

DOSSIER

Textualidades indígenas en el espacio latinoamericano: lenguas, prácticas, documentalidad

POÉTICAS AMERÍNDIAS: PERSPECTIVISMO E TRANSCRIÇÃO CANIBAL

**NATIVE AMERICAN POETICS:
PERSPECTIVISM AND CANNIBAL TRANSCREATION**

Caio Ricardo Bona Moreira

Universidade Federal de Santa Catarina

Doutor em Teoria Literária pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Mestre em Ciências da Linguagem pela UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina); Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária pela UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná), *campus* de União da Vitória (PR), Brasil.
Contacto: caiorbmoreira@hotmail.com

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE

*Literatura indígena**Perspectivismo**Etnopoesia*

Este texto reflete sobre as manifestações literárias oriundas do universo indígena brasileiro. Intenta-se um mergulho naquilo que poderíamos chamar de etnopoesia, em cujo universo mito e poesia se correspondem. Trata-se não só de problematizar a velha historiografia da Literatura Brasileira que desconsidera - na discussão sobre as suas origens -, as produções literárias pré-coloniais de matriz oral que sobreviveram à colonização, mas também de devolver potência à literatura entendida como pensamento selvagem. Por meio de uma concepção perspectivista, segundo a qual não faz sentido pensar na "natureza" e na "cultura" como elementos distintos, buscamos responder às seguintes perguntas: o que podem nos ensinar as poéticas ameríndias? O que está em jogo na ética de sua heterogeneidade? Como podemos, ao invés de dar voz a esse outro, nos permitir ouvi-lo? E que possibilidades de experiências interculturais podem brotar de uma poética da alteridade - nascida do contato com as manifestações literárias indígenas. Incluem-se nesse caso as produções literárias contemporâneas inspiradas na poética ameríndia, como é o caso das traduções/transcrições de Josely Vianna Baptista dos cantos que integram o Ayyu rapyta, dos Mbyá-Guarani.

ABSTRACT

ABSTRACT

*Multimodal archives**Indigenous languages**Graphocentrism**Literacy**Indigenous literature*

This text reflects about the literary manifestations from the Brazilian indigenous universe. It is intended a diving process in what we call ethnopoesia, where the myth universe and poetry are related. It's not just out to problematize the old historiography of Brazilian Literature that disregard - at the discussion about the origins - the pre-colonial literary production of oral matrix that survived to the colonization, but also to return the potency to the Literature understood as wild thinking. Through a perspectivist conception, where it does not make sense thinking about "nature" and "culture" as distinct elements, it is desired to answer the following questions: what can be taught by the Brazilian indigenous poetry? What is in the game in the ethics of its heterogeneity? How can we, instead of giving voice to the other one, permit ourselves to listen to it? And what possibilities of intercultural experiences may flush of a poetry of otherness - born in the contact with indian literary manifestations. It is added in this case the contemporary literary production, inspired in the Brazilian indigenous poetry, as the case of translation/transcriptions of Josely Vianna Baptista of songs which make part of Ayyu rapyta from Mbyá-Guarani.

Fecha de envío: 22/04/2019

Fecha de aceptación: 04/07/2019

Introducción

Os indígenas –todos deveríamos saber– descobriram a América antes dos europeus. Foi na época em que o tapete verde de nossas matas estendia-se da costa para o interior, do norte para o sul, do leste para o oeste. No tempo em que os tupinambás já eram inimigos dos temiminós –vulgo maracajás–, e em que outras tribos guerreavam entre si. E mesmo bem antes disso. Há mais de 12.000 anos surgira no Continente a tradição tupi, entre a Amazônia e os Andes. No período das grandes migrações, esse grande grupo se espalhou pela América do Sul, desdobrando-se em várias etnias.¹ O auge dessa expansão, no Brasil, se deu entre 3.000 e 2.000 anos atrás pelo Sul e Sudeste, e depois se intensificou no litoral, até chegar ao Nordeste. Há mais de 2.000 anos o Caminho de Peabiru ligara o oceano Atlântico ao Pacífico, promovendo uma conexão entre povos diversos. Depois de observar que quase a totalidade da população brasileira possui marca genética que indica linhagem indígena, Alberto Mussa, em *Meu destino é ser onça*, afirmou que "há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil" (2009: 22). Para boa parte dos manuais de história da Literatura Brasileira, antes da chegada de Cabral não havia pensamento poético nos trópicos. Engano.

Mais do que buscar uma outra genealogia para a Literatura Brasileira –tradicionalmente situada na descoberta, no século XVI, ou com o barroco, no século XVII, ou ainda com a publicação das *Obras Poéticas*, de Cláudio Manuel da Costa, no século XVIII– intentamos aqui traçar um caminho mais oblíquo e que nos leva a paradas mais distantes. Ou ainda (re)traçar um caminho já feito até nós, mas lamentavelmente esmaecido, quase apagado, pela ação do tempo –do tempo que transforma quase tudo em nada– e pela ação do poder e da ambição que silencia o que não lhe convém. Estamos interessados, portanto, em ruínas. Buscamos aqui reencontrar, por meio de ecos, de estratificações, e mesmo de cantos que ainda repercutem pelo ar, gestos poéticos de uma civilização anterior à branca nos trópi-

¹ Kaká Werá Jecupé, que se proclama índio tapuia (tendo sido adotado por uma comunidade Guarani) e que é escritor e professor, informa em seu livro *O Trovão e o Vento*, que aproximadamente 3.500 anos atrás, a tradição tupi localizava-se entre as montanhas andinas, confrontando-se com os quetchuas, aymaras, incas. Descendo em direção a florestas atlânticas, encontravam com os mapuches, os kaigangs, os xoclengs: "Quando se deslocavam pelo litoral, desmembraram-se em guaicurús, minuanos, carijós, guaianás e outras tribos" (Jecupé, 2016: 30).

cos brasileiros. Naturalmente, mui variadas e ricas são as manifestações que lhe dão existência. Boa parte delas, aliás, já extintas, assim como foram as pessoas, as tribos e, conseqüentemente, as línguas por elas cultivadas. Daquilo que nos resta salvar, que nos seja dado, então, a ler.

