendo falado em cada verso. Sendo nosso conhecimento da língua insuficiente para realizar uma tradução apurada e, principalmente, não sendo esse o objetivo de nosso trabalho, optamos por apenas parafrasear, em português, cada verso, com a inestimável ajuda de um jovem professor Huni Kuĩ. Ainda assim, certas palavras não foram transportadas para o português. Todas elas, nomes de vegetais que, embora nos tenham sido inclusive mostrados *in loco* por Siã, não soubemos como chamá-los em nossa própria língua.

O primeiro canto que transcrevermos é chamado *Yame awa kawanai*. Sobre ele, nos conta Ibã na apresentação do canto: “A décima primeira música do cipó é de meu pai Romão Sales Tuĩ Kaxinawa. É uma música de concentração com o espírito da floresta e com os animais. O nome da música é ‘Yame awa kawanai’ e significa *Noite da anta*. Possui 28 versos”.²⁷³ Com a orientação de Siã Rua Bake, optamos por traduzir o título desse canto de outro modo, “Anta da noite passando”, que, segundo ele, seria uma forma mais acertada de dizer em português o que é dito no primeiro verso, que dá nome ao canto. Os versos que seguem narram a aproximação da anta, e se escuta onomatopaicamente o som de seus passos por onde ela passa. Em seguida, uma espécie de corte temporal: do caminhar da anta, somos transportados diretamente para um momento em que o animal já foi comido. Charles Bicalho, pesquisador e tradutor dos cantos do povo Maxakali, reconheceu nesses uma qualidade próxima ao princípio justapositivo da montagem cinematográfica eisensteiniana, na qual são colocadas, lado a lado, imagens (planos) para montar a sequência de um filme.²⁷⁴ Essa aproximação entre os cantos e os planos cinematográficos diz muito sobre a natureza dos cantos: são apresentadas e justapostas imagens distintas, que vão se transformando e compondo uma sequência, sequência essa que deve, como no cinema, contar uma história. “Todo canto, por mais difícil que seja de perceber isso”, nos disse o professor e, curiosamente, também cineasta, “conta uma história”²⁷⁵.

Em seguida, a mesma sequência de imagens é repetida mais cinco vezes, com outros animais. Nota-se, porém, que não é utilizada a exata mesma fórmula no decorrer do canto escrito. O som do animal se aproximando só se repete nos versos em que aparece o veado, segundo animal a entrar em cena. Acreditamos que essa descontinuidade formal é fruto de um “descuido” quando

273 KAXINAWA, *Nixi pae – o espírito da floresta*, p. 49.

274 Cf. BICALHO, *Koxuk, a imagem do yâmîy na poética maxakali*.

275 Excerto de uma conversa oral.

da transcrição do canto no livro. Ao ouvirmos esse mesmo canto, na aldeia²⁷⁶, notamos que a fórmula “animal da noite passando/ por onde ele passa/ o som dos seus passos/ por onde ele passa/ após comer o animal da noite/ aquilo que se deve comer” é rigorosamente repetida, sem alterações. Esta é outra característica comum a vários dos cantos: um grupo relativamente pequeno de versos funciona como uma estrutura que será continuamente repetida, com pequenas alterações em seu conteúdo que são, no geral, nomes de animais ou plantas. Imagens em constante transformação.

Somos tentados a nos perguntar: o que essas imagens de animais entrando em cena e sendo comidos – pois eles são aquilo que se deve comer – querem dizer? A resposta para essa pergunta pode ser, para alguns, frustrante: nada. As histórias que contam os mitos, como já vimos anteriormente na obra leivistraussiana, não tem necessariamente um sentido [significado]. A pergunta mais apropriada seria: para que servem esses cantos? O leitor, versado nos estudos literários, que lê essa questão, certamente deve recordar-se de já tê-la ouvido formulada anteriormente, em relação à poesia. E ainda, de certo sabe que tal questão é daquelas bastante complexas de se responder, polêmicas, e que, na maioria das vezes, não conduzem a nenhuma resposta definitiva. Se a poesia tem utilidade ou não, isso já foi amplamente discutido – e ainda o é – no âmbito da teoria literária, sem que se tenha chegado a qualquer consenso. No caso dos *huni meka*, porém, a resposta é certa: eles servem para cumprir determinadas funções sensíveis. Há, pois, não um sentido, mas sentidos.

No caso específico de *Yame awa kawanai*, a função cumprida pelo canto, quando de sua vocalização ritual, é a de retirar daqueles que tomaram o *nixi pae* qualquer possibilidade de se contrair o *nisũ* provocado pelos animais nomeados. Como dissemos em um dos ensaios anteriores, o *nisũ* é um estado doentio muitas vezes causado pelo espírito do animal que se ingeriu. Esse canto, nos explicou Siã, é, na realidade, um pedido para que os *yuxĩ* desses animais deixem a presença daqueles que estão bebendo o cipó. Em outras palavras, pede-se para que os espíritos ou imagens desses animais saiam daquele local e não “contaminem” a imagem das pessoas que tomam parte na beberagem. Por isso os animais citados no canto são algumas das caças prediletas dos Huni Kuĩ, componentes de sua alimentação costumeira. Como disse o poeta Alberto Pucheu, “onde há poesia, a dose de saúde é maior”.²⁷⁷ Esse canto, nos advertiu Siã, guarda uma forte relação com a saúde dos Huni Kuĩ, e só deve ser cantado depois de controlada a “força”. A força é aquilo que o corpo sensível percebe após a ingestão do *nixi pae*. É ela o emissário dos *yuxĩ*, o indicador de que se adentrou o mundo das imagens. A força é responsável pelas sensações enteógenas que acometem aqueles que participam do ritual: ela é a miração, a leveza, o frio, o mal-estar que causa a limpeza²⁷⁸. A força é, portanto, indubitavelmente um fenômeno sensível. E *Yame awa kawanai*, algo como uma profilaxia poética.

276 Essa ocasião é narrada no anexo da dissertação.

277 PUCHEU, *Para que serve a poesia?* Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2016/09/para-que-serve-a-poesia>.

278 O vômito.

O segundo canto selecionado, *Hawê inĩ* ou “Cheiro das flores da floresta”, segue o mesmo padrão formal do canto anterior. Há um núcleo de repetição e variação, composto por cinco versos. Esse núcleo consiste em: 1) bálsamo [de determinada planta] no céu: 2) quando [tal planta] desabrocha; 3) o cheiro que se deve sentir; 4) com o cheiro vem chegando e 5) perfuma o pensamento. Por nove vezes esse núcleo se repetirá, variando apenas o nome da planta perfumosa. Dessa vez, as imagens que se justapõem são menos concretas e, dada a própria temática do canto (os perfumes), mais etéreas. Aqui não se trata de uma montagem imagética visual, mas ainda é possível que falemos em imagens. Lembremo-nos: tudo aquilo que nossos corpos são capazes de captar são, na acepção por nós adotada, imagens. Essas são imagens perceptivas pelo olfato, convocadas por aquele que as canta com um propósito definido, o de tornar mais leve a força – nas palavras costumeiras dos Huni Kuĩ: “diminuir a pressão”. Os perfumes das plantas citadas possuem propriedades curativas, e essas imagens olfativas – os espíritos das plantas – são invocadas para que a força não se torne por demais potente a ponto de causar algum mal a quem a sente. Temos assim, mais uma vez, uma função específica do canto que é, novamente, diretamente ligada à experiência sensível. A “poesia” Huni Kuĩ parece, pois, dirigir-se mais aos corpos do que ao pensamento. Aliás, perfumar o pensamento é, como nos explicou Siã, abrandá-lo pela evocação dos cheiros perfumosos, ou seja, o pensamento deve ser, de certa forma, minimizado, para evitar que a força leve aquele que tomou o *nixi pae* por um caminho por demais tortuoso, causando a famosa “peia”, no jargão acreano, ou “bad trip”.

Hawê inĩ possui uma particularidade, uma característica que o distingue dos demais cantos do cipó. Em seu refrão (nĩ nãyã nãyã ne) há algo mais do que apenas qualidades intrinsecamente do âmbito musical. Exatamente em seu meio, abraçado pelas extremidades sonoras “nĩ” e “ne”, há uma expressão da língua cotidiana. “Nãyã nãyã” – que, aliás, soa bastante musical – quer dizer algo como “vem flutuando”, pois designa o movimento ondulante que uma folha faz ao cair de uma árvore. Assim, há ainda mais uma imagem a se considerar nesse canto, para além dos versos: a imagem de uma folha que cai, em movimentos ondulatorios. Essa imagem parece-nos emprestar visualidade às sensações olfativas provocadas por esse belo canto, em uma espécie de sinestesia que nos faz remeter ao verso “les parfums, les couleurs et les sons se répondent”²⁷⁹, do poema já citado nessa dissertação, “Correspondências”, de Charles Baudelaire.

