

Forma e significado na poética oral kuikúro

Bruna FRANCHETTO

Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1. Introdução ¹

O campo dos estudos interdisciplinares - apoiados nos saberes lingüístico e etnológico - sobre formas e estilos de discurso de tradição oral e sua relação com cosmologias e sistemas sociais está hoje concluindo uma primeira fase de desenvolvimento, embora no Brasil esteja apenas agora se apresentando na cena acadêmica e da pesquisa. Trabalhos recentes vêm se acumulando nos Estados Unidos e na França, mas por razões de distribuição de áreas geográficas de investigação, são pesquisadores norte-americanos (como Greg Urban, Anthony

¹ Agradeço pelas sugestões e discussões que acompanharam a redação deste trabalho a Yonne Leite, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, a Greg Urban e Ellen Basso, interlocutores durante a First International Conference on Amazonian Languages (Eugene, Oregon, agosto de 1987) e a Daniel Everett pela atenta leitura da versão preliminar.

Seeger, Ellen Basso, Laura Graham) que têm produzido mais especificamente sobre línguas e sociedades indígenas amazônicas.

Trata-se, na grande maioria, de antropólogos com formação lingüística e/ou com um bom conhecimento da língua indígena. Raros são os lingüistas. Sem dúvida, o tempo e os esforços necessários para realizar uma descrição e análise cientificamente satisfatórias do sistema de uma língua, muitas vezes sem documentação, deixam pouco tempo a ser dedicado a esse tipo de investigação. Um maior entrosamento entre lingüistas e etnólogos seria bem vindo a fim de melhorar o trabalho de descrição e interpretação de formas de discurso oral.

No interior da variedade de tais formas, as execuções de fala estilizada, formalizada, ritual, enquanto execuções de um estilo caracterizado por traços poéticos e musicais bem marcados, têm ocupado a reflexão dos pesquisadores envolvidos. São estilos que atraem a atenção e exercem fascínio não só pelos elementos formais de sua organização interna, como também pela linguagem metafórica de difícil tradução, mas altamente articulada com significados cruciais da existência em sociedade e no cosmo. Adentrar-se e conhecer essas maneiras de dizer enriquece o conhecimento etnológico e histórico dos povos que as criaram, abrindo muitas vezes caminhos ainda não percorridos por esbarrar contra o não-entendimento da língua que dá acesso às manifestações da arte verbal.

O presente trabalho desenvolve algumas idéias contidas nos Capítulos II e IV de minha tese de doutorado sobre a língua e os falares kuikúro (Franchetto, 1986).

Apresento aqui, alguns aspectos da arte verbal desse grupo indígena brasileiro, como exemplo de uma tradição oral ainda em grande parte preservada.

Os kuikúro são um dos quatro grupos de língua karíbe que habitam a região dos formadores orientais do rio Xingu, no estado brasileiro de Mato Grosso (Brasil Central). Parte de seu território tradicional está incluído desde 1972 no perímetro do Parque Indígena do Xingu. A aldeia atual - **Ipáce** -, com uma população de cerca de 180 indivíduos, está situada a pouca distância da margem esquerda do médio rio Kuluene. Os kuikúro estão inseridos num sistema social multilingüe abrangente que é a rede intertribal do Alto-Xingu, onde grupos distintos por critérios territoriais, históricos e, sobretudo,

lingüísticos se relacionam através de trocas rituais, matrimoniais e econômicas, compartilhando traços culturais básicos. A língua ou variante dialetal de uma mesma língua é emblema da identidade distintiva de cada grupo local/aldeia².

No que diz respeito aos grupos do Parque Indígena do Xingu, o desenvolvimento das pesquisas etnológicas não foi acompanhado por estudos lingüísticos paralelos, que somente agora começam a receber a devida atenção. Com o objetivo de contribuir para a documentação das línguas alto-xinguanas, passei 15 meses entre os kuikúro, nos anos de 1966, 1977, 1981 e 1982. Realizando investigações lingüísticas e etnográficas, procurei articular aspectos do sistema da língua a diferentes níveis do seu uso na sociedade kuikúro.

As maneiras de falar e os gêneros de tradição oral kuikúro podem ser vistos como sendo isomôrficos com outros aspectos da vida social e da visão de mundo: do "círculo das casas", território feminino e familiar da comunicação mais informal e privada, da fala nua, ao centro da praça da aldeia, palco da exposição masculina e pública e polo da fala ritualizada, enfeitada e pintada como o corpo socializado. Essa fala, ao fundir ritmo, versificação e jogos de paralelismos, se aproxima do canto, é "fala cantada". Quanto mais "cantada", mais ela é meio de celebração de uma identidade coletiva, que pode se integrar a uma rede intertribal somente opondo-se na sua unicidade a outras identidades coletivas. Por outro lado, quanto mais perto do canto, ao desindividualizar-se o sujeito do discurso, mais perto estamos da comunicação com o universo dos "espíritos" (**icéke**) que povoam as matas e as lagoas, seres poderosos "donos" de espécies animais, de fenômenos celestes, canibais, causadores da doença e da morte.