O sequestro das poéticas ameríndias –que poderíamos chamar também de poéticas pré-coloniais ou extraocidentais–, nos estudos historiográficos e críticos da literatura brasileira, silencia textualidades de grande riqueza e qualidade estéticas. Um sequestro que, como conseqüência ao silenciamento de um povo e de uma cultura, se perpetua ao longo da história, obliterando até nos dias atuais a literatura produzida por índios, seja aquela que representa direta ou indiretamente a sua cultura, aquela produzida por escritores interessados pelas suas causas ou aquela gerada pelo próprio povo ameríndio. Nota-se o quanto o tema se desdobra até a contemporaneidade. Antonio Risério (1993), em um belo livro dedicado às poéticas indígenas e africanas, *Texto & Tribos*, observou que tais poéticas não puderam influir em nossa poesia literária pelo simples fato de ainda hoje permanecerem desconhecidas. Para ele, a marginalização dessas manifestações é um reflexo, no ambiente letrado, do estatuto subordinado dessas culturas no espaço mental brasileiro, “reflexo, por sua vez, do lugar ocupado por essa gente, e pela maioria dos seus descendentes mestiços, na estrutura da sociedade nacional” (1993: 23).

Não nos interessa necessariamente reivindicar um lugar para a literatura produzida por índios no contexto de um cânone literário ou de uma possível origem. O que buscamos é acima de tudo devolver potência para a literatura entendida como pensamento selvagem.² Nesse aspecto, não faz sentido julgar as textualidades ameríndias, extraocidentais por excelência, como não pertencentes ao universo literário ou poético –conceitos essencialmente ocidentais–, mas de perceber que o que chamamos de literatura e poesia pode ser encontrado em todas as culturas, inclusive nas ancestrais que nos interessam

² A palavra selvagem não está ligada aqui especificamente aos sentidos que lhe foram atribuídos ao longo da história, seja aludindo a algo que não é civilizado –assim como a palavra bárbaro lhe seria sinônima–, nem na acepção de pureza e de bondade sustentada pelo pensamento rousseauiano. Selvagem aqui é entendido como um elemento telúrico capaz de gerar um pensamento próprio e resistente diante da domesticação imposta pelo colonizador. Não no sentido de “puro”, mas no de “autêntico”. O adjetivo está mais próximo do significado que lhe dá Roger Bastide, em *O Sagrado Selvagem*, agregando-se agora, no entanto, ao elemento negro o indígena. Inspirado por André Gide, Bastide, em sua pedagogia da selvageria, lembra do cansaço de nossa civilização mecânica, artificial, racional, clamando por uma nova invasão de bárbaros, que destruísse o nosso mundo e “lhe oferecesse uma chance de alteridade” (2006: 251). Nota-se que o sentido de selvagem, para Bastide, passa não apenas pela ligação com o telúrico em sociedades tradicionais, pautadas pelo sagrado não-domesticado, mas também por aquilo que se opõe à sociedade europeia racionalista, mecânica e industrial.

aqui. Devolver a literariedade,³ que lhe é sua por direito, é urgente em tempos ainda de genocídio cultural, social e humano. Salvar as palavras indígenas é uma forma de salvar a sua alma —não como tentaram religiosamente os jesuítas, mas apenas com espírito poético—, já que para boa parte dos índios, em especial para os guaranis, suas palavras são sua própria alma.

Literatura é também coisa de índio, xamã é poeta

Em um mundo no qual cada vez mais o modelo cultural dominante dirige nosso olhar para aquilo que tal sistema deseja que seja visto, no qual aquilo que deve ser olhado é praticamente pautado por uma espécie de imposição, aprender a ver o outro, bem como a ouvi-lo, é tarefa que exige disposição, lucidez e coragem. Ouvir a voz que se depreende das poéticas ameríndias é uma forma não só de inscrevermos outros sentidos para uma literatura ainda pouco lida, bem como, e principalmente, devolvermos potência para a literatura entendida como pensamento selvagem. Se o mito que se depreende de tal poética se transformou em literatura, cabe-nos dar atenção às suas palavras e à força de sua sobrevivência e resistência. Poderíamos pensar na produção poética dos índios como uma espécie de etnopoésia.⁴

Não se pode deixar de pensar na etnopoésia como o espaço no qual se processa uma certa indissolubilidade entre mito e poesia, lugar também pautado por um perspectivismo que nos convida a rediscutir e a reinventar as relações entre natureza e cultura. No perspec-

³ O conceito nos chega dos formalistas russos, para quem a literariedade é o que faz do poema um poema. Para eles, o caráter literário se estabelecia a partir de traços diferenciais entre um discurso e outro. E o que conferia literariedade a um texto era o desvio da norma, os usos que se fazia de um texto, bem como a capacidade de um poema tornar estranho um conteúdo, ou seja, produzir estranhamento. No caso da poesia, isso vai desde o uso de metáforas até a forma diferente de se escrever e de se ler um texto. Antonio Risério apontou para a necessidade de um resgate verdadeiramente poético das textualidades indígenas, em oposição ao mero registro etnográfico de seus textos. Isso significa traduzir —ou melhor, “transcriar”— tais poéticas com olhar também poético, numa atividade capaz de recuperar suas falas ancestrais. Risério reclama, insistentemente, da escassez de “recriações”, de textos afro-ameríndios: “Falo de recriações poéticas (poesia com poesia se paga), não de versões etnográficas “conteudistas”, onde também estamos mal servidos” (1990: 23). Recriação poética é o que Josely Vianna Baptista consegue fazer em *Roça Barroca*, como veremos.