Hushu nawa aĩbu yube txanimai é o terceiro e último canto que selecionamos. Ibã Kaxinawa, na breve introdução a esse canto, traduz seu título por “Mulher branca chama a sua jiboia”. Mais uma vez, Siã sugeriu uma tradução mais fiel ao original em hãtxa kuĩ: “Mulher jiboia branca chamando”. Em relação às qualidades formais, esse canto se difere dos outros dois por não possuir um núcleo de repetição e variação, visto que apenas três dos dezesseis versos se repetem ao longo da composição. Mais uma vez, estamos diante de uma montagem imagética. Nos dois primeiros versos, vemos a “mulher do povo jiboia” sobre um tronco branco. Os próximos cinco versos narram

279 “Os perfumes, as cores e os sons se correspondem”, em tradução livre.

a “subida” da força, que é a “quem” se dirige, em primeira instância, o chamado da mulher jiboia. Em seguida, três versos descrevem a chegada da força como o passar do vento sobre a folhagem, fazendo-se uso, inclusive, de uma onomatopeia da língua hãtxa kuĩ que designa tal som específico. O décimo primeiro verso é a repetição do primeiro, e dele em diante, a mulher jiboia inicia mais uma vez o chamado da força. O antepenúltimo verso anuncia que a força está sendo controlada, o pensamento torna a ser positivo, no décimo quinto verso, e a composição se encerra com o imperativo de que aquele que está ouvindo o canto o escute com atenção.

A função desse canto, sua utilidade, é o chamado da força. Quando se toma o cipó, dependendo do grau de concentração da bebida, é preciso convocar a força, para que ela não demore demais a chegar. Sendo a força a própria experiência sensível, *Hushu nawa aĩbu yube txanimai* é um canto exemplar, que nos mostra que as palavras da língua dos antigos, *shenipabu hãtxa*, não são apenas a matéria-prima de uma poética, mas fenômenos dotados de uma potência que extrapola mesmo as funções estéticas da língua. A palavra, para os Huni Kuĩ, tem poder.²⁸⁰ Por essa razão, se considerarmos os cantos Huni Kuĩ como parentes próximos de nossos poemas, nos espantaríamos ao perceber que é obsoleta qualquer discussão sobre a (in)utilidade da poesia.

Pierre Clastres, em *O arco e o cesto*, ao tratar dos cantos dos caçadores Guayaki, diz o seguinte:

Por sua natureza e função, esses cantos ilustram de modo exemplar a relação geral do homem com a linguagem, tema sobre o qual essas vozes longínquas nos chamam a meditar. Elas nos convidam a tomar um caminho já quase apagado, e o pensamento dos selvagens, por repousar numa linguagem ainda primeira, se dirige somente ao pensamento.²⁸¹

Certamente, tal citação não faz sentido algum quando relacionada aos cantos Huni Kuĩ, afinal, Clastres está se referindo a cantos específicos (os cantos masculinos) de um outro povo completamente distinto. Se adotarmos, porém, o procedimento “mítico-poético”, o de fazer repetir instaurando variações, ou seja, transformar, chegaremos a um resultado que pode condensar, em um pequeno parágrafo, a relação dos Huni Kuĩ com a linguagem expressa nos *huni meka*: “Por sua natureza e função, esses cantos ilustram de modo exemplar uma relação relativamente esquecida, pelos brancos, do homem com a linguagem, tema sobre o qual essas vozes da floresta nos chamam a meditar. Elas nos convidam a tomar um caminho já quase apagado por nós, e o pensamento desse povo, por repousar em uma linguagem mítica, se dirige somente aos espíritos (imagens)”.

Ressaltemos que a figura da mulher jiboia é bastante recorrente nos mitos Huni Kuĩ, especialmente naqueles em que se fala do *nixi pae*. Lembremo-nos da “História do cipó”, na qual um índio caçador é seduzido por uma mulher jiboia e, transportado para um outro mundo, descobre o

280 A sequência “iiii”, no refrão desse canto, é, para os Huni Kuĩ, o som que faz a jiboia adulta. Imitar esse som é, de certa maneira, evocar o próprio espírito [imagem] da jiboia.

281 CLASTRES, *A sociedade contra o Estado*, p. 141.

uso do *nixi pae*. Por essa razão, tal canto é reconhecidamente poderoso, uma vez que ao cantá-lo se está evocando essa figura mítica, detentora do cipó, esse elemento basilar das práticas culturais Huni Kuĩ. Cantar os cantos do *nixi pae* é, para os Huni Kuĩ, convocar para perto de si as imagens do mundo espiritual que dá forma a seu próprio universo cultural. Evocam-se as imagens míticas, os espíritos, na intenção única de se obter desse contato uma experiência sensível. E, sendo a própria vida uma experiência sensível, cantar é, logo, existir.

Todo fim é um princípio

Assim, para nossos finos letrados, tudo o que acabo de louvar não tem nenhum valor se não lhes toca o coração.

Gabriel Tarde

Chegamos ao fim de nosso trabalho. Ou melhor, chegamos ao lugar em que se conclui essa dissertação. A partir desse ponto, que é também um princípio, iniciam-se outros caminhos e outras reflexões que não serão necessariamente feitas no âmbito acadêmico. Ainda há muito o que se pensar sobre as textualidades indígenas, dentro e fora das universidades. O assunto específico do qual tratamos, a literatura Huni Kuĩ, também não se encerra com estas linhas. O que fizemos foi apenas arranhar timidamente a superfície do tema. Há tantos outros ângulos e possibilidades de abordagem quanto há mitos e suas versões. Há ainda muitas obras literárias a serem produzidas por esse povo e, conseqüentemente, muitas outras questões que serão suscitadas por esses textos. Realizamos somente uma das inúmeras leituras possíveis para as textualidades Huni Kuĩ. Muita coisa ficou de fora. Por exemplo, não exploramos a escrita do *kene*, não fomos a fundo nas questões formais dessa literatura e nem atendemos ao chamado da psicanálise, que por diversas vezes se insinuava – especialmente quando se discutia a natureza dos sonhos.

O caminho que traçamos foi, ao mesmo tempo, imensamente amplo e intransigivelmente resistente ao trabalho da razão. Escrever sobre o sensível não é tarefa fácil. Afinal, de que adianta falar dos sentidos, da experiência? Emanuele Coccia, filósofo, o soube fazer com maestria. Nós, por outro lado, não tivemos a mesma habilidade. O que aconteceu foi que, por vezes, os raciocínios que elaboramos nos pareceram óbvios demais e afeitos de menos à teoria literária. Mas não é essa a própria natureza daquilo que nosso corpo sente? Sua obviedade – pois se sente – e sua aversão à racionalização? Será que a teoria da literatura, essa disciplina, é mesmo capaz de falar inteligivelmente sobre as textualidades indígenas? Não seria melhor que as deixássemos falarem por si só, pelas vozes de suas figuras e de seus autores?

Nosso objeto de estudo foi algo duplamente avesso à nossa tradicional epistemologia: o sensível e sua relação com uma textualidade extra-ocidental. Não obstante, procuramos discursar sobre o tema. Forçosamente o colocamos dentro da forma [a antiga fôrma, não a forma] que nos oferece a academia. Se o resultado a que chegamos é ou não satisfatório, não podemos, nós mesmos, julgar. Tal parecer cabe aos leitores, poucos e acadêmicos, que buscarão nesses textos algo que os afetem. O que podemos dizer com segurança é que tentamos elaborar um caminho de leitura, uma estreita trilha em meio à floresta de possibilidades. Como o próprio Lévi-Strauss, aceitamos de bom grado a contraditória tarefa. Para realizá-la, formalmente, buscamos um modo de organização específico, que fosse avançando pelos temas na mesma medida em que se introduzissem certas qualidades da

literatura Huni Kuĩ. Partimos de elementos mais concretos (a vida animal, a vida vegetal) em direção a aspectos mais abstratos (o sonho, a miração, a palavra).

O primeiro dos ensaios, “Kans Kans Karã”, nada mais é do que uma reflexão a partir de um pequeno detalhe narrativo. Nele, inserimo-nos inicialmente pelo grande campo temático que é a relação entre os famosos binômios Natureza/Cultura e Animalidade/Humanidade. Descobrimos que essas relações são, no mínimo, instáveis. Percebemos que nem a antropologia nem a filosofia – representados pelos pensamentos de Lévi-Strauss, Viveiros de Castro e Emanuele Coccia – são capazes de solucionar as tensões provocadas pela história “Fumaça do tabaco”. Aprendemos que o melhor que podemos fazer é ouvir as histórias, escutar o canto mágico do pica-pau e nos desocidentarmos.

No ensaio seguinte, “Yuinaka hãtxa nibu tiã”, empregamos um método um pouco mais minucioso. Colhemos da obra *Shenipabu Miyui* todas as incidências de figuras animais e as categorizamos de acordo com as funções por elas desempenhadas nas narrativas. Mais uma vez, um binômio clássico de nossas ciências, animalidade/humanidade, se mostrou incapaz de abranger toda a complexidade do pensamento mítico. Nas narrativas, distinguir o humano do animal é, de fato, importante. Sim, há o humano e há o animal. Mas essas categorias se interpenetram em um contínuo fluxo corporal. Reconhecemos, nessa investigação, que existe a diferença, mas não há polarização. O trânsito entre as formas, entre os corpos e mundos possíveis, é a atividade por excelência dos xamãs e, por conseguinte, marca da própria literatura. A transformação é a chave da comunicação.