2 Atualmente, existem no Alto Xingu nove grupos locais/aldeias diferenciados lingüisticamente: Kalapálo, Kuikúro, Matipú, Nahuguá (Karíbe); Wará, Mehináku, Yawalapíti (Arauák); Kamayurá, Awetí (Tupi).

O Quadro 1 reúne os diversos e mais importantes usos da linguagem verbal na sociedade kükúro e, por extensão, em outros grupos alto-xinguanos (Franchetto, 1986).

Quadro 1 - Os principais gêneros de fala kükúro

	FALA	FALA CANTADA	CANTO
CRESCENTES RESTRIÇÕES FORMAIS NA EXPRESSÃO E NO CONTEÚDO ↓	CONVERSA (itaríñu)		
	NOTÍCIA (ikáru)		
	FOFOCA (auréme)		
	NARRATIVA (Akiñá)		
	FALA DO PAJÉ (Háarí itaríñu)	FALA DO CHEFE (Anetá itaríñu) FALA DA RAIVA (Icótu)	TOLO CANTOS DE PAJELANCA (Iceké irinu ou háatí iriñu)
	SAUDAÇÕES	FORMULAS DE CURA FORMULAS DE DESTRUIÇÃO (keheré)	DISCURSO CERIMONIAL (anetá itaríñu) CANTOS DE PAJELANCA CANTOS TRADICIONAIS
		CERIMONIAL	

Em termos de poderes criativos procuro visualizar a transformação não abrupta da fala em canto no sentido da transformação da criação individual na recriação coletiva. Se considerarmos o eixo "restrições formais na expressão e no conteúdo", passa-se gradualmente do gênero conversacional do cotidiano, submetido apenas aos limites da estrutura da língua, às fórmulas cristalizadas das "rezas" e das saudações. No interior da "fala cantada" reconhecemos a oratória da "conversa de chefe", que comunica intencionalidades individuais nos interstícios da versificação e das imagens tradicionais, e o discurso cerimonial da "conversa de chefe" que reproduz textos fixos.

Oposições se dão entre qualquer um dos pontos do continuum e no interior de um mesmo espaço contrastam gêneros marcados e não marcados por um determinado estilo. Assim, uma execução narrativa ou uma "reza" pode acontecer na casa em eventos circunscritos ao grupo familiar. Ao mesmo tempo, conversações descontraídas, mas sempre regidas por certa etiqueta, se

desenrolam no **kwakútu**, na "casa dos homens", onde uma comunhão diária supera as divisões dos grupos domésticos faccionalizados.

Há outras distinções relevantes. Entre elas, a "fala boa" (**atâtâ itaríñu**) se opõe à "fala ruim" (**atâtâila itaríñu**). A primeira é expressão de intuítos socializadores e vitalizantes, outras, como a "fofoca", a "fala da raiva" e as "rezas" de morte, veiculam a fragmentação social e a destruição.

Entre os aspectos da poética oral kuikúro, nossa atenção concentrar-se-à, nos limites deste trabalho, sobre as manifestações do paralelismo em três gêneros verbais formais: **akiñá**, a narrativa; **anetâ itaríñu**, a "conversa de chefe"; **keheré**, as "rezas".

A função poética, como diz a tese central de Jakobson (1960), projeta o princípio da equivalência do eixo da combinação sintagmática ao eixo da seleção paradigmática. O paralelismo é, assim, uma manifestação do princípio da equivalência: o texto institui relações de equivalência entre pontos diferentes da seqüência do discurso. Os efeitos do paralelismo não são tanto semânticos no sentido estrito, quanto de ordem simbólica. O ouvinte, como o leitor diante de um texto escrito, é levado a procurar ligações num fenômeno de evocação que não poderia ser expresso sob a forma de consequência lógica (Ruwet, 1986).