⁴ Como sugere Luis Dolnikoff, “etnopoésia é mito em linguagem poética: portanto, mito antes de poesia” (em Baptista, 2011). E acrescento aqui, poesia depois de mito, ou ainda, perspectivamente falando, as duas coisas juntas. Interessa-nos, aqui, mais do que analisar os textos propriamente indígenas, refletir sobre experiências interculturais que se estabelecem a partir do diálogo fecundo entre a literatura e a poética ameríndia. Antonio Risério, por sua vez, criticando o conceito de etnopoésia, sugere que não devemos incorrer no erro de sobrepor um “rótulo positivo genérico” (1993: 22) a essa massa textual. Janice Thiél, seguindo o mesmo olhar, escreve que todas as poéticas podem ser consideradas etnopoéticas, porque “são configuradas de acordo com normas próprias a cada cultura produtora de textos” (2012: 36).

tivismo ameríndio, comum a muitos povos do continente, reside uma concepção segundo a qual "o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o aprendem segundo pontos de vista distintos" (Viveiros de Castro, 2002: 347). Nas mitologias que pervivem em textos poéticos indígenas, cosmogônicos ou não, percebe-se a presença de um perspectivismo que nos convida a conhecer a ontologia ameríndia, refletindo sobre uma ética da heterogeneidade e suas experiências interculturais que nos permitem enxergar "o outro" que emerge dessa alteridade. Depois de travar contato com sua poética, como passamos a ver esse outro que a história silenciou? Como nos vê aquele que olhamos? O outro não seria nós mesmos do ponto de vista do outro?

Eduardo Viveiros de Castro, ao tratar do perspectivismo na cultura Yawalapíti exemplifica o fato com a seguinte expressão: "Gente é macaco de onça". É assim que a onça nos vê. A onça, humana, nos vê como bichos, ou melhor, alimento. E como nós a vemos, tomando consciência da existência do perspectivismo? Trata-se apenas de um exemplo que nos ajuda a entender a nossa relação com o outro, que até então considerávamos como estranho por ser desconhecido.

Na poética ameríndia é comum encontrarmos aquele traço fundamental do perspectivismo de que nos fala Eduardo Viveiros de Castro, ou seja, a atribuição de humanidade a aquilo que a cultura ocidental não considera como humano. Inverte-se a polaridade tradicional que vê o homem como bicho. São os animais que revestem-se de humanidade. Reiteremos que Natureza e Cultura deixam de ser interpretados como elementos opostos.

Uma das características do perspectivismo ameríndio se encontra no xamanismo, que é tratado por Viveiros de Castro como uma "arte política", já que nele há um intercâmbio ou o encontro de perspectivas. Lembremos que o xamã tem a habilidade de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de "subjetividades aloespecíficas" (2002: 358). Pensemos aqui que o xamã, assim como o poeta, teria a possibilidade de comungar com uma experiência intersubjetiva radical. E a poesia nos permitiria conhecer esse outro de uma forma radicalmente fecunda, já que por meio dessa empatia nos apresentaria também o "outro do outro", que somos nós mesmos. Portanto, mergulhar na poética ameríndia é uma forma de construir um olhar sobre o outro e sobre nós mesmos. Segundo a pesquisadora Ana Carolina Cernicchiaro:

Esta abertura da arte constitui uma ética da heterogeneidade que deixa irromper o olhar do outro e transforma a imagem em uma poética de alteridade. A ética que se revela neste processo se apresenta como práxis de afetação, de contato, de contágio. Trata-se de uma ética da alteridade e da heterogeneidade que transforma a arte em irrupção do olhar do outro. Isso porque a questão da ética pressupõe um reconhecimento do outro anterior à dicotomia eu-outro, mesmidade-alteridade. Neste sentido, ela é inseparável da política, porquanto a questão do político é a que nos vem do outro, a que é significada a partir do lugar do outro. Mas também da estética, já que este olhar do outro transforma a própria linguagem da arte, realiza um devir-minoritário da língua pela arte, revela uma presença irrepresentável, que coloca em jogo e desnaturaliza as formas fixas, homogêneas e excludentes da cultura dominante (Cernicchiaro, 2015: 257).

Não estamos interessados apenas em analisar textos poéticos produzidos por índios, referentes às suas culturas, línguas e comunidades. Trata-se de discutir também a pervivência da poética ameríndia em outras experiências literárias que intentam, a partir de um certo diálogo com o universo indígena –principalmente no que se refere às suas línguas e traduções–, devolver potência à literatura entendida como aquilo que chamamos de pensamento selvagem.⁵ A política que se depreende dessa perspectiva talvez seja o ponto que mais nos chama a atenção. Refiro-me, por exemplo, às transcrições⁶ poéticas operadas por Josely Vianna Baptista, em *Roça Barroca*, a partir dos mitos cosmogônicos dos Mbyá-Guarani, bem como ao trabalho poético de Wilson Bueno misturando o guarani, o espanhol e o português, ao de Douglas Diegues, no seu portunhol selvagem, bem como à releitura dos mitos cosmogônicos tupinambás, realizados por Alberto Mussa, em *Meu destino é ser Onça*.⁷ No caso das transcrições de

⁵ Pensamos na poesia como linguagem em estado selvagem, lugar no qual todas as interdições entram em suspensão e o código linguístico é livre para qualquer ação. Se a poesia é esse espaço e tempo nos quais a liberdade reina, é por meio dela que um xamã-poeta-índio consegue operar os seus milagres.

⁶ O conceito foi cunhado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, quando ele publicou suas primeiras traduções de seis cantos do *Paraíso* de Dante. A expressão foi criada para distinguir uma concepção tradicional de tradução da concepção de fidelidade semântica que um texto transcrito em outra língua pode ter em relação ao original. Para Haroldo, a ideia de transcriber estabelece um diálogo não apenas crítico, mas também poético com o texto traduzido. Trata-se, afinal, “de um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, portanto, pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar à leitura desse original” (1976: 7). Nesse processo, não é só o conteúdo que é transcrito, mas a sua forma também, ou seja a poesia do poema, e não apenas o poema da poesia.