Sáimos da “questão animal” para lermos uma outra forma de vida igualmente importante para a literatura e para o pensamento do povo Huni Kuĩ: os vegetais. Em “Una Nĩkai”, a partir da reflexão sobre o modo de existência das plantas em duas narrativas, “História de Huã Karu” e “História da origem dos remédios da mata”, percebemos que a escrita, como a medicina, é um *phármakon*, e que ambas se entrelaçam na vida Huni Kuĩ em um fenômeno que é a invenção de uma saúde.

Nos aprofundamos em seguida no campo semântico que envolve uma das mais importantes medicinas da floresta: o *nixi pae*. Entramos no mundo dos *yuxĩ*, que é o mundo das imagens, para buscarmos compreender de que matéria se constitui essa literatura. Nossa conclusão, que não é de modo algum definitiva – embora não seja nada arbitrária – foi a de que a literatura, como os sonhos, é constituída justamente pelas imagens, ou seja, pela vida sensível (que não é exclusivamente aquilo que nossos sentidos captam em vigília, mas é também aquilo que se experiencia quando se adentra o mundo dos *yuxĩ*, isto é, quando se toma o *nixi pae*).

No quinto e último ensaio, tomamos em vista três cantos do *nixi pae* em busca de compreender o que significa a palavra para os Huni Kuĩ, essa matéria-prima de nossa poesia com a qual julgamos possuir grande intimidade. Mais do que apenas um significante, a palavra nos cantos é um agente capaz de provocar alterações na própria realidade daquele que ingeriu a bebida sagrada. A “poesia” Huni Kuĩ se apresentou como portadora de potencialidades muito além daquelas que nós brancos tradicionalmente enxergamos em nossos poemas. A questão da utilidade ou inutilidade da

poesia não faz sentido algum nesse caso. Os cantos cumprem funções não apenas estéticas, mas principalmente funções de agência que nós, brancos, podemos as rotular apenas como “mágicas”.

Por fim, se nossa dissertação possui qualquer mérito, ele certamente é o de apresentar àqueles que a leem um pouco da encantadora literatura Huni Kuĩ, de neles despertar o interesse por essa experiência mágica que é desocidentar-se para ler as textualidades indígenas. Por essa razão, a finalizamos nessa mesma nota. Abaixo, o belo poema “Eu pensava que a terra remendava com o céu”, de Tene Txana Sapa (Norberto Sales, em língua portuguesa). A ele não se seguirá nenhuma análise ou esclarecimento, pois, como advertiu Kafka, tudo aquilo que vem de um fundo de verdade deve encerrar-se no inexplicável. E é essa, em nossa opinião, a principal característica da literatura Huni Kuĩ: são textos que provêm de uma verdade, as imagens míticas, e que se encerram naquilo que nós, ocidentais, não podemos explicar. Chamemos, pois, o que fazem os Huni Kuĩ em suas publicações, de *literatura verdadeira*.

Eu pensava que a terra remendava com o céu²⁸²

No meu pensamento de antigamente,
quando eu era menino,
o mundo, eu pensava
que era que nem tocaia,
a terra remendava com o céu.

O sol,
eu pensava que eram muitos,
passando dias e dias.
A noite,
eu pensava que era que nem fumaça,
porque quando o sol ia embora,
a noite vinha cobrir o mundo.

O céu,
eu pensava que era que nem ferro,
nunca acaba.

A chuva,
eu pensava que era alguma pessoa,

282 MATOS, *Antologia da Floresta: literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre*.

que morava no céu e derramava água.
A água,
eu pensava que eram alguns bichos grandes,
esturrando em cima do céu.

O homem,
eu pensava que só nós mesmos vivíamos,
só nós mesmos, o povo Kaxinawá.

A língua,
eu pensava que todo mundo falava
na nossa língua mesmo, o Kaxinawá.

Um dia, eu vi um branco chegando na nossa casa falando diferente. Mas eu pensava que quando eu fosse na casa dele, ele ia falar em Kaxinawá. Um dia, eu fui viajar com meu pai, para ver onde estava a terra remendada com o céu. Nós íamos descendo o rio e quando passaram alguns dias perguntei ao meu pai onde estava a terra remendada com o céu. Meu pai me disse que não estava remendada a terra com o céu. Que o mundo é muito grande e não tem fim...

Anexos

Apresentaremos a seguir, como anexos dessa dissertação, dois outros textos de caráter mais experimental: um pequeno ensaio que foge bastante do escopo principal a que nos dedicamos em nossa dissertação. Nele, fizemos a tentativa de esboçar uma leitura “desocidentada” de dois textos da tradição literária do ocidente. Como todo experimento verdadeiro, não há lição clara que se possa tirar dele. Há apenas sugestões. A nossa, foi a de que deveríamos transformar Prometeu em índio. Em seguida, compondo as últimas palavras desse trabalho, relatamos uma experiência (de vida e literatura) que tivemos ao visitar uma aldeia Huni Kuĩ. Curiosa e anacronicamente – pois a maior parte dessa dissertação já havia sido escrita no momento em que fomos à aldeia – essa experiência acabou por encerrar e compreender todos os assuntos e temas ao qual nos dedicamos nesse trabalho.

Prometeu vira índio: por uma literatura desocidentada

(Recapitulações sobre dois textos do ocidente)

A grande diferença entre a escrita “ocidental” e a escrita dos índios é que, para estes, o corpo da escrita, o corpo nosso, e o corpo da terra, se integram, multiplicadamente.

Maria Ines de Almeida

Neste pequeno ensaio que encerra nossa dissertação, propomos uma sutil mudança de foco. Leremos agora dois textos de um dos mais estimados autores do cânone literário mundial. Não escolhemos esses textos gratuitamente. Acreditamos – e é por essa via que realizaremos nossa leitura – que *Prometeu* e *Desejo de virar índio*, ambos de Franz Kafka, são peças literárias que apontam para uma desocidentalização do pensamento pelo viés, especificamente, do mito e da experiência sensível. Por essa razão dissemos tratar-se de uma mudança de foco sutil. Embora Kafka seja um expoente da literatura ocidental, verificaremos que os textos escolhidos possuem, na realidade, uma latente relação de parentesco com a literatura indígena à qual nos dedicamos nos ensaios anteriores. Retomaremos, em nossa leitura, vários núcleos temáticos já anteriormente explorados nessa dissertação, numa tentativa de demonstrarmos que é possível nos orientarmos – mirarmos o oriente – mesmo quando olhamos para a nossa própria literatura. Apresentamos, a seguir, ambos os textos do escritor austro-húngaro, traduzidos por nós do original em alemão.²⁸³

Prometeu

Sobre Prometeu informam quatro mitos. De acordo com o primeiro, por ter traído os deuses em favor dos homens, foi acorrentado ao Cáucaso e os deuses enviaram águias, que devoravam seu fígado sempre a se recompor. De acordo com o segundo, Prometeu afundou-se cada vez mais profundamente na rocha ante a dor dos bicos dilacerantes, até tornar-se com ela uma só coisa. De acordo com o terceiro, sua traição foi esquecida com o passar dos milênios. Os deuses esqueceram, as águias, ele mesmo. De acordo com o quarto, cansaram-se com o sem razão do ocorrido. Os deuses se cansaram, as águias se cansaram, a ferida fechou-se cansada. Permanece o rochedo inexplicável. – O mito procura explicar o inexplicável. Por vir de um fundo de verdade, ele deve encerrar-se, de novo, no inexplicável.

283 Para as traduções foram utilizadas as versões dos textos presentes em KAFKA, *Erzählungen*.

Fosse então um índio, alerta, e sobre o cavalo em disparada, enviesado ao vento, trepidasse cada vez mais veloz sobre o chão a estremecer, até que se soltou as esporas, pois não havia esporas, até que se jogou fora as rédeas, pois não havia rédeas, e mal se avistou a sua frente a terra como um campo ceifado rente, o cavalo já sem pescoço e cabeça.