Finnegan (1977) destaca o paralelismo como uma forma de repetição, característica básica da arte verbal tradicional, desvinculada em sua origem da reprodução escrita. Padrões de repetição garantem estrutura e coerência à composição e condicionam as variações, tanto pela interpolação de segmentos não repetidos, como na mudança estratégica dentro do segmento repetido. O desenvolvimento pela repetição é, outrossim, manifestação musical típica da execução oral. Refutado o apelo a uma natureza "arcaica" ou "primitiva", há outras explicações para sua ocorrência tão marcante e difusa. Algumas consideram razões práticas relativas às técnicas de memorização e de interação com a audiência, dada a efemeridade do meio oral. Outras, como as de Lord (1978), apontam para aquilo que seria o recurso central da tradição oral. Fórmulas fixas, transmitidas e compostas por unidades prosódicas, comporiam um repertório à disposição do executor. A repetição estaria tanto nas fórmulas como é estratégia do próprio narrador. Como diz Finnegan (*op. cit.*), a ênfase na relativa criatividade do executor é expressa pela perspectiva de uma estética da regularidade, efeito prazeroso da elegância da repetição. A elaboração e o uso

do paralelismo na narrativa kuikúro é uma das potencialmente infinitas modalidades em que se podem concretizar os princípios da repetição.

A transcrição de execuções orais, com a representação gráfica de sua estrutura, pode ser vista nos exemplos que, neste trabalho, ilustram os três gêneros de fala kuikúro.

As linhas representam as unidades mínimas da organização textual e sua disposição mostra o jogo dos paralelismos, que, do mais simples ao mais complexo, permeia toda a execução.

Ao fazer uma transcrição desses textos encontramos dificuldades de qualquer operação de tradução. Como permanece irresolvida a indeterminação semântica e pragmática na tradução do (sentido literal, global, figurativo), assim entre uma prosificação fiel ao conteúdo e uma reprodução do estilo fiel à forma poética, o tradutor acaba por ser infiel na codificação e decodificação do conteúdo e do estilo. Acredito, contudo, que a poética oral indígena deva ser tratada com a mesma sensibilidade e sofisticação com as quais nos aproximamos da poética escrita.

2.1 O paralelismo no estilo narrativo

A categoria **akiñá**, "estória" (aki, "palavra" "língua/linguagem humana") inclui qualquer evento narrativo, do mais simples e imediato - uma notícia trazida de fora - ao mais elaborado e tradicional. Nesse nível mais geral da classificação, o que importa não é tanto a natureza do conteúdo temático, mas sim o próprio narrar. Contar é um "mostrar", glosando a raiz **iha**, indício de que há um nexos entre o processo de transmissão/recepção e um olhar cognitivo que apreende o todo estruturado do discurso.

O gênero **akiñá** se subdivide em categorias internas : **akiñá**, simplesmente, relatos de acontecimentos testemunhados pelo narrador; **akiñá hesiñârâ**, "estórias feias", narrativas curtas com tema divertido e obsceno; **akiñá ekúru**, "estórias verdadeiras", modelo tradicional da arte de contar o acervo cosmológico. Estas últimas são **tamicíña**, "compridas", "tem suas palavras" - termos e expressões "antigas". Além disso, é um dizer particular, um "ir e vir, ir adiante, voltar, pegar esse ponto, deixá-lo, falar outro, pegar de novo",

movimento do discurso que é o que marca a execução narrativa de estilo clássico, reservada a uma fala que dispõe a um certo entendimento e transmite um certo conteúdo. Como diz Basso (1985) com relação aos kalapálo, outro grupo karíbe alto-xinguano, "a arte narrativa é uma forma de entretenimento superior e designada a criar uma intimidade ilusória, mas é , ao mesmo tempo, talvez, o meio mais importante de transmissão de focos complexos de conhecimento".

Na narrativa, ensaiam-se as propriedades formais da execução - ritmo e paralelismo -, numa interação e equilíbrio entre reprodução mnemônica de uma tradição e criação da composição em execução, pela boca do narrador, o **akiñá óto**, "dono de estórias".

Os recursos de paralelismo fazem com que correspondências e contrastes sejam cuidadosamente explorados nas dimensões da orden sintagmática e do sistema paradigmático. Os significados são desdobrados em múltiplas facetas, permitindo a apreensão de eventos, objetos e personagens de diferentes e sucessivos ângulos e efetuando operações estilísticas, como na alteração da ordem das palavras.

O paralelismo é assim como um jogo de reflexos e refrações cujo domínio e controle destaca a arte de **akiñá óto**, "dono de estórias". Contorno entonacional e variações da altura da voz também organizam os segmentos com paralelismo interno, como mostra o deslocamento das linhas: as repetições são geralmente pronunciadas em tom mais baixo.

Distinguem-se paralelismos simples e paralelismos complexos. Nos trechos apresentados da **akiñá** que conta a origem do pequi, podemos observar alguns exemplos de paralelismo.