⁷ Outras referências poderiam ser citadas, como a tradução do “Canto da Castanheira”, dos Araweté, traduzido e analisado por Eduardo Viveiros de Castro (2017) e re-traduzido, poeticamente, por Antonio Risério

Josely –sobre as quais nos deteremos neste texto–, elas poderiam ser entendidas como uma poética canibal, ou mesmo xamânica, na qual os contatos, ou contágios, de uma língua com outra, antropofagicamente, apresentam-se como uma política de intercâmbio, reconhecimento, assimilação e resistência.⁸

A questão da identidade é importante quando tratamos de uma transcrição. Quando um poema cosmogônico é transcrito para o nosso idioma, quem é seu autor? A tradicional ideia de autoria, ocidental por excelência, e assinatura entra em crise. Canibal é também aquele que engole a língua do outro, contaminando-se e contagiando-se com seu idioma, fazendo do outro um ser íntimo. A questão do outro, aqui, é fundamental. Estar disposto a ouvi-lo, e não meramente a dar a ele voz, significa criarmos uma reconciliação. O indígena ainda não conseguiu ser ouvido, ao contrário do negro, cujas ações afirmativas têm propiciado condições para uma revisão de sua história, bem como para uma projeção de seu futuro.

Sobre a transcrição de uma poética ameríndia vale lembrar do texto caxinauí sobre o mito da origem da lua que foi recriado pelo poeta português Herberto Helder, integrando o livro *Ouolof* (1997),⁹ no qual a tradução é pensada como ato de criação. O poema com ares de prosa reconstitui o mito a partir da ideia de que a cabeça de um dos personagens degolados sobe ao céu e se transforma na lua. Imagem muito semelhante a que aparece em um dos capítulos do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que provavelmente recolheu o epi-

(1993); as performances poéticas dos Suiá estudados por Anthony Seeger em *Por que cantam os kisêdjê* (2015); os cantos da mitologia Marubo, traduzidos por Pedro de Niemeyer Cesarino em *Quando a terra deixou de falar*. (2013).

⁸ Álvaro Faleiros, em *Traduções Canibais* (2019), desenvolve o que poderia ser classificado como uma “poética xamânica do traduzir”, pensando na figura do xamã como uma espécie de tradutor. Como o xamã seria aquele que tem o papel de traduzir mundos e acessar “diferentes perspectivas”, sua atividade coincidiria com a da tradutor de literatura que, pautado por uma poética multiposicional, teria o poder de traduzir de forma mais inventiva que uma tradução tradicional. Essa poética da tradução, inspirada no universo indígena –mas que de certa forma dialoga com a lógica da transcrição, de Haroldo de Campos, e com o universo antropofágico de Oswald de Andrade–, permite ao pesquisador não apenas re-traduzir poemas indígenas como o “Canto da Castanheira”, dos Araweté (traduzido inicialmente por Eduardo Viveiros de Castro e depois por Antonio Risério), mas também refletir sobre as traduções criativas que Ana Cristina César, bem como Gabriela Llan-sol, realizaram de Charles Baudelaire.

⁹ No livro, o poeta traduz para o português, além do texto “A Criação da Lua”, dos Caxinauí, textos dos Maias, de Zbigniew Herbert, de Emilio Villa, Jean Cocteau, Marina Tsvetaieva e Malcom Lowry. No caso do texto caxinauí, o poeta partiu de uma versão francesa de P. L. Duchartre que por sua vez indicava o texto original ter sido recolhido por João Capistrano de Abreu. Depois, Helder encontrou e utilizou como fonte o livro *rã-txa hu-ni-ku-i, A língua dos Caxinauás*.

sódio da poética caxinauá.¹⁰ Segue o fragmento inicial do poema que integra a antologia de Helder:

Do caxinauá seu nome seu feiticeiro é.

Caxinauás muito pelejaram para suas gentes ajuntaram,
Aqueles com pelejam.
Da vespa as gentes, muito corajosas muito,
Ali do sol do rio à beira,
Da vespa as gentes moram. Caxinauás de capivara rio
Com moram, os
Caxinauás do sol do rio ciosos
São

Os binanuás noite dentro dormem todos, deitados
Estavam, os caxinauás
Escuro dentro cacete com espancaram-nos,
Acabaram. Um só, sono com
Acordou, o terçado tirou, de feiticeiro nauá,
Iobonauá,
A cabeça degolou. Seu corpo caiu, está deitado,
A cabeça rolando, rolando vem
Por todo o caminho.
Muitos de corpos inteiros vêm, Iobonauá ele só,
Decapitaram,
Sua cabeça só rolando vem por todo o caminho.
Suas gentes ele com penalizadas chorando vem por todo
o caminho

(Helder, 1997: 47-48).

Nota-se um certo estranhamento na composição do texto que, por vezes, faz lembrar a estrutura gramatical da oralidade indígena (ideogrâmica). Há uma transgressão proposital à norma culta da língua portuguesa com a finalidade de uma ação poética. Para o poeta/tradutor, a fala proferida pelos índios Caxinauá “suscita questões melindrosas, matriciais, de como ritmá-la em português sem afectar o movimento da linguagem, e tudo o que implica a linguagem em mo-

¹⁰ Cavalcanti Proença, ao analisar a morte de Ci, no *Macunaíma*, observa que ela vai para o céu, “subindo por um fio ou cipó, como na lenda da Tapera da Lua, de Afonso Arinos, na da Cabeça Decepada dos caxinauás (Capistrano de Abreu), como irá mais tarde o próprio Macunaíma” (1978: 141). O que demonstra o conhecimento da lenda por Mário de Andrade. Sobre a questão da cabeça decepada, no episódio da Boiúna Luna, do mesmo livro, Cavalcanti Proença não cita os caxinauás, mas observa que os motivos que compõem a narrativa são “dos mais frequentes em nosso folclore” (144). Ele observa que Capei é a lua na mitologia dos taulipangue.

vimento" (Helder, 1997: 43). Para adiante, dizer: "Essa fala, queremos fazê-la nossa". Uma alegoria antropofágica, diga-se de passagem. Sob esse olhar, a dicção mítica, mágica e lírica da poética indígena transgride "em todas as frentes a norma da palavra portuguesa". No entanto, esse mesmo transtorno faz-se "ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas" (Helder, 1997: 44). O que fica sugerido, então, é que a subversão à norma da língua, a confusão linguística oriunda do encontro tortuoso entre as duas línguas – que advém da impossibilidade de uma tradução plena do original –, bem como a liberdade criadora da transcrição, permitem a geração de uma força que anima a nossa língua, que devolve vida ao mito – ao passo que acontece a morte do original –, bem como que faz perviver o original caxinauá na língua traduzida:

Do descentramento de estrutura entre as duas línguas – captado com legitimidade poética – advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima (Helder, 1997: 44).