1. O mito e suas versões: imagens em transformação

Ao lermos o *Prometeu*, texto de 1918, nos impressiona a densidade da narrativa. Nela estão condensadas quatro versões de um mesmo mito ou, se preferirmos, quatro desfechos imaginados por Kafka para uma mesma narrativa mítica. Não nos importa, como aparentemente também não importou para Kafka, o que essas quatro diferentes versões querem dizer²⁸⁴. Na contramão da hermenêutica, nos interessa simples e somente o fato de serem apresentadas, no texto, quatro versões, pois como nos ensinou Lévi-Strauss, os mitos são sempre transformações de outros mitos, narrativas que possuem uma natureza diacrítica por se constituírem sempre em oposição umas às outras.²⁸⁵

O que Kafka faz ao apresentar quatro versões de um mesmo mito é evidenciar essa natureza diacrítica, dando a ela vida na prática literária. Cada versão apresentada só existe literariamente em oposição às outras três. A literariedade e o mistério do texto kafkiano consiste justamente da manifesta contradição entre as versões do mito que, a despeito da lógica ocidental, teimam em coexistir. Como constatado por Lévi-Strauss em sua colossal empresa de análise mítica, buscar um mito original ou um significado oculto ou perdido de um mito é empregar um *modus operandi* das nossas ciências, logo, cartesiano e racionalista, em uma matéria que foge e resiste a essa qualidade de empreendimento, o pensamento mítico. Daí talvez venha a necessidade sentida por Kafka de apresentar-nos quatro versões: uma maior adequação entre a forma literária e seu conteúdo mítico. Para o filósofo alemão Hans Blumenberg, para além de uma adequação, há uma ironia no *Prometeu* de kafka, uma vez que o autor adota, parodiando o historicismo, o intento vão de simular uma certa historicidade em um contexto mítico, avesso a tal abordagem²⁸⁶. O tempo do mito, como propõe

284 Para Hans Blumenberg, o texto de kafka realiza uma “escatologia do mesmo”, de modo que as quatro versões diriam, inquestionavelmente, a mesma coisa (Cf. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, p. 686.). Se se trata de uma escatologia, as quatro versões deveriam então apontar para um fim. Que fim é esse, é difícil dizer. Talvez para Blumenberg esse fim seja o “mito final”, aquele proveniente da “dúvida última” quanto à realidade do mundo exterior (Cf. WALLACE, *Introduction to Blumenberg*, p. 101.).

285 LÉVI-STRAUSS, *O homem nu*, p. 621-622.

286 “Kafka faz do pluralismo das interpretações – como simulação do historicismo e sua relativização de como algo realmente ocorreu – uma forma irônica da retificação*.” No original: “Kafka macht den Pluralismus der Interpretationen, als Simulation des Historismus und seiner Relativierung dessen, wie es denn wirklich gewesen sei, zur ironischen Form der Berichtigung.” (BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, p.686). *Retificação quer dizer, aqui, o próprio texto de Kafka, sua versão (que são quatro) do Mito de Prometeu.

aquela definição que assumimos ao longo de todo nosso trabalho, é um tempo a-histórico²⁸⁷, isso quer dizer, um tempo que a “História” – enquanto ciência humana – não admite.

Ao final de *Prometeu*, é dito que há no mito um fundo de verdade. Essa verdade a que se refere Kafka não é uma verdade científica – seja aquela que se traduziria em uma narrativa única e total da vida, seja aquela que deve ser sempre superada no curso do progresso da ciência, como a quis Weber²⁸⁸ – e sim, uma verdade mítica: a verdade da própria existência de um pensamento mítico que se distingue do pensamento moderno.²⁸⁹ Por essa razão, Blumenberg reconhecerá na pluralidade de versões da retificação kafkiana do mito de Prometeu um ataque dirigido ao “Ideal da objetividade científica” [Das Ideal der wissenschaftlichen Objektivität]²⁹⁰. Não por acaso, Kafka nos diz que o mito deve encerrar-se naquilo que não tem explicação ou, utilizando as palavras do germanista e mitólogo Furio Jesi, naquilo diante do qual “a palavra se detém”²⁹¹. Jesi, nos fragmentos sobre Mito e Linguagem, associa essa verdade mítica a uma genuinidade ou originalidade do mito, que, nesse estado primeiro, teria a forma de uma imagem mítica intocável pela linguagem e, por isso, a par da razão, ininteligível. Embora não concordemos com a existência de um estado original – posição nossa que advém da proposta levistraussiana de que o mito é necessariamente uma transformação –, nos interessa bastante a aproximação feita por Jesi entre mito e imagem, justamente por ela implicar na relação entre o mito e o sensível. Como já amplamente tratado nessa dissertação, os mitos, assim como as imagens, são fenômenos que existem fora de si mesmos, transformados e em constante transformação. Partindo, pois, da superfície de *Prometeu*, isto é, do fato de serem justapostas quatro versões de um mesmo mito, chegamos à impressão de que, tal qual as textualidades Huni Kuĩ, também o texto de Kafka guarda em seu cerne uma aproximação entre a natureza do mito e a natureza da imagem – o sensível.

2. Natureza, cultura e nostalgia pelo contínuo

Como núcleo temático de sua peça literária, Kafka escolheu justamente uma narrativa mítica que trata da famigerada passagem da natureza para a cultura. Sabemos que a traição de Prometeu consiste em ter ele roubado o fogo dos deuses e tê-lo entregue aos homens. É a posse do fogo, segundo nossa tradição ocidental de pensamento, que permitiu ao homem o desenvolvimento daquilo

287 Nos referimos aqui à definição imaginada por Lévi-Strauss de que o mito é uma história do tempo em que homens e animais não eram, ainda, diferentes.

288 Cf. WEBER, *A ciência como vocação*.

289 Odo Marquard, em *Louvor do politeísmo*, defenderá a ideia de uma verdade preexistente ao mito, sendo o papel do mito transportar essa verdade (traduzi-la?) para as nossas “condições de vida”. Para Marquard, as “histórias (os mitos) não devem parar quando a verdade se manifesta, pois, muito pelo contrário, é somente nesse momento que podem começar: o saber não é o túmulo, mas o ponto de partida da mitologia” (MARQUARD, *Louvor do politeísmo*, tradução ainda não publicada de Georg Otte).

290 BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, p.686

291 JESI, *Mito e linguagem*. s.p.

que chamamos de cultura, ou seja, das nossas ciências e artes. Também os povos indígenas das américas possuem narrativas míticas acerca da obtenção do fogo. Lévi-Strauss vê nessas narrativas essa mesma passagem da natureza para a cultura. A espinha dorsal das *Mitológicas* é o episódio do “desaninhador de pássaros”, parte de um Mito Bororo que será retomado várias vezes ao longo das *Mitológicas*, justamente por apresentar variações – em especial nos mitos das tribos Jê – que relatam a origem do fogo²⁹².

Se para os Lévi-Strauss e Eduardo Viveiros de Castro são a obtenção do fogo e a especiação expressa nos mitos as causas da passagem da natureza para a cultura e da “nostalgia do contínuo”²⁹³, respectivamente, para nós, brancos que viemos ao mundo depois de Bacon, Descartes e Newton, essa nostalgia tem sua origem não apenas no episódio mítico de Prometeu, mas também na ruptura entre mito e ciência, algo historicizável, que podemos estimar o momento mais ou menos exato em que ocorreu na nossa história. Podemos, então, adotando um procedimento benjaminiano de “explosão do contínuo”, tomar o mito de Prometeu e a ruptura entre mito e ciência na era moderna como um só acontecimento (muito próximo do sentido deleuzeano do termo) ou uma só catástrofe. A nostalgia advinda dessa ruptura irá transparecer na arte e no pensamento modernos, principalmente a partir do período romântico, época em que a figura de Prometeu aparecerá por vezes permeada de uma certa negatividade. Pensemos no Prometeu de Goethe, irado com os Deuses e a formar homens à própria imagem, homens que não irão venerar esses deuses, homens que abandonaram o pensamento mítico, homens modernos, enfim.²⁹⁴ Ou ainda, tomemos em vista a figura de Prometeu que é discutida em *Lucinde*, romance de Schlegel. Nele, Prometeu é apresentado como inventor da educação e do esclarecimento – ressoa aqui a ruptura entre mito e ciência – e teria seduzido os homens ao trabalho e deixado a eles de herança a inabilidade de permanecerem em paz [ruhig] no mundo²⁹⁵. Lembremo-nos também da leitura benjaminiana do poema *Correspondências*, de Baudelaire, onde Walter Benjamin enxerga a “experiência da aura em sua plenitude”.

O que Benjamin chama de experiência plena da aura (e que é, em outras palavras, xamanismo) só pode ocorrer no âmbito do pensamento mítico, uma vez que o poder da natureza de revidar o olhar do homem foi dela subtraído quando da passagem para a era moderna, quando das separações entre mito e ciência, filosofia e sensível.

292 É curioso notar que no episódio Bororo, assim como em outras variações do mito, o herói encontra-se em determinado momento em uma situação análoga à de Prometeu, preso em um rochedo contra a sua vontade. Outra semelhança entre o mito grego e os mitos ameríndios é a presença do *trickster*, *décepteur* no original de Lévi-Strauss ou *enganador*, na tradução de Beatriz Perrone-Moisés para o português. Na *Teogonia* de Hesíodo, Prometeu é apresentado como ardiloso e dotado de um “curvo pensar”. Também os heróis das narrativas ameríndias de obtenção do fogo são muitas vezes aproximados por Lévi-Strauss à figura do *enganador*.

293 Tratamos dessa “nostalgia” no segundo ensaio dessa dissertação.

294 *Pois aqui estou! Formo Homens/ À minha imagem,/ Uma estirpe que a mim se assemelhe:/ Para sofrer, para chorar./ Para gozar e se alegrar,/ E pra não te respeitar,/ Como eu!* (In; GOETHE, *Poemas*. Tradução para o português de Paulo Quintela.)