NARRATIVA KUIKÚRO (AKIÑÁ)

Impé opori - pârâ

pequi começar-*PERE*

(Gravado com Náhu em setembro de 1981)

d. lepé epici - tá - ko léha,

depois descascar-*PONT-PL*

kwirí ihici-tá léha i-heké-ni

mandioca descascar

ale-nân-ko léha.

encher-*PONT-PL*

d. lépe tâ-gaté i-heké-ni,

PASS-fazer buraco

gogo-kí-lâ léha i-heké-ni.

terra - tirar - *PONT*

"ósi-ha",

está bom - ENF

"e".

[pok] gogáti léha tâi-lâ i-heké-ni,

para dentro da terra sim botar-PONT

ê, ogi-nârâ léha i-heké-ni.

enterrar-PONT

e. kóko réle , ahuruti-lâ-ko réle imâtâ-ho .

noite ainda anoitecer-*PONT-PL* sepultura-*LOC*

iñálâ tâ-ño-kó itariñi-kómi i-heké-ni .

REFL-marido-PL conversar-*HORIFIN*

Araratí itariñi-kómi .

iñálâ léha ikurú e-nâmi i-heké-ni

mingau preparar-*PONT*

iñálâ léha ikiné iki-jâ-i i-heké-ni,

beijú fazer-*PONT-COP*

iñálâ .

f. koréci léha te-galâ-ko,

dia/seguinte ir-*HAB -PL*

imâtâ-hóga te-galâ-ko

sepultura - *AL*

"u-hisâ-cânika,

I - primo

u-hisâ-cânika,

u-hisâ-cânika" .

te-galâ-ko.

ái léha igí-ke,

ver-*IMP*

kogohó gigí-lâ léha

kogohó gigí-lâ léha .

chuva cair-*PONT*

ámi tâ-gigí,

ámi tâ-gigí .

outra/vez *PASS* -cair

c) lépe tâ-ikucé i-heké-ni

PASS - pintar

Taurí-héke Mariká ikucé-lâ,

pintar- *PONT*

is-ikucé-lâ i-heké-ni

3 - pintar - *PONT*

eirâ hutohó-i i-hinitâ káe

vagina desenho-*COP* 3-testa
LOC

is-ikucé-lâ-ha eré-i

i-heké-ni

tâ-gaopârâ-ko ikucé-lâ .

REFL-avó - *PL*

itaó-héke impé hici-lâ háta léha hurómpo,

mulheres - *ERG* pequi descascar - *PONT TEMP* meio *LOC*

tutolói-héke léha impé hici-ta léha,

todos - *ERG*

O começo do Pequi

d. Depois elas estavam descascando,
elas estavam descascando mandioca,
encheram.

... **d.** Depois que escavaram o buraco,
elas tiraram a terra.
"Está bom",
"Sim".

Botaram-no debaixo da terra,
elas o enterraram.

e. De noite ainda, anoiteceram no lugar da sepultura.
Não, não queriam ir conversar com seu esposo,
ir conversar com Araráti,
elas não prepararam mais sua bebida,

não prepararam mais seu beijú,
nada;

f. A manhã seguinte se foram,

foram até a sepultura,

"Ahi, meu irmão infeliz,

ahi, meu irmão infeliz,

ahi, meu irmão infeliz".

Continuaram indo.

Aí, olha,

a chuva caiu,

a chuva caiu.

Outra vez acabou chovendo,

outra vez acabou chovendo

c. Em seguida pintaram-no,

Tauri pintou Maríka,

pintaram-no,

um desenho de vagina na testa dele,

pintaram-no aí,

pintaram seu próprio avô.

Na hora em que as mulheres descascaram pequi no meio,

todas estavam descascando pequi.

Nos primeiros quatro "parágrafos"³, temos realizações de tipos de paralelismo simples. No primeiro há repetição de um mesmo conteúdo por duas construções, uma com verbo intransitivo, outra com verbo transitivo (**epici** e **ihici**, respectivamente, "descascar mandioca"). Aqui, uma variação lexical acarreta uma variação sintática e cognitiva, sendo que a intransitividade ou transitividade implica uma diferença de perspectiva de enunciado. O kuikúro é uma língua morfologicamente ergativa; o Agente de verbo transitivo é marcado pela posposição **heke** (caso ergativo), enquanto as relações de Sujeito de Verbo intransitivo e de Paciente de Verbo transitivo não são marcadas (caso absolutivo). O enunciado transitivo é construído pela perspectiva de um objeto afetado (o nominal **kwíri**, "mandioca", objeto de **ihici**, na segunda linha) e o intransitivo pela perspectiva que enfoca a ação e seu sujeito.