A tradução criativa permite que a fala do outro seja apropriada por outro idioma e não apenas traduzida. O que implica uma prática favorável à alteridade, bem como à assimilação da perspectiva do outro, ou seja, não apenas do que o outro vê, mas principalmente de seu olhar. Nesse sentido a tradução canibal, a transcrição, produz uma política etnográfica do olhar.

Outro caso de transcrição de uma poética ameríndia, ou melhor de uma (re)criação propriamente dita, se encontra no livro *Meu destino é ser onça* (2009) de Alberto Mussa. O escritor recriou o mito tupinambá sobre a origem do universo, que aparece registrado inicialmente pelo frade André Thevet, que no século XVI conviveu com os Tupinambás. Esse texto é a fonte primária do mito e, segundo Mussa, uma autêntica epopeia mítica, como a Teogonia, o Gênesis, o Popol Vuh, o Rig Veda. O autor nos conta que sentiu um impulso irresistível de incorporar essa epopeia à nossa cultura literária, mesmo o texto em tupi não tendo existido, porque o frade registrou seus episódios por meio de sua representação oral. Para isso, era insuficiente traduzir a prosa confusa de Thevet e recompor a ordem interna dos episódios: "faltava essencialmente devolver à narrativa sua literariedade" (Mussa, 2009: 26). Poesia com poesia se paga. Isso porque o relato do frade não possuía unidade narrativa. Porque quis fazer literatura

e não apenas registro etnográfico, Mussa não se limitou a traduzir e anotar a versão francesa do frade, mas produzir um texto novo, em português, que correspondesse a um possível original tupi, no nível estritamente teórico de seu encadeamento lógico: "Assim, para suprir as deficiências que os dados internos não sanavam, utilizei outras fontes primárias, produzidas essencialmente por missionários que conviveram com os tupinambá e referiram mitos ou trechos de mitos" (Mussa, 2009: 27). Trata-se, como vemos, de um típico caso de antropofagia literária. Mussa é canibal ao escrever sobre a cosmografia tupinambá.

Segundo Janice Thiél, a leitura de obras da literatura indígena "problematiza conceitos, desconstrói estereótipos, promove a reflexão sobre a presença dos índios na história e sobre a forma como sua palavra e tradição narrativa poética são apresentadas em sua especificidade" (Thiél, 2012: 12). Nesse sentido, ler textos indígenas exige abertura para outras tradições literárias, "construídas em multimodalidades discursivas que solicitam do leitor percepção dos elementos provenientes de visões complexas de mundo e da arte de narrar histórias" (Thiél, 2012: 13). E esse processo todo se deu via tradição oral, que permitiu que as narrativas indígenas pudessem "salvar" a cultura, logo a vida, de seu povo:

O colonizador silenciou ou ignorou a voz indígena de tantos grupos por muitos séculos, mas a arte narrativa indígena manteve a sua expressão nas Américas.

Essa expressão dá-se primeiro pela tradição oral, desde antes do assim chamado descobrimento; após o contato com culturas europeias, as narrativas provenientes da oralidade passam a ser escritas para assegurar sua memória e preservação.

As construções discursivas indígenas, embora tenham sido produzidas paralelamente às ocidentais, não encontraram a mesma visibilidade ou valorização dadas às criações classificadas como literárias de acordo com padrões estéticos europeus (Thiél, 2012: 32).

Do nosso ponto de vista, em relação à cultura ameríndia, pensamos a linguagem, bem como suas narrativas sempre como poéticas, mesmo não sendo consideradas assim pelo olhar tradicional de um ocidental. Não seria fortuito lembrar daquilo que Douglas Diegues escreveu em sua língua mestiça: "(...) us Mbyá-Guarani ainda non conhecem la linguagem poética porque ellos nunca conheceram otra linguagem que non fosse la linguagem poética" (2006: 04). Isso porque a origem, a essência, a alma de um Mbyá-Guarani, estão pautadas pela pa-

lavra que, em sua cultura, é entendida como Dom. Segundo Bartolomeu Melià:

A palavra é efetivamente para o Mbyá o objeto e o sujeito de sua arte, seu conteúdo, sua forma. O definitivo de sua essência, de seu modo de ser, é a palavra, e toda a sua vida se estrutura por ser fundamento e suporte de palavras verdadeiras. Desde a criação do mundo e do homem, que é vista como criação da palavra, até a morte de cada pessoa, que é valorizada como grau maior ou menor de palavra realizada, o Mbyá só se entende a si mesmo em função da palavra (em Baptista, 2011: 09).

Aliás, a poética dos Mbyá-Guarani é rica e motiva este texto. Os mitos cosmogônicos registrados nos cantos de *Ayvu rapyta* são uma das “manifestações mais importantes da mitopoética ameríndia” (Baptista, 2011; 09). Vejamos com mais atenção este patrimônio poético ameríndio.

Roça barroca, transcribando cantos cosmogônicos dos mbyá-guarani

Josely Vianna Baptista observa que o guarani é uma língua aglutinante, não-flexionada, “caracterizada pela união dos elementos constitutivos dos vocábulos” (2011: 10). Trata-se de uma forma estruturada em constelações rítmicas e semânticas: “Essa configuração constelada, em que a língua opera por um sistema de justaposição e síntese, e sua arquitetura imagética e rítmico-sonora conferem ao guarani uma alta potencialidade poética” (10). Essa dimensão criativa do idioma permite que seus textos, principalmente os mitos cosmogônicos, sejam carregados de palavras-montagem, assonâncias, paronomásias, metáforas e onomatopeias. Tais elementos materializam o que o próprio mito sugere, ao apontar, desde o início dos tempos, para um “ruído portador da sabedoria da natureza, um som do cosmos se engendrando por meio da 'linguagem fundadora’” (10).