295 SCHLEGEL, *Lucinde*, p. 42-43.

3. Mito e sentido

Tanto *Prometeu* quanto *Desejo de virar índio* são exemplos de desafio à interpretação. Quem buscar nesses textos algum significado unívoco a pairar sobre eles, voltará à superfície de mãos abanando. Essa qualidade do texto que o faz fugidio à interpretação é, certamente, algo que vai de encontro ao mito. O mito, como tratado por Lévi-Strauss, é algo que não possui um sentido [significado], mas tem, necessariamente, *sentidos*: som, cheiro, cor, sabor e pele²⁹⁶. Logo, o mito é uma imagem – tal qual se compreende esse termo a partir de Coccia. Mais do que parábolas, os textos parecem tornar forma²⁹⁷ o fenômeno que é o mito.

A narrativa *Prometeu* nos diz que ao final de tudo resta o “rochedo inexplicável”, algo que existe fora do sujeito mas que não pode ser tocado pelo inteligível, isto é, tornado objeto; algo pura e simplesmente da esfera do sensível. O rochedo “não-hermenêutico” onde foi acorrentado Prometeu é, para falar com o teórico da literatura Hans Gumbrecht²⁹⁸, aquilo que está “presente”, e a presença se dá precisamente em um “estado não mediado de estar-no-mundo²⁹⁹”. Não mediado, deve-se esclarecer, pela razão. O rochedo inexplicável nos parece, assim, figurar em uma relação de sinédoque com o próprio texto de Kafka: a corporificação do mito em sua ausência de significado.³⁰⁰

Os povos da floresta – esses povos de pensamento mítico, esses *outros humanos* de uma humanidade não-moderna – não tiveram suas ciências afastadas do mito: ambos são uma só coisa. Suas filosofias, se pudermos assim chamar suas cosmovisões ou metafísicas, não viraram as costas para as sensações. A figura do índio em “Desejo de virar índio” é esse ser todo sensível. Notemos que a palavra *alerta* [gleich bereit, no original] é a única usada por Kafka para descrever ou qualificar a figura. Estar alerta significa estar em um estado de sensibilidade máxima ao mundo exterior, àquilo que está fora de nós, à vida sensível, às imagens. Esse estado parece provocar uma transformação ou metamorfose (uma figuração do devir) engenhosamente expressa pelo texto kafkiano sob a sensação de movimento e velocidade. “Desejo de virar índio” pode ser lido como uma imagem da gênese do mito. Em belas palavras, Coccia, ao explicar o que é a gênese, parece ecoar – pelo menos em nossos ouvidos – o próprio texto de Kafka:

O nascimento ou a gênese de toda coisa é a forma extrema de movimento ou devir de que ela é capaz: o lugar onde o movimento não é simples acidente exterior ou periférico, mas toca e dá forma ao ser. Uma coisa tem natureza apenas porque e na medida em que o seu ser é um efeito do movimento que é capaz

296 WERNECK, *Claude Lévi-Strauss e as anamorfoses do mito*, p. 58.

297 Forma é justamente aquilo que Descartes procurou eliminar da filosofia, as formas intencionais [specie], “pequenas imagens que flutuam no ar (...) que tanto cansam a imaginação dos filósofos” (COCCIA, *A vida sensível*, p.12).

298 Cf. GUMBRECHT, *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*.

299 GUMBRECHT, *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*, p. 170.

300 Ressaltamos que “ausência de significado” é a qualidade daquilo que não é da esfera do inteligível. É aquilo que está aquém das almas e além dos objetos.

e em cujo seio ele existe, gera-se, destrói-se e faz tudo aquilo que pode.³⁰¹

É da necessidade de se viver o pensamento mítico, de não se deter ante o que a razão não explica, que vem o desejo de virar índio. Não seria essa a inquietante herança prometeica do homem moderno a que se referiu Schlegel? Nunca estar em paz em um mundo o qual queremos ingenuamente e a todo custo³⁰² que seja todo razão. Lembremos que o próprio ato de Prometeu é qualificado por Kafka como sem-razão [*grundlos*]. O homem já transformado em índio pode, nos mostra Kafka, transformar-se em animal, o que significa, no nosso pensamento ocidental e na linguagem cotidiana, precisamente, abandonar a razão. O índio sobre o cavalo em disparada, esse já sem esporas, sem rédeas, sem pescoço e sem cabeça, parece experienciar algo análogo ao que acontece com os mitos e com as imagens: uma transformação onde ambos – seja homem e animal, um mito e outro, ou uma imagem e outra – saem de si mas guardam ainda algo de irredutível, ou seja, tornam-se primitivos em relação a si mesmos e derivados em relação ao outro.

A lição que podemos aprender do desejo kafkiano de virar índio é que transformar-se em índio implica adentrar a esfera do sensível, desocidentalizar-se pelo viés da experiência sensível, num ininterrupto devir-outro. Em outras palavras, “Desejo de virar índio” pode ser lido como uma glosa perspectivista³⁰³ do mote *Je est un autre*, de Rimbaud. Os dois textos de Kafka apontam para um lugar outro que não o das ontologias ocidentais. Neles, como na literatura indígena, o corpo da escrita, o corpo das figuras e o corpo da terra se integram³⁰⁴: Prometeu se funde com o rochedo, índio e cavalo – encantados – parecem adentrar o campo ceifado rente. Eis o kafkiano desejo de desocidentalizar-se, de orientar o espírito.

Tanto Nietzsche quanto Lévi-Strauss acreditavam que o futuro da ciência estaria, necessariamente, no pensamento mítico. Em *O nascimento da tragédia*, ao tratar do homem teórico e evocar a figura de Sócrates, Nietzsche afirma ser o mito “a consequência necessária e, mais ainda [...] o propósito da ciência”³⁰⁵. Lévi-Strauss, por sua vez, afirmou que “o pensamento mítico não é pré-científico; antes, antecipa em relação ao estado futuro de uma ciência que progride sempre no mesmo sentido, como mostram seu movimento passado e sua orientação atual”.³⁰⁶ Em suma, acreditamos que talvez esse tão almejado passo da ciência em direção ao mito, esse estado futuro, se dê precisamente pelos caminhos do sensível. Não se trata, porém, de “promover o retorno nostálgico a um passado sepultado em escombros”.³⁰⁷ Trata-se de tentar resgatar um porvir que hoje se mostra, no mínimo, incerto. É preciso transformar Prometeu em índio.

301 COCCIA, *A vida sensível*, p. 18.

302 A custo da própria Natureza, que nós modernos já metafisicamente perdemos e estamos em vias de perdê-la também no plano da realidade.

303 No sentido do perspectivismo ameríndio.

304 Referência à epígrafe desse ensaio, retirada do livro *Desocidentada*, de Maria Ines de Almeida.

305 NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia*, p. 91.

306 LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, p. 278.

307 COCCIA, *A vida sensível*, p. 14.

Relato de uma experiência: a literatura viva

Depois de anos de luta para manter intactos os limites da minha persona, esses limites cederam.

Carlos Castaneda

Em 24 de novembro de 2016 embarquei em um avião rumo ao Acre. Nesse mesmo dia, algumas horas mais tarde, eu pisaria pela primeira vez o solo desse estado que antes me parecia muito mais longínquo do que os pouco mais de dois mil e quinhentos quilômetros que separam sua capital, Rio Branco, da capital mineira, Belo Horizonte. “É um estado mítico! O Acre não existe!”, diz a sabedoria popular das grandes metrópoles do sudeste. De fato, para nós que aqui estamos, o Acre não existe. Até que, de repente, se está lá. Foi o que aconteceu comigo.

Durante todo o percurso da minha graduação em Letras o Acre não existia. Existiam apenas as literaturas de língua portuguesa e alemã, encarnadas nas geografias de lugares como Rio de Janeiro, Lisboa ou Berlim. Esses lugares sempre existiram. Os autores dessas paisagem sempre existiram. A respeito do Acre, nesse tempo, eu só sabia algumas linhas que havia lido, provavelmente escritas por Euclides da Cunha. Mas não dei muita atenção a elas. Eu estava mais preocupado em decodificar a poesia de Georg Trakl, poeta austríaco do início do século XX, ou em descobrir a linha invisível que perpassa toda a obra de Herberto Helder, seu longo poema contínuo. Por um determinado momento, me enveredei até pelos hinos de clubes de futebol, atraído pelo meu gosto pela esticologia (versificação). Todos esses foram aprendizados valiosos que, no decurso da minha graduação, me mostraram o que era a literatura e, mais importante ainda, me ensinaram o que a literatura (ainda) não era.

A leitura da obra de Oswald de Andrade, obra essa de qualidades literárias, filosóficas e antropológicas, despertou minha atenção para assuntos sobre os quais eu não havia antes pensado. Gradualmente, meu interesse foi se deslocando cada vez mais para a margem, para aquilo que, de certa maneira, não era tão literário assim. Iniciei a leitura de Lévi-Strauss e Pierre Clastres. Uma antropologia na margem da literatura. Uma nova perspectiva. Ver com olhos livres. Tomado desse novo interesse, decidi que, se desse continuidade aos estudos acadêmicos, tomaria como objeto de leitura algo que verdadeiramente atendesse aos meus anseios de lidar com textualidades menos “canônicas” ou tradicionalmente acadêmicas.

