REVISTA RAÍDO

OPEN ACCESS

DOI: 10.30612/raido.v18i45.18760

LINJAGUAR: CIRCULAÇÃO, POÉTICA E TRADUÇÃO DE CANTOS RITUAIS KRAHÔ (TIMBIRA/ BRASIL CENTRAL)

Linjaguar: circulation, poetics and translation of krahô ritual chants (timbira/central Brazil)

Ian Packer
Universidade Federal do Espírito Santo
https://orcid.org/0000-0003-1663-2312

RESUMO: neste ensaio, apresento alguns experimentos de tradução de um gênero de canto ritual krahô, povo ameríndio de língua Jê que vive no norte do estado do Tocantins. Apesar de serem bastante concisos, tais cantos colocam uma série de desafios à tradução, em razão da presença de muitas palavras assemânticas, de distorções fonológicas e de outros elementos verbomusicais que opacificam seu sentido. Por meio da discussão etnográfica detalhada dos regimes de criação, circulação e enunciação de tais cantos, argumento que essas características não devem ser abandonadas, e sim ocupar o centro do esforço de tradução, inspirando-me para isso em propostas feitas por autores como Rothenberg (2006) e Gontijo Flores & Capilé (2022).

PALAVRAS-CHAVE: Etnologia indígena; Krahô; Poética; Tradução

ABSTRACT: in this essay, I present some experiments in translating a genre of Krahô ritual chant, a Jê-speaking Amerindian people who live in the north of the state of Tocantins, Brazil. Despite being quite concise, these chants pose inumerous challenges to translation, due to the presence of many meaningless words, phonological distortions and other verb-musical elements that obscure their meaning. Through a detailed ethnographic discussion of the regimes of creation, circulation and enunciation of these chants, I argue that these characteristics should not be abandoned, but rather occupy the center of the translation effort, drawing inspiration for this from proposals made by authors such as Rothenberg (2006) and Gontijo Flores & Capilé (2022).

KEY-WORDS: Indigenous ethnology; Krahô; Poetics; Translation

ISSN 1984-4018

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

João Guimarães Rosa, "Meu tio o Iauaretê"

1 Introdução

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

Como se sabe, a partir do final dos anos 1970 a etnologia dedicada à América indígena passou a retomar a agenda de pesquisa inaugurada por Franz Boas no início do século XX[2], multiplicando-se desde então o número de estudos dedicados à investigação da discursividade ameríndia em seus mais variados modos e contextos de enunciação[3]. Esses estudos possibilitaram que passássemos a ter um conhecimento mais preciso e detalhado das narrativas míticas indígenas, bem como dos textos dos cantos, benzimentos, invocações e rezas que são executados por esses povos. Em relação a estas últimas formas rituais de expressão oral, em particular, tornou-se assim cada vez mais evidente como sua eficácia

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

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

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

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

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

Ainda assim, é digno de nota que nos últimos anos vêm ocorrendo no Brasil interações bastante interessantes entre os povos ameríndios e o campo "literário", interações estas que são movidas e protagonizadas por ambos os termos dessa relação. Por um lado, a discursividade ameríndia tem atraído cada vez mais a atenção não só de etnólogos e linguistas, como também de escritores, poetas e pesquisadores da área da literatura, que dela

vêm buscando se aproximar a partir de projetos criativos, tradutórios e editoriais diversos, como por exemplo os desenvolvidos por Sérgio Medeiros (2002, 2009, 2011, 2013), Alberto Mussa (2009), Josely Vianna Baptista (2011), Sérgio Cohn (2012, 2021), Álvaro Faleiros (2019), Micheliny Verunschk (2020), Rita Carelli (2021), André Vallias (2021), Adalberto Müller, Bruna Franchetto (1998, 2012 e 2018) e também por Pedro Cesarino, cuja produção não só etnográfica mas também literária tem impulsionado esse dialógo entre a etnologia e a literatura (Cesarino, 2011, 2013, 2016, 2023).

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

> Entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las para longe, para serem conhecidas pelos Brancos, que não sabem nada sobre nós (...). Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas (...). Gostaria que os Brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandescentes. Quem sabe assim eles queiram defendê-la

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

> conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos, para que não cresçam na ignorância (Albert & Kopenawa, 2015, p. 63-65).