Os textos traduzidos por Josely Vianna Baptista integram os *Ayvu rapyta*, cantos cosmogônicos da mitopoética ameríndia, que foram coletados inicialmente por León Cadogan, entre os Mbyá-

guarani, no Paraguai nos anos 40.¹¹ Os índios haviam mantido esses poemas em segredo até então. Cadogan, depois de salvar um índio guarani de uma condenação injusta, ganhou a autorização dos mbyá para traduzir e publicá-los.

Para compreendermos a dimensão sagrada que envolve não apenas esse texto, mas outros nos quais o sagrado tem um lugar predominante, vale a pena comentar sobre a dimensão sagrada que a palavra tem para os índios guaranis.

Segundo Douglas Diegues, a essência e a medula da cultura Mbyá-Guarani é a palavra. A arte da palavra, ou musical, ou ritual, desses índios acontece fora dos limites da arte e se mistura com a própria vida e com uma religião própria da palavra: “Não há distinção entre arte e vida, orar e cantar, dançar e orar e cantar no mundo Mbyá, assim como não há distinção entre palavra e alma. E viver, é mais que viver, é uma antropoiésis” (2006: 34). Para eles, palavra é sinônimo de alma, o que significa que perder a palavra signifique perder a própria alma.¹² Se a palavra abandonar o corpo, o sujeito morre. Para eles, a origem do mundo se confunde com a origem da palavra. Na mitologia, Ñande Ru Papa Tenonde, o último-primeiro grande pai, depois de se criar a partir de si mesmo, proferiu a palavra, e o mundo surgiu.

A citação demonstra que o homem, então, é criado através da palavra. A palavra-alma é enviada pela divindade e é a presença dela que engravidará uma índia guarani. Nesse sentido, para essa etnia, não é exagero dizer, “a procriação, antes que nada, é um ato poético-religioso, mais que um ato erótico-sexual” (Diegues, 2006: 39). O nome é a própria coisa, a própria pessoa. Na tradução de Josely Vianna Baptista:

Ñamandu, nosso pai verdadeiro, o primeiro,

¹¹ Os cantos foram publicados no “Ayvũ rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá”, em 1959, como um material integrante do Boletim de Antropologia da FFLCH-USP. A edição de que se valeu Josely para *Roça Barroca* é a de 1992, preparada por Bartolomeu Meliá (Assunção, Ceaduc-Cepag, 1992).

¹² Relembremos que quando um guarani dá a sua palavra para alguém, ele está dando a sua própria alma. Essa identificação é tão forte que eles usam a expressão *Ñé eng* para se referir à palavra-alma. É a palavra que põe o homem em pé. E é por isso que quando alguém está doente ou prestes a morrer, na tribo, um xamã, muitas vezes troca o nome do doente para salvar-lhe a alma. O que demonstra a crença de que a palavra possui um poder sobrenatural, capaz de enganar a própria morte. Se ela for bem utilizada, pode levar o indivíduo ao estado de perfeição, capaz de alcançar a Terra Sem Mal, ou seja, a imortalidade do corpo (2006). O prestígio de um guarani, por exemplo, pode estar ligado à quantidade de cantos que memoriza e à qualidade do modo de dizê-los.

De uma pequena parte de seu ser-de-céu,
Do saber contido em seu ser-de-céu,
E sob o sol de seu lume criador,
Alastrou o fulgor do fogo e a neblina que dá vida.

Incorporando-se,
Com o saber contido em seu ser-de-céu,
E sob o sol de seu lume criador,
Iluminou-se a fonte da fala
(Baptista, 2011: 31)¹³

Em “Os primitivos ritos do colibri”, um dos cantos traduzidos por Josely, o pai primeiro, como no “Ayvu Rapyta”, aparece a sós desdobrando-se de si mesmo. Veio, então, um Colibri e pingou em sua boca alimentos do céu e a palavra brotou. Josely usa palavras justapostas (ser-de-céu, palavra-alma, esteio-cetro) e palavras-montagem, para dar conta da ideia contida no original. Produz também volteios de ideias e imagens, sonoridades inusitadas, aliteraões, assonâncias, paronomásias, na expectativa de transcriar, ou seja, de traduzir melhor. Segundo a tradutora-poeta, ela tentou dar nuances ao trabalho que já vinha desenvolvendo desde seus primeiros livros, uma espécie de “sensualização” da linguagem, a “convocação do corpo à leitura, como o uso de palavras aeradas, em blocos cerrados do texto”, com o objetivo de criar uma “estrofação sensível”, em que “a dispersão das letras quer desautomatizar o olhar e trazer o fôlego do leitor ao centro mesmo do poema” (2011: 14):

Nosso primeiro Pai, sumo, supremo,
A sós foi desdobrando a si mesmo
Do caos obscuro do começo.

As celestes plantas dos pés,
O breve arco do assento,
A sós foi desdobrando, ereto,
Do caos obscuro do começo.

O lume de seus olhos-de-céu,
Os divinos ouvidos,
As palmas celestes arvorando o cetro,

¹³ Ñamandu Ru Ete Tenondegua / oyvára peteigui, oyvárapy mba´ekaágui / okuaararávyma / tataendy, tatachina ogueromoñemoña // oãmyvyma, / oyvárapy mba´ekuaágui / okuaararávyma /ayvu rapytarã i oikuaa ojeupe.

As mãos celestes com os brotos floridos
 Abriu Ñamandui, desabrochando
 Do caos obscuro do começo
 (Baptista, 2011: 25)¹⁴

Vejamos outro fragmento do “Ayvu Rapyta” para perceber composição semelhante:

A fonte da futura palavra tendo a florado,
 Com o saber contido em seu ser-de-céu,
 E sob o sol de seu lume criador,
 De si foi a florando a fonte do amor.

Tendo a florado a fonte da fala,
 Tendo a florado um pouco de amor,
 Com o saber contido em seu ser-de-céu,
 E sob o sol de seu lume criador,
 O princípio de um som sagrado ele, a sós, criou.
 Antes de a Terra existir,
 No caos obscuro do começo,
 Tudo oculto em sombras,
 O princípio de um som sagrado ele, a sós, criou
 (Baptista, 2011: 33).¹⁵

Voltemos à relação palavra-alma. Bartolomeu Meliá observou que o mais importante de toda essa psicologia teológica está na convicção de que a alma não está inteiramente acabada, senão “que se faz com a vida do homem e o modo de seu fazer-se é o seu dizer-se. A história da alma guarani é a história de sua palavra, a série de palavras que formam o hino de sua vida” (em Diegues, 2006: 40).