No parágrafo sucessivo, observamos dois casos de paralelismo com variação puramente lexical do predicado: **gate** / **gogoki** ("fazer um buraco / enterrar") e **gogáti tâilâ** / **oginârâ** ("colocar debaixo da terra / enterrar"). Variações lexicais caracterizam também o terceiro parágrafo. A oposição paradigmática entre **tãñóko** ("esposo delas") e Araráti na função de objeto do verbo **itariñi** ("conversar") - nas linhas terceira e quarta - serve a uma dupla identificação do personagem, uma de tipo relacional e a outra singular. Nas últimas duas linhas, a substituição afeta o núcleo Paciente-Verbo.

As linhas finais do quarto parágrafo expressam na simples repetição da frase o persistir, dia após dia, da chuva que cai sobre o túmulo do Jacaré mítico do qual nascerá o pequi primordial:

kogohó gigí - lâ léha

kogohó gigí - lâ léha

chuva cair - *PONT*

"A chuva caiu, enfim"

³ O "parágrafo", como as linhas / versos, são, unidades reconhecíveis da organização seqüencial da narrativa.

ámi tâ - gígí

ámi tâ - gígí

de / novo *PASS* -cair

"novamente caiu"

No último segmento, se tem uma combinação de diversos tipos de variação e de diversos recursos lingüísticos, articulando várias linhas, fenômeno freqüente no estilo narrativo *kuikúro*. O mesmo predicado **íkuce**, "pintar", ocorre em frases diferentemente construídas dos pontos de vista lexical, morfológico, sintático e estilístico. O agente pronominal (**ihekéni**) em posição pós-verbal nas linhas primeira, terceira e quinta com o agente nominal pleno na posição inicial da oração da segunda linha (**Tauriheke**). Por outro lado, o paciente é expresso no clítico pronominal **is-** nas terceira e quinta linhas e é identificado duplamente por nome próprio (**Marika**) na segunda linha e por um termo relacional na sexta linha (**-gaopârâ-**, "avó").

Nas linhas finais temos outro paralelismo: **itáo** / **tutolói** ("mulheres" / "todas") com função de agente em posição inicial de oração: contrastando sufixos de tempo/aspecto do verbo **hici-** [o pontual **-lâ** versus o continuativo **-ta (râ)**]; presença versus ausência de um complemento circunstancial (**hurómpo**).

2.2 O paralelismo do estilo cerimonial e retórico

O sistema dos paralelismos se torna muito mais produtivo e rígido quando passarmos a examinar outro gênero de discurso *kuikúro*, a "conversa de chefe" (**anetâ itarĩnu**). As duas modalidades principais desse gênero são o discurso cerimonial, ou melhor, os conjuntos de discursos cerimoniais proferidos pelos "chefes" por ocasião das grandes "festas" *pantribais*, e as execuções de oratória pública dos homens mais velhos e prestigiados da aldeia.

A semelhança rítmica entre os dois tipos de execução é o que identifica a verdadeira "fala cantada". A métrica é regular e a repetição intensa.

A 'fala cantada' se opõe ao mesmo tempo à fala cotidiana e ao canto, ocupando um lugar intermediário entre eles. Versificação, ritmo paralelismo - elementos da estruturação poética - são responsáveis por esse híbrido classificatório.

Verdadeiro "luminous style" (Urban, 1987), a fala formal dos discursos cerimoniais atrai de imediato a atenção de qualquer ouvinte/espectador. Estamos diante do tipo extremo de execução da "fala cantada", onde é absoluta a fixidade formulaica e da versificação de textos orais transmitidos por técnicas de aprendizagem mnemônica de uma **anétâ** mestre a um **anétâ** discípulo.

Na sociedade alto-xinguana esse estilo de fala é um dos traços mais evidentes da prática do status da chefia (Basso, 1973 : 135), é o discurso "verdadeiro", monopólio dos **anétâ**, onde há a única ocorrência integral de uma elusão total da individualidade (Viveiros de Castro, 1977 : 218), pois o que está em jogo, na cena da execução, é o confronto/interação entre grupos locais e não apenas um **anétâ** orador individualizado diante seu próprio grupo. É esta uma das diferenças fundamentais entre o gênero cerimonial e a oratória, ambas "fala cantada", na classificação indígena. Nesse sentido a definição da categoria **ótomo**, "o pessoal de", ou grupo local, se torna crucial. Voltaremos a isso em breve.

Na época em que me encontrava na aldeia kuikúro de Ipáce (até o fim de 1982) só havia um único conhecedor dos discursos cerimoniais, o velho Atahúlu, **anétâ ekúru**, "chefe de verdade", e **amá óto**, "dono do caminho". E havia um único aprendiz, o jovem **huroró óto**, "dono do meio". Entre as categorias de chefia kuikúro, o "dono do caminho" é quem de fato desempenha a função de receber os mensageiros de outras aldeias, que vêm convidar para as grandes "festas" intertribais. O **amá óto** reside na entrada principal da aldeia, o caminho dos **etíñe**, "mensageiros".