Meu conhecimento acerca de uma literatura produzida por povos indígenas era, nesse momento, bastante superficial, mas se apresentava a mim como um caminho possível. O pouco que eu havia lido a respeito foi suficiente para fazer com que eu quisesse genuinamente me dedicar ao assunto. Decidido, então, a me aprofundar nessas leituras, procurei a professora Maria Ines de Almeida em busca de orientação. O que encontrei foi mesmo uma orientação: do ocidente, Ines me

apontou o outro lado: textualidades extra-ocidentais, os livros da floresta. Dentre os diversos livros de diversos povos a que tive acesso, fiquei especialmente encantado com as histórias e cantos do povo Huni Kuĩ, apresentadas a mim pela professora por meio de livros e filmes. Até que, após um ano de leituras e conversas, eu estava lá, já no fim de meu mestrado, pisando o solo de Rio Branco. O Acre existiu.

No dia 25 de novembro, após longa viagem de ônibus pela acidentada BR 364, cheguei no município de Tarauacá. De lá, na manhã seguinte, subi o rio homônimo, amazonicamente serpentiniforme, por cerca de seis horas em um pequeno e rápido bote de alumínio, com destino à aldeia Água Viva – Terra Indígena Praia do Carapanã. A convite do Prof. Dr. Joaquim Mana – que conheci por intermédio da minha orientadora – fui acompanhar um evento, chamado “Curso de Hãtxa Kuĩ”. Esse curso, ministrado pelo professor, foi destinado aos professores Huni Kuĩ das doze terras indígenas do Acre (dispostas em cinco regiões do estado), e seus principais objetivos foram a elaboração de uma política pedagógica para a educação escolar nas aldeias e a revisão, ampliação e criação de materiais didáticos. O nome do evento, singelo, não faz jus ao que ali aconteceu entre os dias 25 de novembro e 10 de dezembro. Por essa razão, apresento aqui um breve relato da minha experiência nessas duas semanas que passei em uma aldeia Huni Kuĩ a acompanhar as atividades realizadas pelos professores.

Cheguei à aldeia no segundo dia de evento, por volta das 16 horas. A primeira pessoa que vi, ao desembarcar, foi o Seu Jorge, a mais antiga liderança da aldeia Água Viva. Ele nos recebeu, a mim e às duas outras pessoas que fizeram comigo a viagem de barco, e nos deixou aos cuidados de Bené, seu filho e atual cacique. Após ser instalado em uma das casas e descansar por alguns minutos, fui para o shubuã [uma casa grande tradicional, sede da aldeia] acompanhar o evento que já acontecia. Era o momento das apresentações iniciais. Cada grupo de professores de cada aldeia (comparecerem representantes de 33 aldeias) se apresentava. A noite chegou rápido e as atividades do dia se encerraram. Após um banho e uma refeição, combinamos, eu e o Joaquim Mana, que eu me apresentaria a todos na manhã seguinte. Fui dormir. Fiquei encantado com o frio que se instala na madrugada da floresta. Na manhã seguinte, após quebrar o jejum, fomos novamente para o shubuã, local onde aconteceriam todas as atividades do evento. Com bastante vergonha – pois não me sinto muito confortável ao falar em público, a menos que eu esteja apenas lendo um texto – me apresentei a todos. Instantaneamente, perdi a vergonha. A resposta dos professores foi calorosa³⁰⁸, expansiva e bastante amigável. Iniciou-se, então, uma série de aprendizados sobre a língua e as práticas culturais desse povo da floresta. Ainda nesse mesmo dia, conversei com vários professores, especialmente os mais jovens. Esses jovens professores, incansáveis, respondiam com atenção a todas as minhas perguntas sobre o hãtxa kuĩ. Essa língua, que eu tentava em vão aprender sozinho, em casa, por meio de leituras, tornou-se, desse momento em diante, algo vivo e mágico.

308 Nesse momento descobri que os Huni Kuĩ não batem palmas, mas gritam de um jeito típico para certas ocasiões onde respondem coletivamente a algo que acaba de acontecer, nesse caso, minha apresentação.

No período da tarde, guiados pelo professor Joaquim, os professores realizaram um diagnóstico da situação do hãtxa kuĩ nas aldeias. Descobriram que, das 33 aldeias presentes, em apenas 12 delas a língua materna é falada e compreendida por todos os membros da comunidade. Nas 21 demais aldeias, o nível de proficiência, tanto no hãtxa kuĩ oral quanto no escrito, foi reconhecido como preocupantemente baixo. Esse diagnóstico foi representado graficamente na forma de um belo desenho. Foi outra imagem produzida pelos professores, porém, que me chamou mais a atenção. Em uma cartolina grande, duas cobras desenhadas. Uma delas, identificada pela legenda “L. Portuguesa” (sic), engolia a outra, identificada por “Hãtxa inũ beya xarabu” (algo como “práticas linguísticas tradicionais”). Sobre as duas cobras, o título: Uatiã (passado).

No dia seguinte, ao chegar ao Shubuã pela manhã, fui surpreendido por um outro desenho de duas cobras. Dessa vez, nenhuma delas engolia a outra. Elas apenas se encaravam. Sobre elas, o título em letras grandes: “Eskatianã” (pode ser traduzido por “atualmente”). Essa imagem, me explicou Joaquim, reflete o desejo do povo Huni Kuĩ de que a língua portuguesa não mais se sobreponha ao hãtxa kuĩ. As cobras, continuou o professor a me explicar, devem conviver, pois ambas as línguas e ambas as culturas são importantes e devem ser dominadas em suas modalidades orais e escritas. Iniciou-se nesse dia os debates para o planejamento da política pedagógica da educação escolar Huni Kuĩ. Joaquim Mana apresentou aos demais professores uma proposta de nove áreas do conhecimento a serem trabalhadas nas escolas. Os professores iniciaram, então, uma atividade cujo objetivo era analisá-las e discutir acerca de seus conteúdos e meios de implementação nas aulas. Outras atividades nesse sentido se seguiram no decorrer dessa primeira semana. Acompanhei o desenvolvimento de todas essas atividades envolto pela estranha sensação que é ouvir constantemente uma língua que não compartilho. Esse estranhamento não se apresentou a mim, porém, como algo negativo. Senti-me imerso em um contexto mágico, de cujo código só me era possível compreender pequenas partes, palavras, senhas.

A semana seguinte foi dedicada ao trabalho de revisão e ampliação dos materiais didáticos existentes – duas cartilhas de alfabetização e um dicionário – e à criação de uma nova cartilha. É preciso que eu me detenha um pouco nesse tema, pois ele tem muito a dizer sobre aquilo que chamei, no título desse relato, de “literatura viva”. As cartilhas de alfabetização Huni Kuĩ são organizadas de modo a apresentar aos alunos letra por letra do alfabeto. Assim, começando pela vogal “a”, o aluno aprenderá o som, a grafia, as sílabas possíveis etc. O que me chamou muito a atenção nesse momento dos trabalhos – embora eu já conhecesse a primeira cartilha – foi o fato de que, para cada letra apresentada, corresponde uma pequena história [Miyui tese]. Assim, na primeira cartilha³⁰⁹, por exemplo, para se apresentar a letra “a”, deve-se ler uma pequena história sobre a paca (“Anu”, em hãtxa kuĩ). Em todas as outras cartilhas, que são duas, tem-se o mesmo padrão, porém com histórias diferentes. A letra, para os Huni Kuĩ, é muito mais do que mero som [fonema] ou for-

309 Chamada *Hãtxa Kenea meniti*, essa cartilha de alfabetização foi a primeira publicada pelos Huni Kuĩ, resultado de dois outros encontros de professores nos anos de 2011 e 2012.

ma escrita [grafema]. Ela parece ser, como para Jacques Lacan³¹⁰, *litter*, o resíduo de algo. Resíduo, talvez, de uma história. É pela letra, esse furo no saber, que se pode acessar a experiência [sensível] do mito. Essa foi a primeira constatação que tive de que a relação entre a vida [metonimicamente representada pela necessidade da alfabetização] e a literatura era, para os Huni Kuĩ, ainda mais estreita do que eu imaginava.

Durante toda essa segunda semana, tal impressão só veio a se confirmar. Pude observar diariamente um esforço conjunto, comunitário, para a produção literária. Além de produzirem novas histórias para a cartilha que pretendem publicar, os professores transcreveram histórias gravadas (em áudio) que eles, em suas aldeias, colheram dos mais velhos. Em outras ocasiões, sábios da região que se encontravam na aldeia (como um pajé da aldeia Segredo do Artesão, da mesma terra indígena, e uma mestra de cestaria, da própria aldeia Água Viva) eram convidados pelo professor Joaquim para que contassem histórias para os jovens professores ali presentes. Em outros momentos, quando os professores mais antigos – como o reconhecidamente sábio Tene Txana Sapa (Norberto Sales) – tinham algo a dizer, os mais jovens corriam com seus celulares e gravadores para captar a fala desses mestres. A literatura – escrita e oral – estava sendo produzida ali, em larga escala. Sob o teto do shubuã e sobre o solo da aldeia, sobre o mesmo chão pisado pelos pés de um povo por muito tempo chamado de “ágrafo” e “primitivo”, pulsava viva e emergia, diante dos meus olhos, uma literatura forte, magicamente envolvente, imensamente distinta de tudo aquilo que me foi apresentado como “literatura” pela academia. Para os Huni Kuĩ, tudo é literatura, pois tudo vive, e tudo que vive existe em uma história.