Adolfo Colombres relembra que é no Opy, casa de orações dos guaranis, que se entoam, “de frente pro sol nascente, as ñe’e porã ou as belas palavras, linguagem comum aos homens e aos deuses” (em Diegues, 2006: 46). As ñe’e porã têm finalidade religiosa, não sendo utilizadas no dia a dia. A dimensão sagrada da palavra oral para os

¹⁴ Ñande Ru Papa Tenonde / Gueterã ombojera / Pytú ymágui. // Yvárappyte / Apyka apu’a i, / Pitú yma mbytére / Ogurojera // Yvára jechara mba’ekuaa / Yvára rendupa, / Yvára popyte, vyvra’i, / Ivára popyte rakã poty, / Ogurojera Ñamandui / Pytú yma mbytére.

¹⁵ Ayvu rapytarã i oikuaámavy ojeupe, / ovyárapy mba’ekuaágui, / okuaararávyma / mborayu rapytarã oikuaa ojeupe. / yvy oiko’éyre, / pytú yma mbytére, mba’e jekuaa’éyre, okuaararávyma/ mboraru rapytarã i oikuaa ojeupe. // Ayvu rapytarã i ogurojera i mavy, / mborayu petei i ogurojera i mavy, / ovyárapy mba’ekuaágui, // okuaararávyma / mba’e a’ã rapyta petei ogurojera. / yvy oiko’éyre, / pytu yma mbytére, mba’e jekuaa’éyre / mba’e a’ã petei ogurojera ojeupe.

Guarani demonstra o motivo de muitas vezes eles desdenharem das palavras dos brancos que, segundo os índios, perderam a capacidade de enxergar o poder das palavras.¹⁶

Os conceitos de poesia e de literatura são ocidentais, sendo estranhos aos índios, mas as “belas palavras”, as palavras adornadas, inspiradas, são o que em sua linguagem e cultura mais se aproxima da poesia, em termos de aspectos sonoros e metafóricos. Trata-se, assim como na poesia, de uma linguagem voltada para a própria linguagem, cuja função não é comunicar, mas produzir acima de tudo beleza com a linguagem, sacralizando a própria palavra.¹⁷ Naturalmente, as metáforas são constantes nesse trabalho linguístico não-pragmático. Por exemplo, para designar a flecha, as *ñe'e porã* usam, por exemplo, a expressão “pequena flor do arco”, ou para falar do cachimbo, usa-se a expressão “o Esqueleto da bruma”. Com tais cantos, por exemplo, não apenas se reconstituem os mitos cosmogônicos, mas também curam-se doenças. Espantam-se maus espíritos, e preserva-se o mundo da destruição. Assim como o belo da poesia, o belo (*porã*) das *ñe'e porã* refere-se ao adornado, não à beleza natural:

Se o belo, então, é um acontecimento cultural, deve-se falar de palavras embelezadas pelos que as cultivam, cuja função é elevar (e não apenas manter) seu esplendor. Embelezamento que não busca designar e nem sequer comunicar, como observa Hélène Castres, pois as belas palavras, voltadas para si mesmas, não servem mais que para celebrar (ou comprazer-se em) sua própria divindade, como uma linguagem consagrada ao canto, não ao conhecimento do mundo (Colombres em Diegues, 2006: 47).

Pierre Clastres, em *A Fala Sagrada*, analisou a dimensão metafísica do pensamento guarani. Ele aponta também para a dimensão sacra dada pelos *mbyá* às *ñe'e porã*. Se por um lado os índios consentem facil-

¹⁶ Crítica semelhante – agora focada na supremacia da palavra oral em relação à escrita - é apresentada por Davi Kopenawa, índio Yanomami, em *A Queda do Céu* (2015), ao observar que os brancos não conhecem de fato as coisas da floresta, pois só contemplam sem descanso as “peles de papel” em que desenham suas próprias palavras: “Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. Por isso os brancos as desconhecem desde sempre” (Kopenawa e Albert, 2015: 75-76).

¹⁷ Como não ver aqui o conceito de poesia, segundo o formalismo russo, em que a função da linguagem está voltada para a própria mensagem, interessada em produzir estranhamento, ou seja uma fala diferente da fala convencional.

mente em contar aos brancos seus mitos, eles recusam, em contrapartida:

[...] de maneira mais firme, senão agressiva, como tivemos experiência pessoal, deixar entreouvir o menor fragmento do que chama de Belas Palavras, lugar de um saber esotérico que descreve sucessivamente, em uma linguagem de encantamento, a gênese dos deuses, do mundo e dos homens (1990: 15).

Sobre os Mbyá-Guarani trata-se hoje de uma sociedade marginalizada que sobrevive a duras penas no interior, por exemplo, de algumas localidades específicas do Paraná e do Paraguai. Para Ludovico Pin, "valorizar a una sociedad marginalizada significa ayudarla a ganar o volver a ganar su lugar dentro de los procesos de intercambios" (em Sequera, 2006: 21). Essa ideia de intercambio não está desvinculada de uma ideia de compromisso. Reconhecer, estudar, está direta ou indiretamente ligado à tarefa de respeitar e restituir a ela o que lhe foi usurpado.¹⁸

Para Josely Vianna Baptista (2011), os Mbyá constituem uma das sociedades autóctones vinculada a etnias Guarani-Tupi, oriundas supostamente da bacia do médio Paraná. Não há definição deles nas fontes etnográficas do século XVI, nem textos posteriores de cronistas ou missionários a eles se referem, unindo-os provavelmente aos demais guaranis.