No interior da rede de relações intertribais da sociedade alto-xinguana, falar uma determinada língua, ou variante dialetal de uma determinada língua é emblema diacrítico da identidade de cada grupo local, de cada ótomo (na tradução karíbe). A cuidadosa manutenção da homogeneidade lingüística interna de cada grupo local e a hierarquia de valores metalingüísticos, que distinguem 'nós' e 'outros', alimentadas na cotidianidade, são abalados não apenas pelas trocas matrimoniais - vetores de contato lingüístico e de uma

latente mas sempre reprimida fusão lingüística - como também representam uma questão a ser resolvida nos periódicos encontros intertribais.

Se é 'condenado' falar a língua dos 'outros' - há regras de manutenção da homogeneidade lingüística (Franchetto, 1986 : Cap. II) -, o estilo oral da 'fala cantada' representa a existência de um canal neutro onde as diferenças lingüísticas, mantidas no código, se diluem, de alguma maneira, na comunhão dos traços formais da execução. Assim, do confronto entre "chefes" e "mensageiros", no ápice da cerimônia do convite para as 'festas' intertribais, línguas distintas se fundem num unísono musical. A recriação da poética do texto, então, e manifestação não de uma individualidade emocionada, isolada em sua singularidade (uma visão da poética ocidental moderna), mas a possível conciliação momentânea de individualidades coletivas numa coletividade máxima. A poetização, com sua musicalidade embrionária, permite pairar, por momentos, sobre as barreiras lingüísticas, essenciais à delimitação dos parceiros em relação/oposição. No Alto Xingu, fala cantada e canto tornam possível a superação de tais barreiras.

Se é "proibido" falar a língua dos 'outros', é possível falar cantando a sua própria língua diante dos 'outros' e é possível cantar a língua dos 'outros'⁴. Fala cantada e canto se opõem por traços distintos do processo de neutralização lingüística, processo que se dá no nível suprasegmental. O monotom da fala cantada contrasta com a variação tonal do canto. Os perfis entonacionais - o ritmo dado pela interação de tom e intensidade - das variantes dialetais (refiro-me aqui especificamente ao caso das variantes karíbe) e das diferentes línguas se diluem na linha plana da monotonalidade, quebrada apenas pela curva descendente que marca a última sílaba de cada verso. No canto, tais padrões entonacionais são completamente subvertidos pela imposição da melodia, que os altera para adaptá-los a um padrão de pura musicalidade, com uma variação tonal própria no interior da unidade da frase melódica.

Na hierarquia da estética verbal *kuikúro*, o belo e o bom do **atâtâ itaríñu**, "fala/conversa bonita", são os da fala que se transfigura em canto/música. Assim, a poética do texto cerimonial é codificação musical na língua/linguagem.

4 Muitos dos cantos executados nos rituais - como o *Yamurikumálu*, *Ntúhe*, *Yawarí* - contêm expressões e termos *Arauák* e *Tupi*. No ritual *Kwampâ*, são executados cantos de proveniência de outros grupos de língua karíbe.

Se a isso acrescentarmos as categorias do pensamento metalingüístico indígena que classifica, e reflete sobre, as diferenças lingüísticas, em termos de padrões rítmicos e de qualidades sonoras - eixos da articulação e "as palavras daçam ao ritmo da fala" - vemos com clareza como a linguagem/fala é submetida à música. Na expressão mais sublime e sublimante da linguagem do estilo cerimonial, pelo domínio absoluto da metáfora e do ritmo é vencida a vulgarização da linguagem prosaica, incapaz de capturar essências, escrava da denotação, da referência e da comunicação, de uma individualidade mortal e sofredora. Tudo isso nos apresenta uma condição humana em que a língua/linguagem está subordinada à música, o conceito à metáfora/imagem, a individualidade do cotidiano vulgar à não-individualidade da recriação constante de uma essência. Trata-se de uma visão musical da linguagem.⁵

Aquilo que nos parece uma forma exemplar de monólogo é chamado pelos kuikúro de **itaríñu**, termo traduzido impropriamente como "conversa", mas que é o mesmo de qualquer interação verbal informal:

eré - na kíre kuk - itari ñu - n - tómi

DEIT - LOC vamos lin - conversa - *VERB - FIN*

"Vamos lá para conversarmos!"