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

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

Antes de apresentar alguns exercícios de tradução de exemplares do gênero de cantos krahô do qual irei tratar aqui – os cantos de maracá –, gostaria então de analisar algumas características centrais do regime de criatividade e conhecimento que lhes é subjacente, bem

como de comentar alguns detalhes etnográficos de sua performance e poética, a fim de que se possa ver como tais exercícios buscam ao mesmo tempo se apoiar e desdobrar alguns dos critérios e parâmetros que regem seu funcionamento.

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

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

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

Ropcrer ita.	**Esse é o canto da onça.**
Mam pjê te amjĩa krepej kãm ajco apu cre.	**Na terra antiga ela cantava tudo o que conhecia.**

ISSN 1984-4018

Nẽ ihtỳj ajco pryre increr	**Todos os animais podiam cantar**
pryre nã ajco apu cre.	**e cantavam sobre outros animais.**
Nam ha to amjĩ kãm ihpỳm nẽ tahna to cahyt to mõ	**A onça vai cantando até cantar sobre si mesma**
cute to amjĩ japrỳ capa.	**quando ela puxa então seu próprio nome.**
Rop jĩa nã hõmpu.	**Onça é como gente mesmo.**
Quê ha carõrô	**Ela vai rugir**
carõrô ita to amjĩ nã cre.	**e em seu rugido ela canta sobre si mesma.**
Nẽ hirôpê to capa pêan to ihcaca.	**Depois vai puxar outros cantos, até terminar.**
Pryre ampo nã increr xà ita to mam ipẽrpej reri mã.	**Antigamente os cantos dos animais falavam.**
Pê ajco mẽ panquêtjê nõ ajco cumã hupar prãm catêjê increr pej catêjê.	**Nossos antepassados queriam ouvir aqueles que cantavam bem.**
Ajco kãmpa increr nã kãmpa kãm mã mẽ to increr to ipa.	**Eles ouviam esses cantos com atenção e por isso cantamos até hoje.**

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

> Ali, muito longe de qualquer indiferenciação originária entre humanos e não-humanos (...) o que se vê é uma *diferença infinita*, mas *interna* a cada personagem ou agente (ao contrário das diferenças *finitas* e *externas* que codificam o mundo atual). Donde o regime de metamorfose, ou multiplicidade intensiva, próprio do mito: a questão de saber se o jaguar mítico (...) é um bloco de afecções humanas em figura de jaguar ou um bloco de afecções felinas em figura de humano é rigorosamente indecidível, pois a

> metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados), não um 'processo' de mudança (uma transposição extensiva de estados). (Viveiros de Castro, 2002, p. 419).

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

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

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

[5] Assim como da estética dos cantos *guahu* dos Kaiowá (João, 2022) e dos cantos *amoã pë* dos Yanomami (Albert, 2023: p. 127), entre outros.

> *A música tem nome do milho, não tem ? Ele que começou a cantar, o milho mesmo que cantou. Puxando o nome dele mesmo, quando está verdinho. A música dele é essa, a história dele é essa mesmo.*
>
> *Uma árvore do brejo não vai cantar da chapada não, vai cantar onde que ela convive, como é que é a vida dela. Ela tá contando na música do lugar onde ela vive. A água canta, o ar canta, a estrela canta.*

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

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

Canto da onça

*Rop**o***
*Rop**o** <u>ne</u> **h**imã har**i**kwa*
*Har**i**kwa jarẽ <u>hê</u>*

*Rop**o***
*Har**i**kwa caprô ti*

ISSN 1984-4018

*Har**i**kwa caprô ti*

*Rop**o***
*Rop**o** <u>ne</u> **h**imã har**i**kwa*
*Har**i**kwa jarẽ <u>hê</u>*