Para finalizar esse relato, contarei um episódio que me ocorreu durante a primeira semana do curso. Algo de que nunca me esquecerei. Chego mesmo a pensar que devo classificar tal episódio como “mítico”, pois o vejo agora, em retrospecto, como uma espécie de síntese de tudo aquilo que dissertei nesse trabalho. Nesse episódio eu pude realmente compreender aquilo que eu apenas Tateava ao discorrer sobre a vida sensível do mito. Eis a história:

Era a terceira noite que eu passava na aldeia. Por volta das 21 horas, ateí minha rede e deitei-me para dormir. Sonhei. Eu estava sentado em uma das carteiras escolares dispostas no shubuã, olhando em direção ao quadro negro, como se estivesse a observar uma palestra do Joaquim ou a escutar a leitura de algum professor que apresentava o resultado de uma atividade. No entanto, não havia ninguém. Era madrugada, mas a lua cheia me permitia enxergar o entorno. Quando me dei conta de que estava sozinho, senti um pouco de medo. Tentei me levantar para ir de volta à casa em que eu estava hospedado, pois era tarde e todos deviam estar dormindo. Não consegui me levantar. Senti um frio na barriga. Alguém estava por perto. Saindo do escuro da madrugada, vi uma anta se aproximar. Foi a primeira (e única) vez que vi esse animal assim de perto. Ele se aproximava devagar, mas parecia indiferente à minha presença. Era como se eu não estivesse ali. Chegando cada vez

310 Cf. LACAN, *Lituraterra*, in: *Outros Escritos*.

mais perto, aquele bicho enorme, de uma cor que se confundia com a noite, me causava certo incômodo. O frio na barriga aumentava e aumentava. Até que a anta, já muito próxima, a centímetros de mim, olhou diretamente nos meus olhos e, como se se desse conta da minha estranha presença, fugiu em disparada. Acordei. Ao abrir os olhos, fui imediatamente acometido por uma forte dor na barriga. Levantei-me às pressas, peguei a lanterna e saí da casa rumo ao banheiro. Tive uma forte diarreia. Voltei para a rede e dormi novamente, por pouco tempo, pois já era alta madrugada e a hora de acordar era, normalmente, entre as cinco e às cinco e meia da manhã. Ao me levantar junto dos outros que se hospedavam na mesma casa que eu, senti que estava doente. Minha barriga ainda doía. Eu parecia entrar em um estado febril. Resolvi ignorar a situação, pensando que melhoraria logo. Tomamos nosso café da manhã – ou melhor, tomaram, pois não tive apetite – e fomos ao shubuã iniciar as atividades. O mal estar foi gradativamente piorando. Eu devia estar bem pálido e suando bastante, pois o recém conhecido Txana Iskubu – professor da região do Rio Breu por quem desenvolvi grande afeto posteriormente – veio até a mim e me perguntou se eu podia acompanhá-lo para uma conversa. Meio a contragosto, por estar me sentindo muito mal, o acompanhei. Assim que nos sentamos em uns banquinhos debaixo de um pé de ingá, ele me perguntou, de pronto: “Você está se sentindo bem? Acho que você está com febre!” Respondi que não, não estava bem. Por saber que os sonhos são de imensa importância para os Huni Kuĩ, contei a ele sobre a anta. Depois de responder várias perguntas minuciosas que ele me fazia sobre detalhes desse sonho, ele me disse, em um tom reconfortante, para que eu ficasse tranquilo, que logo eu iria melhorar. Meu espírito estava se adaptando ao ambiente da floresta, meu corpo se acostumando à alimentação da aldeia. O diagnóstico: nisũ. Com algum banho especial ou alguma outra medicina, eu me curaria rápido. Em breve, me disse ele, nós tomaríamos o nixi pae, e isso iria me fazer muito bem. Voltei para o shubuã e, menos de meia hora depois, cheguei ao meu limite. Fui para a casa, ateí minha rede e me deitei. Dormi. Passei o dia todo dormindo. Acordava apenas para tomar a medicina (uma garrafada preparada de diferentes medicinas da floresta) que o Edmilson, dono da casa em que eu estava hospedado e Rauya [tipo de pajé que detém o conhecimento das plantas], me oferecia. Acordei, no dia seguinte, sentindo-me bem melhor. Não tinha mais diarreia. Apenas um leve estado febril, que passei a controlar com o uso do rapé. Na hora do almoço, horário de intervalo das atividades, fui interpelado por Siã, professor e cineasta, filho do Joaquim. Ele me perguntou se eu estava melhor e pediu que eu contasse a ele se tinha tido algum sonho antes de ficar doente. Conteí a ele o sonho. Seu diagnóstico foi o mesmo daquele dado por Txana Iskubu, porém acrescido de alguns detalhes. Ele me disse: “Olha, txai, isso é nisũ da anta. Onde você está, ela também está. Quando você fala, ela também fala”. Descobri, então, que nossos yuxĩ [espíritos ou imagens] estavam deslocados de seus lugares originais. Eu e ela estávamos, juntos, fora de nós mesmos. Minha imagem na dela, a dela na minha. E por isso, estávamos ambos doentes. Naquele instante, pensar que havia, na floresta, uma anta doente por estar impregnada pela minha imagem me comoveu bastante. Me arrepiei e tive que me conter pra não deixar que caíssem lágrimas. Após o almoço, enquanto descansávamos antes de iniciar no-

vamente as atividades, pedi ao Siã que ele me ajudasse a compreender alguns cantos³¹¹. Entreguei a ele o livro³¹². Siã sugeriu que começássemos pelo canto “Yame awa kawanai”. Esse título quer dizer algo como “anta da noite passando”. Fomos lendo juntos e traduzindo – ou tentando exprimir em português aquilo que líamos. Esse processo durou cerca de uma hora, embora o canto seja relativamente pequeno e simples. Voltamos para as atividades regulares. No fim do dia, Siã me procurou e disse que haveria um ritual de nixi pae naquela noite. Perguntou-me se eu gostaria de participar. Disse-me que seria muito bom para mim, e que eu não precisava ter medo algum por nunca ter tomado o cipó. Assenti. Por volta das 21, munido de minha manta e de uma lanterna, voltei ao shubuã, local onde aconteceria o ritual. Eram poucas pessoas presentes. Grande parte delas veio até a mim para me aconselhar, para fazer com que eu me sentisse tranquilo e bem. “O pensamento tem que ser sempre positivo”, me alertou Txana Iskubu. “Lembra sempre que você tomou o nixi, txai. Não esquece disso. Fica tranquilo que, pra onde quer que você vá, você vai voltar”. O ritual começou. Meio sem jeito, por não conhecer a liturgia, tomei o pequeno copo com a bebida. Começou a cantoria. Apenas a voz do pajé Francisco Peres soava na completa escuridão ou à luz de uma única vela que sempre se apagava com o vento. Vez ou outra eu reconhecia qual canto estava sendo cantado, embora o conteúdo não me fosse claro. Me sentia bem. Certo tempo depois, tomamos uma segunda dose do nixi pae. Sentei-me, novamente, na cadeira e me envolvi em minha manta. Já sentia o frio e a chegada da força. De vez em quando, um enjoo se instalava por breves momentos. Comecei a ter alguns lapsos de sono/sonho. Involuntariamente eu dormia e começava a sonhar bem vividamente, mas só percebia que havia cochilado quando acordava. Fiz certo esforço para me manter em vigília e, pouco tempo depois, comecei a mirar. Tudo que eu via estava recoberto de *kene*. Quando conseguia enxergar minha pele, percebia que ela também estava recoberta. Minhas tatuagens se transformavam em *kene* de diversas cores, muito vívidos e luminosos. Julguei ver alguns animais espreitando do lado de fora do shubuã. Não tive, nessa ocasião, medo algum. Fiquei apenas admirando tudo aquilo que se apresentava diante dos meus olhos despertos enquanto ouvia as canções, que a essa altura já eram acompanhadas de violões e, ocasionalmente, uma flauta doce. Outras visões se sucederam. O ritual foi se encaminhando para o fim. Por volta das três da manhã, Siã perguntou-me como eu estava me sentindo. Respondi que me sentia muito bem. Ele disse, então, que antes de terminarmos ele gostaria de cantar a “música da anta” para mim. A mesma música que havíamos estudado naquele dia. Poucos minutos depois, ele começou a cantar. Estranhamente, senti que compreendia tudo aquilo que eu ouvia, de uma maneira bastante diferente daquela que experimentei ao traduzir o canto. As palavras agora penetravam em mim antes mesmo de elas fazerem sentido. O significado não era mais minha primeira necessidade. O que me afetava nesse momento, de forma mais contundente, eram as sensações. E através delas julguei “entender” por completo aquele canto. Por fim,