É, todavia, uma conversa especial, a do "chefe". Como tal, é um universo que "conversa" por uma voz coletiva, a do seu representante. E por ser voz coletiva por excelência, se aproxima à música, pelos degraus da poetização, da formalização e de um ritmo marcado (sendo o ritmo da fala ordinária o não-marcado). A transcendência é suprema.

Passemos, agora, ao exame de um texto cerimonial kuikúro. Trata-se do quinto discurso de uma seqüência de seis que marca a interação do cerimonial das grandes 'festas' intertribais no Alto Xingu (**erícu**, ou **kwarúp**, **ulukí**, a cerimônia da troca, **takwára**, **yawarí**). O anétâ amá óto, o "chefe" "dono do caminho", o executa solenemente no meio da aldeia, no espaço diante do **kwakútu**, "casa dos homens", selando o convite e a aceitação para o encontro intertribal. A sua voz se sobrepõem, num uníssono rítmico de diferenças, as

⁵ Ellen Basso, com seus trabalhos sobre a narrativa e o lugar da linguagem / música na cosmologia kalapálo, tem sido uma interlocutora privilegiada. (Basso, 1984; 1985; 1986a; 1986b).

vozes dos mensageiros de outra aldeia que recitam o mesmo texto, cada um em sua própria língua ou dialeto. A plena luz do meio dia ilumina a cena.

Anetá Itaríñu

Conversa de chefe

Discurso cerimonial do kwarúp, V da série

(Gravado com Atahúlu em outubro de 1981)

01. talóki réle - ha acaku- ráke gigóku,

por/nada ainda-*ENF* correr-*IMP* mensageiros

Novamente por nada corram, mensageiros

02. euta-nâmi réle - ha eura - táke gigóku,

PONT

IMP

Novamente não tenho encontrado o caminho, vocês errarão,
mensageiros,

03. ânaró ima - lâa eura - táke gigóku,

eles caminho-*NEG*

Não é o caminho de chefes, vocês errarão, mensageiros,

04. anetaó ima - lâa réle - ha eura - táke gigóku

chefes

Novamente não é o caminho de chefes, vocês errarão,
mensageiros.

05. inté - la atái hâle wáke,

aqui- *NEG TEMP* mas *EV*

Não é aqui agora, nós sabemos,

5a. acaku - ho- tárâ atái hâle wáke gigóku,

correr-*POT - CONT*

que vocês deveriam correr agora, nós sabemos, mensageiros

06. agahukú káega atái hâle wáke

LOC

para perto de Agahúku, agora, ao contrário, nós sabemos

6a. acaku-ho-tárâ atái hâle wáke gigóku,

é que vocês deveriam correr agora, nós sabemos,
mensageiros,

07. iceké- héke réle-ha iré- i wáke

antigamente, ainda, os icéke, nós sabemos,

7a. kuk- ihurú ire- ra- tâhârâ atéhe-ha iré-i wáke

lin-antigos levar-*DEIT -PERF* porque-*ENF*

levaram para longe nossos antigos, por isso, nós sabemos,

08. tâ-ima - râ aporú- i réle-ha iré-i wáke,

REFL -caminho- *REL* seguindo-*COP*

seguindo o seu próprio caminho, como antigamente, ainda, nós
sabemos,

09. ahâtâ-ha ku - kúre tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

NEG - ENF lin-gente REFL-com/neto- NEG

Não há mais descendentes da nossa gente, mensageiros,

10. kujaicí-ha tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Kujaicí, mensageiros

11. âgelé hirâmpâra káega atái hâle wáke,

ele neto/ PERF LOC

para os descendentes dele, ao contrário, agora, nós sabemos,

11a. acaku-ho-tárâ atái hâle wáke, gigóku,

vocês deveriam correr, ao contrário, agora, nós sabemos,
mensageiros.

12. talóki réle-ha eura-táke gigóku,

por nada vocês errarão de novo, mensageiros.

13. (2)

14. (3)

15. (4)

16. ecuhehece - lâ- i ecuhehece - ráke gigóku,

PONT - COP IMP

E um equívoco vocês virem até aqui, mensageiros.

17. (9)

18. Amatuárâ-ha tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Amatuárâ, mensageiros,

19. agoló atái hâle wáke,

mas havia de verdade, nós sabemos,

20. (11)

21. (12)

22. (13)

23. (14)

24. (15)

25. (16)

26. (17)

27. Akusá tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Akusá, mensageiros.

(repete o bloco 19-26)

36. Ogosârâ tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Ogosârâ, mensageiros,

(repete o bloco 19-26)

45. Mâcâmâ tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Mâcâmâ, mensageiros,

(repete o bloco 19-26)

54. Tuhái-ha tâ-hârâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Tuhái, mensageiros,

(repete o bloco 19-26)