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

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

Acontece, contudo, que se esta imagem do regime de conhecimento dos cantos de maracá é, em grande medida, verdadeira, é preciso ter em mente que ela não dá conta de toda a dinâmica sociocósmica que os produz. Assim, um aspecto que precisa ser sublinhado é que diferentemente à parte considerável dos saberes rituais krahô, os cantos de maracá não são transmitidos por meio de relações de parentesco específicas, nem tampouco são apanágio de determinados personagens cerimoniais ou de especialistas como mestres rituais e xamãs. Ao contrário, entre os Krahô ninguém está autorizado a exercer qualquer forma de controle

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

restritivo sobre esse tipo de conhecimento, pois como me explicou um de meus interlocutores: "aqui ninguém é dono dos cantos". E com efeito, nas diversas conversas que tive com os cantores e as cantoras krahô, uma afirmação bastante recorrente é a de que não se deve mesquinhar (*to hõõxỳ*) os cantos que se conhece, e sim difundi-los e espalhá-los (*to ihcakũm*) o máximo possível a fim de que o maior número possível de pessoas possa escutá-los e aprendê-los (Packer, 2020a; 2020b). Como consequência desta abertura e horizontalidade, os cantos de maracá são um conhecimento em constante circulação, a qual é impulsionada ainda por uma importante característica ético-estética das performances em que são executados.

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

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

ISSN 1984-4018

conhecido pela denominação “Timbira”, o qual é formado por outros sete povos indígenas: os Gavião-Parcatêjê, que vivem no sudeste do Pará, os Gavião-Pykopjê, os Krĩcati, os Canela-Apãnjêkra, os Canela-Ràmkôkamẽkra e os Krenjê, que vivem no sul do Maranhão, e os Apinajé, que também vivem no Tocantins. Além de falarem variedades dialetais de uma mesma língua, tais povos compartilham diversas características socio-culturais, como a forma circular e radial de suas aldeias, um sistema de parentesco similar, um mesmo corte de cabelo e uma série de conhecimentos e de práticas cerimoniais em comum, que circulam entre si por meio das redes de parentesco e de comensalidade ritual que continuam a conectar suas aldeias apesar das fazendas, estradas, cidades e barragens que invadiram seus territórios ao longo dos últimos dois séculos de colonização.

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

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

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

> *Tepjõpir é muito conhecido porque puxa cantiga de todo lado. Ele viaja muito e aprende rápido. Ele aprende cantigas de outro povo e ele mesmo passa para a língua dos Krahô. Ele mesmo muda pra poder cantar. Ele é criativo mesmo, é como compositor. Ele passa para a língua dos Krahô. Só cantor mesmo consegue fazer isso,*

> *porque sabe como funcionam os cantos, sabe quais são as palavras e daí adapta o que precisar.*

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

Ite mam amjĩ mã mẽ hõmpun xà.	**Primeiro eu observei** [os cantores]**.**
Ite mam amjĩ mã mẽ impar xà.	**Primeiro eu escutei.**
Increr ihêr cupê itakjê mã.	**Mas esses cantos são meus.**
Ite increr wa apu to cre	**Esses cantos que estou cantando**
itajê itakjêa mã.	**são meus mesmo.**
Ahpãn mẽ increr itajê.	**Cada um tem seus cantos.**
Ahpãn ite mẽ imã increr kĩn xà	**Cada um de nós gosta de um canto**
então wa ahpãn amẽ cre.	**então cada um canta de um jeito.**

Vale notar, em todo caso, que a passagem de um canto de um povo timbira a outro nem sempre apaga inteiramente as marcas de sua origem – ou, pelo menos, tal apagamento não ocorre de maneira súbita, total e definitiva. Ao contrário, enquanto transcrevia os cantos junto com meus interlocutores, pude notar muitas vezes que eles continuavam a reconhecer neles variantes fonológicas e lexicais de outras línguas timbira, o que mostra que além das

vozes não-humanas primordiais, tais cantos carregam ecos de ainda outras vozes e línguas, também elas geradoras de estranhamento e de opacificação. Ademais, é interessante notar também que, muitas vezes, palavras que um de meus interlocutores compreendia como sendo "*apenas da música mesmo*", outro comprendia como possuindo algum significado (e vice-versa), o que inevitavelmente abria entre eles um debate sobre as diversas possibilidades de tradução que se apresentavam. Sempre abertas a enunciações e significações outras, as palavras dos cantos de maracá parecem estar, assim, constantemente no limiar entre a perda e a recriação de seus sentidos.