311 Esses cantos são aqueles apresentados no ensaio “Hãtxa Kuxipa”.

312 Havia levado comigo o livro *Nixi Pae: o espírito da floresta* justamente para esse propósito de estudar ou “traduzir” os cantos acompanhado do Siã, por indicação de seu pai.

todos se despediram e fomos, eu e Siã, para a casa, atarmos nossas redes para dormir. O que essa história guarda de especial é que, quando do momento da tradução, não me atentei ao fato de que a função específica desse canto é afastar daqueles que o escutam – no momento em que estão sob o efeito do espírito da floresta – o *nisũ* causado pelos diversos animais que são citados. Dentre eles, a anta, que figura, inclusive, no título atribuído à peça. Só fui ligar os pontos – perceber a “coincidência” – na manhã seguinte. A tradução, o ritual do nixi pae, tudo aquilo era parte de uma medicina, um plano traçado por Siã para que eu me curasse: o canto, a língua a princípio incompreensível. As ervas da floresta, o cipó. A força da palavra. A invenção de uma saúde. A literatura e a vida, me dei conta, se apresentaram a mim, naquele dia, como fenômenos absolutamente indistintos e indissociáveis. Tudo aquilo sobre o qual eu havia escrito em meu trabalho se mostrou como um fenômeno único: o animal, o vegetal, o sonho, a cura e a palavra. Do momento em que tive essa percepção até o último dia que passei na companhia dos Huni Kuĩ, eu vivi a vida sensível do mito.

Referências bibliográficas:

ABREU, Capistrano de. *Rã-txa hu-ni-ku-i: gramática, textos e vocabulários caxinauás*. – fac-similar da 2a. Edição com as emendas do autor e um estudo crítico do prof. Theodoro Koch-Grünberg – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015.

ALMEIDA, Maria Inês de.. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a.

_____. *Ensaaios sobre a literatura indígena contemporânea*. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto pau-brasil. In: *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* – Obras completas 6. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1972.

AQUINO, Terri Valle de. *Kaxinawá: de seringueiro “caboclo” a “peão” acreano*. 1977. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UnB, Brasília.

AULETE, CALDAS. *Aulete Digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Lexikon Editora digital.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BICALHO, Charles. *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali*. 2010. Tese (Doutorado em Estudos literários). UFMG, Belo Horizonte.

BLUMENBERG, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979

BRASIL. *O Brasil indígena* [cartilha]. IBGE, 2010.

CAMARGO; VILLAR; CAÏTAN; TORIBIO; KUINBU (org). *Huni Kuin Hiwepaunibuki: a história dos caxinauás por eles mesmos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

CESARINO, Pedro. *Oniska: A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social). UFRJ, Rio de Janeiro.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COCCIA, Emanuele. *A vida Sensível. Desterro*. Florianópolis: Cultura & Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNE-SP, 2002.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DESHAYES, Patrick & KEIFENHEIM, Barbara. *Pensar el otro: entre los huni kuin de la Amazonía peruana*. Lima: IFEA, CAAAP, 2003.

ERIBON, Didier & LÉVI-STRAUSS, Claude. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GOETHE, J. W. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1958.

GUESSE, Érika Bergamasco. *Shenipabu Miyui: Literatura e mito*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários). UNESP, Araraquara.

GUIMARÃES, Daniel W. Bueno de. *De que se faz um caminho – tradução e leitura de cantos Kaxinawá*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira). UFF, Niterói.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2010.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

IBÃ KAXINAWA, Isaias Sales. *Nixi pae: o espírito da floresta*. Rio Branco; CPI/AC, 2006.

IXÃ KAXINAWA, Edson Medeiros. *Plantas medicinais: doenças e curas do povo Huni Kuĩ*. Rio Branco: CPI/AC, 2006.

JESI, Furio. *O mito*. Trad. de Lemos de Azevedo. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, 1977.

_____. *Mito e Linguagem*. In: Sopro n.33. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/furio.html>> Acesso: junho 2015.

KAFKA, Franz. *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2010.

KAXINAWA, Joaquim de Lima [et al.]. *Índios no Acre: prganização e história*. Rio Branco: CPI/AC, 199-.

KAXINAWA, Joaquim de Lima. *Uma gramática da língua Hãtxa Kuĩ*. 2014. Tese (Doutorado em Linguística). UnB, Brasília.

_____. *Confrontando registros e memórias sobre a língua e a cultura Huni Kuĩ: de Capistrano de Abreu aos dias atuais*. 2011. Dissertação (Mestrado em linguística). Unb, Brasília.

_____. *Hãtxa kenea meniti*. Belo Horizonte: Literaterras: FALE/UFMG, 2013.

KAXINAWA, Agostinho Manduca Mateus [org.]. *Una Hiwea. O Livro Vivo*. Belo Horizonte: Literaterras/ Faculdade de Letras UFMG, 2012.

KÉRENYI, Karl. *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos- Ein Lesebuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 1982

KOPENAWA, Davi & ALBERT, BRUCE. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi. *Mundo está de olho na floresta amazônica*. [Entrevista]. Disponível em: <<http://portalamazonia.com/noticias-detalle/cidades/mundo-esta-de-olho-na-floresta-amazonica-alerta-indigena-davi-kopenawa/?cHash=e0cecc6e8c3902336856bbb3c3c28449>> Acesso: abril de 2015.

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LAGROU, Elsje Maria. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LAGROU, Elsje & BELAUNDE, Luisa Elvira. *Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro*. Sociologia & Antropologia. V.01.02. p. 09-33. 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Mitológicas I (O cru e o cozido)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Mitológicas II (Do mel às cinzas)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Mitológicas III (A origem dos modos à mesa)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. *Mitológicas IV (O homem nu)*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia*. O Eixo e a Roda, v. 21, n. 2 (edição especial), p. 179-202. 2012.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOLLI, Pedro. O contínuo e o discreto em Lévi-Strauss: transformações ameríndias. In: Tellus, ano 12, n. 22, jan./jun. p. 81-105. 2012.

MARI, H.; DOMINGUES, I; PINTO, J. *Estruturalismo: memória e repercussões*. Rio de Janeiro: UFMG/Diadorim, 1995.

MARQUARD, Odo. *Abschied vom Prinzipiellen*. Stuttgart, Reclam, 1981. (pg. 91-116) (Tradução de Georg Otte – Louvor ao Politeísmo – manuscrito)

MATOS, Cláudia Neiva de (org.). *Antologia da Floresta: literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997

MONTE, Nieta [org.]. *Estórias de hoje e antigamente dos índios do Acre*. Rio Branco: CPI/AC, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. *O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura*. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, v. 14, n. 4, p. 279-290, 2007.

OCHOA, Maria Luiza Pinedo; WEBER, Ingrid [org]. *História e organização dos Huni Kuĩ do Alto Purus*. Rio Branco: CPI/AC, 2013.

ORGANIZAÇÃO DOS PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE. *Shenipabu Miyui: história dos antigos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. *Huni Meka: cntos do Nixi Pae*. Rio Branco: CPI/AC, 2007

_____. *A arte do kene*. Rio Branco: CPI/AC, 2012.

_____. *Nuku Mimawa Xarabu*. Rio Branco: CPI/AC, 2002.

_____. *Geografia Huni Kuĩ*. Rio Branco: CPI/AC, 2001.

_____. *Huni Kuĩnẽ Miyui*. Rio Branco: CPI/AC, 2002.

PUCHEU, Alberto. *Para que serve a poesia?* Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2016/09/para-que-serve-a-poesia>. Acesso em dezembro de 2016.

SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHLEGEL, Freidrich. *Lucinde*. Ein Roman. Studienausgabe. Krit. hrsg., Bibl. u. Nachw.: Polheim, Karl Konrad. Stuttgart: Reclam, 1963.

TARDE, Gabriel. *Fragmento de uma história futura*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO & DANOWSKI, Déborah. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. *O que se vê no Brasil hoje é uma ofensiva feroz contra os índios*. [Entrevista]. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/eduardo-viveiros-de-castro-que-se-ve-no-brasil-hoje-uma-ofensiva-feroz-contra-os-indios-17261624>> Acesso: Setembro de 2015.

WALLACE, Robert. *Introduction to Blumenberg*. In: *New German Critique*. No. 32. Durham: Duke University Press, 1984.

WEBER, Max. *A ciência como vocação*. In: *Ciência e política: duas vocações*. Trad. Leonidas Hegenberg; Octany Silveira da Mota. 18ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

WERNECK, Mariza Martins Furquim. *Viagem à Mitosfera – Pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss*. In: VOLOBUEF. *Mito e Magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Claude Lévi-Strauss e as anamorfoses do mito*. In.: MARGEM, São Paulo, N.16, p. 51-63, DEZ. 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