Guillermo Sequera que registrou gravações de canções e demais peças musicais dos Mbyá observa que ouvir sua música é "encostar os ouvidos naquilo que nos foi negado: reconhecer sua grande capacidade criativa e, assim, ouvir os vestígios sonoros de nossa memória cultural" (2006: 14). Não é outro o objetivo que nos move aqui. No nosso caso, tratando de suas palavras poéticas. Conhecer sua poesia é ler/ouvir aquilo que nos foi negado, o conhecimento de sua arte. Como para os Guaranis palavra e alma estão interligados, conhecer as palavras de sua cultura é a uma possibilidade de conhecer também a sua essência. Portanto a experiência poética desse povo está na es-

¹⁸ Atualmente, a porcentagem de terras reservadas aos povos no Brasil é mínima, principalmente se considerarmos esse fato em relação ao contexto pré-colonial, bem como diante das necessidades atuais. Josely Vianna Baptista escreveu que os Guaranis, por exemplo, há tempos sofrem com a drástica diminuição de seus territórios, pois a sua organização gira em torno do "tekoha": "Com o desmatamento feroz a que vêm sendo submetidas as florestas sul-americanas, esse lugar está deixando de existir, e consequências disso são, por exemplo, a morte de crianças por fome e desnutrição e o alto índice de suicídios entre os Guarani" (2011: 98-99). Isso sem falar das políticas nacionais no Brasil voltadas contra os índios hoje.

sência de suas vidas. O que nos leva, pensando em sua cultura, a problematizar o próprio conceito de arte. Se de um lado, para a perspectiva ocidental, aristotélica, a arte imita a natureza, de outro, para uma perspectiva ameríndia poderíamos dizer que arte e natureza estão intimamente ligadas. Os índios, ao pintarem o próprio corpo e não uma tela, por exemplo, estão poetizando o corpo, a vida, fazendo arte de vanguarda, performance (é claro que do ponto de vista deles não faz sentido pensarmos em vanguarda ou performance, já que estamos diante de um ritual. E esse ritual, religioso por excelência, já é uma arte).

Ouvindo o índio

O perspectivismo, essencial na cultura indígena, que se materializa em sua poética, seja em mitos, poemas, bem como poemas míticos e/ou cosmogônicos, nos ajuda a imaginar uma poética da alteridade, que se traduz numa ética da heterogeneidade, produzindo uma experiência intercultural capaz não só de traduzir para nós a ontologia ameríndia, mas de nos possibilitar conhecer melhor a nós mesmos pelo olhar do outro, colocando-nos nesse processo como o "outro do outro". Como sugere a pesquisadora Ana Carolina Cernicchiaro, somente onde a identidade está ciente de sua construção a partir do outro, "somente onde o sujeito se assume como processo de identificação sujeito à diferença, é que o outro emerge" (Cernicchiaro, 2015: 257). Se a literatura é o lugar onde subsiste a ideia de "dom", para além do conceito de mercadoria, e se a literatura é o lugar de libertar a língua de toda e qualquer castração, cabe a ela imaginar nessa "língua menor", a que foi relegada a língua/poética do outro, a possibilidade de uma outra comunidade, uma comunidade na qual a sua cultura possa representar um espaço de resistência ao mesmo tempo poética e política.

Se como nos ensinou Roland Barthes (1992) a língua não é nem reacionária, nem progressista, mas simplesmente fascista – não por impedir a dizer, mas por obrigar a dizer– isso significa que a literatura, e em especial a poesia, por ser o lugar de libertação da língua de toda e qualquer castração, pode nos ajudar a imaginar outras formas de ver e sentir o mundo, bem como de concebermos outros modelos de comunidade.

O objetivo de nosso estudo, fruto de uma pesquisa sobre a literatura indígena, não é dar voz ao índio, bem como a sua poética, mas sim de dar a nós mesmos a possibilidade de ouvi-la. Restituir-lhes a

voz seria partir do princípio de que não há tal voz ou de que a mesma foi silenciada. O índio nunca foi um ser desprovido de voz e o branco, por sua vez, mesmo destruindo, mesmo matando ou impondo-lhe outra cultura, nunca conseguiu de todo silenciá-la. Cabe a nós seguir seus rastros e voz, tal como se nos apresentam naquilo que chamamos de poesia.

BIBLIOGRAFÍA

- BAPTISTA, JOSELY VIANNA. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BARTHES, ROLAND. *Aula* (L. Perrone-Moisés, trad.). São Paulo: Cultrix, 1992.
- BASTIDE, ROGER. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMPOS, HAROLDO DE. “Luz: a escrita paradisíaca”, en D. Alighieri *Seis cantos do Paraíso*. Recife: Gastão de Holanda, 1976.
- CAVALCANTI PROENÇA, MANUEL. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CERNICCHIARO, ANA CAROLINA. “Perspectivas Ameríndias na Estética Contemporânea”, *Crítica Cultural*. Palhoça, vol. 10. núm. 2, 2015, 257-268.
- CESARINO, PEDRO DE NIEMEYER. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. (Pedro de Niemeyer Cesarino organização, tradução e apresentação). São Paulo: Editora 34, 2013.
- CLASTRES, PIERRE. *A Fala Sagrada: Mitos e Cantos Sagrados dos Índios Guarani* (Nícia Adan Bonatti, trad.). Campinas: Papirus, 1990.
- DIEGUES, DOUGLAS. “Viagem ao orvalho em chamas”, en Guillermo Sequera *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.
- FALEIROS, ÁLVARO. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- HELDER, HERBERTO. *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- JECUPÉ, KAKÁ WERÁ. *O trovão e o vento: um caminho de evolução pelo xamanismo tupi-guarani*. São Paulo: Polar Editorial; Instituto Arapoty, 2016.
- KOPENAWA, DAVI Y ALBERT, BRUCE. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami* (B. Perrone-Moisés, trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MUSSA, ALBERTO. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- RISÉRIO, ANTONIO. *Textos & Tribos: Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SEEGER, ANTHONY. *Por que cantam os Kisédjê: uma antropologia musical de um povo amazônico* (G. Werlang, trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

- SEQUERA, GUILHERMO. *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.
- THIÉL, JANICE CRISTINE. *Pele Silenciosa, pele sonora. A literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO ET AL. *Araweté: um povo tupi da Amazônia* (3 ed. revista e ampliada). São Paulo: Edições Sesc, 2017.