3 Recantamentos

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

Depois de ter transcrito em colaboração com Elton Hiku[7] e com os cantores já mencionados um extenso *corpus* de cantos de maracá, e de ter compreendido elementos fundamentais da sua linguagem ao longo das muitas conversas que tive com eles, passei a desenvolver um projeto de tradução poética em que buscava lidar não apenas com a dimensão semântica dos cantos, mas também com as demais características intrínsecas à sua enunciação que foram apresentadas acima. Em 2021, depois de participar de uma residência de tradução coordenada por Guilherme Gontijo Flores e de trocar alguns e-mails com ele sobre meu trabalho, convidei-o então a desenvolver tal projeto em parceria. Além de admirar o trabalho de Guilherme como poeta e tradutor, me interessava também seu trabalho junto ao Pecora Loca, grupo musical que performa vocalmente textos antigos e contemporâneos com o intuito de recuperar ou manter a origem e a vocação oral dessas obras. Guilherme já vinha inclusive adentrando a seara das poéticas ameríndias, tendo retraduzido alguns cantos marubo originalmente registrados e traduzidos por Pedro Cesarino com a intenção de executá-los oralmente (Gontijo Flores, 2019). Ademais, em parceria com o também poeta e

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

tradutor André Capilé, ele também vem traduzindo cantigas em línguas do tronco banto e de outras matrizes africanas e afro-brasileiras, bem como teorizando sobre as potencialidades destas traduções feitas *pela* e *para* a voz, denominadas por eles de "recantamentos poéticos".

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

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

música”[8] (Rothenberg, 2006, p. 40). Segundo Rothenberg, “a grande questão” que se colocou a ele quando se propôs a traduzir cantos indígenas foi:

> como lidar com aqueles elementos nas obras originais que não eram literalmente traduzíveis. Como no caso da maioria da poesia [amer]índia, a voz carregava muitos sons que não eram, no sentido exato, ‘palavras’. Estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles *estavam* lá & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras (*idem*: p. 38).

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

Feitas essas considerações, apresento e comento abaixo alguns desses recantamentos poéticos de cantos de maracá krahô. Eles foram originalmente publicados na revista Gratuita9 (Packer, 2020a; 2020b), mas as versões aqui apresentadas já trazem algumas

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

[9] Disponível para download em: https://chaodafeira.com/catalogo/gratuita4/

ligeiras modificações (desdobramentos de desdobramentos). Vale assinalar que como esses recantamentos estão sendo apresentados aqui visualmente (e não vocalmente), sua disposição na página procurou levar em conta, além do ritmo da voz, também o ritmo do olho e da leitura, em arranjos espaciais que foram elaborados por Guilherme e nos quais se optou por suprimir as repetições que caracterizam a performance vocal.

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

Canto da Onça

Krahô	**Krahô > Português** (conteúdo semântico)
Ropo	onça
Ropo ne himã harikwa	onça me fala
Harikwa jarẽ hê	sua boca/língua conta
Ropo	onça
Harikwa caprô ti	sua boca muito sangue
Harikwa caprô ti	sua boca muito sangue
Ropo	onça
Ropo ne himã harikwa	onça me fala
Harikwa jarẽ hê	sua boca/língua conta

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

ISSN 1984-4018

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

Ropo
Ropo ne himã harikwa
Harikwa jarẽ hê

Ropo
Harikwa caprô ti
Harikwa caprô ti

Ropo
Ropo ne himã harikwa
Harikwa jarẽ hê

onçã

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

onçã lalíngua me conta
linjaguar cantaê

onçã
linjaguar sangue-só
linjaguar sangue-só

onçã
onçã lalíngua me conta
linjaguar cantaê

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

Canto do Peixe

Krahô	**Krahô > Português** (conteúdo semântico)
Hê to re hê hê	atravessar
Hê to re hê hê	atravessar
Hê ma côti me me hê hê hê	água/lago/rio
*Irã**nã** hàre hacô re hê hê*	flor vereda peixe-cachorro
Hê to re hê hê	atravessar
Hê to re hê hê	atravessar

Vemos que a primeira estrofe é composta somente pelo verbo "atravessar" (*re*), as demais palavras sendo apenas vocalises. Na segunda estrofe, por sua vez, temos na 1ª linha a palavra *cô*, que designa "água" e também "lago" ou "rio", seguida pelo sufixo aumentativo *-ti*, e na 2ª linha as palavras *irã* ("flor"), sutilmente distorcida pelo vocalismo *nã* que a acompanha; *harê*, que designa a "vereda" (paisagem típica do Cerrado, que se caracteriza

por ser uma área encharcada onde crescem bonitas flores, como os da palmeira Buriti); e *hacô*, distorção da palavra *ahcô*, nome de um peixe popularmente conhecido como "peixe-cachorro" (*Hydrolycus scomberoides*).

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

Hê to re hê hê
Hê to re hê hê

Hê ma cô ti me me hê hê hê
Irãnã hàre hacô re hê hê

a varar ar ar
a varar ar ar

ar as flores da vereda ar
um peixe dentro d'água ar ar ar

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

Canto da Mucura

Krahô	**Krahô > Português** (conteúdo semântico)

ISSN 1984-4018

Ca hi he	
Croh crohtire	mucura
Ca hi he	
Croh crohtire	mucura
Awcapàtre kãmã ri	de noite inimigo
pajcatêre	flecha me apressa
Ruware to imã hopor	
Ca hi he	mucura
Croh crohtire	
Ca hi he	mucura
Croh crohtire	

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

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

Ca hi he

[11] Em krahô: 1ª linha: *ca* > 2ª linha: *cro*; 1ª linha: *hi he* > 2ª linha: *tire*. Em português: 1ª linha: mo > 2ª linha: mu; 1ª linha: hu ha > 2ª linha: cura.

Croh crohtire
Ca hi he
Croh crohtire

Awcapàtre kãmã ri pajcatêre
*Ruwa**a**re to imã hopor*

mo hu ha
mu mucura
mo hu ha
mu mucura

de noitinha ih! inimigo vem
com flechinhas me apressar

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

Canto do Quati

Krahô	**Krahô > Português** (conteúdo semântico)
*Cu pê wa ja**h**a ha ha*	dente branco
*Cu pê wa ja**h**a ha ha*	dente branco
Wacõ hôre caprêquêre	quati pelinho vermelhinho
Wacõ hôre caprêquêre	quati pelinho vermelhinho
*Cu pê wa ja**h**a ha ha*	dente branco
*Cu pê wa ja**h**a ha ha*	dente branco

ISSN 1984-4018

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

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

Cu pê wa jaha ha ha
Cu pê wa jaha ha ha

Wacõ hôre caprêc quê re
Wacõ hôre caprêc quê re

brã ca risada da da
e tez carmim tem um quati

brã ca risada da da
e tez carmim tem um quati

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

Canto da Arara

Krahô **Krahô > Português**

	(conteúdo semântico)
*Hakàr**à** mã*	grita
Hõkre hê hê ke rê	sua garganta
Hakàrà mã	grita
Hõkre hê hê ke rê	sua garganta
*Pê pàn**ã** ti re hê rê*	arara
*Pê pàn**ã** ti re hê rê*	arara
*Hakàr**à** mã*	grita
Hõkre hê hê ke rê	sua garganta
*Hakàr**à** mã*	grita
Hõkre hê hê ke rê	sua garganta

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

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

Hakàrà mã
Hõkre hê hê ke rê
Hakàrà mã
Hõkre hê hê ke rê

Pê pànã ti re hê rê
Pê pànã ti re hê rê

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

ararã ti rê hê rê ararã ti rê
hê rê

*

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

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

[12] Citado em Borges (2014, p. 290).

Referências

ALBERT, B. & KOPENAWA, D. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALBERT, B. A floresta poliglota. *In*: ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. P. 119-136.

ANDRELLO, G. Falas, objetos e corpos. Autores indígenas no Alto Rio Negro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 25, n. 73, p. 5-26, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/MbwQY8nZxJ6M4Kq9LbmQ9dD/?lang=pt. Acesso em: 13 maio 2024.

BAPTISTA, J. V. *Roça Barroca.* São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BASSO, K. *Portraits of the Whiteman: linguistic play and cultural symbols among the Western Apache.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

BAUMAN, R. & SCHERZER, J. *Explorations in the ethnograhy of speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

BORGES, J. C. *Feira Krahô de sementes tradicionais: cosmologia, história e ritual no contexto de um projeto de segurança alimentar*. 2014. 346 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

CAMPOS, H. de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução. In: *Haroldo de Campos– Trancriação*. Organização Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARELLI, R. *Terrapreta*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CESARINO, P. de N. *Oniska: a poética do xamanismo na Amazônia.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CESARINO, P. de N. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

CESARINO, P. de N. *Rio acima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESARINO, P. de N. Eventos ou textos? A pessoa múltipla e o problema da tradução das artes verbais amazônicas. *In*: DAHER, A. *Oral por escrito: a oralidade na ordem da escrita, da retórica e da literatura*. Chapecó/Florianópolis: Editora da UFSC, 2018. P. 217-255.

CESARINO, P. de N. *A repetição*. São Paulo: Todavia, 2023.

CHOQUEVILCA, A.-L. G. *Voix de "maîtres" et chants d'oiseaux. Pour une étude pragmatique de l'univers sonore et de la communication rituelle parmi les Quechia d'Amazonie péruvienne*. 2012. 715 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2012.

COHN, S. (org.). *Poesia.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

COHN, S. (org.). *Cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Azougue, 2021.

DÉLÉAGE, P. *Le chant de l'anaconda: l'apprentissage du chamanisme chez les Sharanawa (Amazonie Occidentale).* Nanterre: Université de Nanterre, 2009.

DÉLÉAGE, P. Présentation. Les discours du rituel. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, v. 97, n.1, p. 77-87, 2011. Disponível em: https://journals.openedition.org/jsa/11645. Acesso em: 13 maio 2024.

DÉLÉAGE, P. *Repartir de zéro*. Paris: Éditions Mix, 2015.

DESCOLA, P. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

DORRICO, J. Vozes da literatura indígena na literatura brasileira. *In*: DORRICO, J., DANNER, L. F., Correia, H. H. S. & DANNER, F. (orgs.), *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. P. 227-256.

FALEIROS, Á. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FRANCHETTO, B. *Falar Kuikuro. Estudo etnolinguístico de um grupo karibe do Alto Xingu*. 1996. 605 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Fedral do Rio de Janeiro, 1996.

FRANCHETTO, B. Rencontres rituelles dans le Haut-Xingu: La parole du chef. *In*: MONOD-BECQUELIN, A. & ERIKSON, P. *Les rituels du dialogue. Promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre: Société d'Ethnologie, 2000. P. 481-509.

FRANCHETTO, B. L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). *Ameríndia*, v. 28, p. 213-248, 2003.

FRANCHETTO, B. FAUSTO, C.; MONTAGNANI, T. Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil). *L'homme*, Paris, n. 197, p. 41-69, 2011.

FRANCHETTO, B. Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 30, p. 35-62, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2012v2n30p35. Acesso em: 13 maio 2024.

FRANCHETTO, B. Traduzindo *tolo*: "eu canto o que ela cantou que ele disse que..." ou "quando cantamos somos todas hipermulheres". *Estudos de Literatura Brasileira*

Contemporânea, Brasília, n. 53, p. 23-43, 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10259. Acesso em: 13 maio 2024.

GONTIJO FLORES, G. *Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. 2014. 406 p.Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GONTIJO FLORES, G. Um walkie-talkie na encruzilhada das águas: traduzir e cantar a poesia xamânica marubo. *Revista Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, n. 4, p. 171-276, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp171. Acesso em: 13 maio 2024.

GONTIJO FLORES, G.; CAPILÉ, A. *Tradução-exu: ensaio de tempestades a caminho*. Belo Horizonte: Relicário, 2022a.

GONTIJO FLORES, G. *Trobairitz: vozes femininas da poesia provençal*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022b.

GRAHAM, L. *A performance dos sonhos: discurso da imortalidade Xavante*. Tradução de Fernando de Luiz Britto Vianna. São Paulo: Edusp, 2018 [1995].

GRAÚNA, G. *Canto Mestizo*. Maricá: Editora Blocos, 1999.

HEURICH, G. O. *Música, morte e esquecimento na arte verbal Araweté*. 2015. 293 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

HUGH-JONES, S. Escritas na pedra, escritas no papel. *In*: FAUSTO, C. & SEVERI, C., *Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias*. Marseille: Open Edition Press, 2016.

HYMES, D. *In vain I tried to tell you: essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Penssylvania Press, 1981.

JOÃO, I. *Cantos dos animais primordiais – Ava Ñomoandyja Atanásio Teixeira*. São Paulo: Hedra, 2022.

KALINOWSKI, I. & JOSEPH, C. *La Parole inouïe: Franz Boas et les textes indiens*. Toulouse: Anacharsis, 2022.

KRAUSE, B. *Le Grand orchestre animal*. Paris: Flammarion, 2013.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mitológicas – volume 1: O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].

MEDEIROS, S. L. R. *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

MEDEIROS, S. L. R. *O sexo vegetal.* São Paulo: Iluminuras, 2009.

MEDEIROS, S. L. R. *Figurantes.* São Paulo: Iluminuras, 2011.

MEDEIROS, S. L. R. *O choro da aranha etc*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MUNDURUKU, D. *Contos indígenas brasileiros*. São Paulo: Editora Global, 2005

MUSSA, A. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

NODARI, A. Lugar da escuta. 2018. *Sub specie alteritas: experiência de antropologia especulativa.* Disponível em: https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/10/lugar-da-escuta-alexandre-nodari/. Acesso em: 13 maio 2024.

PACKER, I. *Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô (Timbira/Brasil central)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social – Instituto

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020a.

_____. “Espalhar e roubar: o sistema timbira e os cantos de maracá vistos de uma aldeia krahô”. *Maloca: Revista de Estudos Indígenas*, Campinas, v. 3, p. 1-31, 2020b.

_____. & GONTIJO FLORES, Guilherme. *Gratuita 4 – Animais*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2023.

PEREIRA, E. de A. *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

POTIGUARA, E. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.

RAMOS, D. P. *Círculos de coca e fumaça*. São Paulo: Hedra, 2018.

RISÉRIO, A. *Textos e tribos: poéticas extra-ocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia no milênio.* Tradução de Luci Collin. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.

SCHERZER, J. *Kuna ways of speaking.* Austin: University of Texas Press, 1983.

_____.URBAN, Greg. *Native South American Discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.

SEEGER, A. *Por que cantam os Kisedjê?*. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac & Naify, 2015 [1987].

TEDLOCK, D. *The spoken word and the work of interpretation.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1983.

TOWNSLEY, G. Song paths: the ways and means of Yaminahua Shamanic Knowledge. *L'Homme*, Paris, v. 33, n. 126-128, p. 449-468, 1993.

TUGNY, R. *Mõgmõka yõk kutex xi ãgtux: Cantos e histórias do Gavião-Espírito*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009.

TUGNY, R. *Escuta e poder na estética Tikmuun Maxacali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

TUGNY, R. Eventos de tradução nos cantos rituais ameríndios. *Caleidoscópio*: linguagem e tradução, Brasília, vol. 2, n. 2, p. 24-47, 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/8914. Acesso em: 13 maio 2024.

VALLIAS, A. Tologramas. Seminário on-line: Poéticas ameríndias e caminhos da tradução, 2021, Universidade Federal do Rio de Janeiro, organizado por C. Fausto e B. Franchetto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wZRi1FP6RUo&t=4s. Acesso em: 13 maio 2024.

VERUNSCHK, M. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco. *In*: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. P. 401-456.

YVINEC, C. *Les ferments de la mémoire: guerre, fête et histoire chez les Suruí du Rondônia (Amazonie brésilienne*). Nanterre: Société d'ethnologie, 2020.

Submetido em: 13/05/2024
Publicado em: 30/08/2024