63. Ihikutáha tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Ihikutáha, mensageiros,

(repete o bloco 19-26)

72. ahâtâ-ha itagkó tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

NEG - ENF chefes/mulheres

Não há mais descendentes de chefes das mulheres, mensageiros,

73. Tâhagakú-ha tâ-hirâmpâkí-la gigóku,

Não há mais descendentes de Tâhagakú, mensageiros,

74. (19)

75. (20)

76. gigóku gigóku,

mensageiros, mensageiros,

77. erekaná acaku-tárâ- heke ânaró ima-lâa,

pareat correr- *CONT - DEF* eles caminho - *NEG*

anetaó ima-lâa,

É a corrida dos mensageiros pelo caminho errado deles,

pelo caminho errado dos chefes.

78. gigóku gigóku .

Mensageiros, mensageiros.

Os traços musicais do **anetâ itariñu** são transparentemente perceptíveis, enquanto a estrutura dos versos, correspondentes às unidades rítmicas ou frases melódicas, como a estrutura do texto como um todo, ou seja, a organização dos versos em unidades maiores, e o conteúdo, o significado, se descobrem e se contemplam somente após uma cuidadosa transcrição. A qualidade da

transcrição depende do conhecimento da língua - sua descrição e análise prévias nos diferentes níveis do sistema - e da representação gráfica da estrutura poética. Assim, no texto anexo, as unidades versos/frases melódicas são numeradas, ordenadas visualmente, a fim de ressaltar rima e paralelismo. As unidades compostas (como se observa em 5, 6, 7 e 11) representam proposições quebradas não só pelos elementos da rima como por um diferente nível tonal, sendo que a segunda parte é executada em tom mais baixo do que a antecedente, marcando assim a unidade semântica do par de versos. O tom uniforme - monotom - dominante é um grau mais alto do que o tom médio do falar ordinário e desce bastante bruscamente na última sílaba do verso, marcando o que poderíamos chamar, do código musical, de 'fermata' e é o impulso rítmico dessa forma particular de estilo. A duração silábica é constante e o número de sílabas de cada verso não se distancia muito de uma média de quatorze sílabas. A repetição periódica desses elementos no tempo e no espaço - dimensões inseparáveis da música - são indicações do movimento rítmico (Seeger, 1986). A poesia, nessa sua condição primeira e eterna, é antes de tudo ritmo.

Na poesia, o grupo primordial de palavras é o verso. Versos são períodos discursivos equipotenciais em sucessão com uma repetição rítmica organizada na sua sonoridade e na rima. O paralelismo sonoro já é um tipo de versificação - a eufonia da forma canonizada do metro, como afirma Tomachewski (1970) -, sendo um tipo de rima. Mas a rima pode ser marcada de outras maneiras concomitantes. Nos textos kuikúro esse outro meio é fundamentalmente o paralelismo, ou melhor, a inter-relação de diferentes tipos de paralelismo. Paralelismo é uma forma de repetição, metáfora máxima de eterna recriação, de continuidade que perpassa o presente (Urban, 1986).

No caso em exame temos tanto micro como macro-paralelismo. O primeiro se dá entre versos sucessivos/adjacentes ou pouco distantes. Na repetição de uma mesma proposição/verso, apenas um elemento varia e tal variação tem efeitos semânticos e eufônicos. O macro-paralelismo se dá entre blocos de versos, agora com uma repetição exata, ou entre diferentes discursos, como acontece entre os discursos cerimoniais kuikúro, executados, como dissemos, numa seqüência inalterável.

Elemento adicional da rima é dado pelas palavras que marcam a 'fermata', o fechamento de cada verso, palavras apresentadas abaixo:

		réle-ha ... gigóku
gigóku	{	
		atái hâle wáke gigóku

		réle-ha iré-i wáke
wáke	{	
		atái hâle wáke

Há, por sua vez, como se vê, um paralelismo complexo entre os próprios segmentos conclusivos dos versos, ao longo de todo o texto.

O texto como um todo se compõe de blocos de versos por critérios formais e temáticos. A análise da poética, através de seus múltiplos paralelismos, não pode ser levada adiante prescindindo do sentido das imagens veiculadas pelas proposições que constituem os versos, proposições e imagens que expressam metáforas de não tão fácil interpretação. A língua utilizada no **anetâ itaríñu** não é exatamente a mesma do falar cotidiano. Aquilo que a caracteriza, e necessita de exegese, assim como uma compreensão limitada a certos indivíduos entre os mais velhos, não é a sintaxe mas um léxico erudito e especializado aliado a uma linguagem figurativa abstrata e densa. Por isso, sua tradução é mais uma tentativa de aproximação e uma inevitável vulgarização do original. Há uma indeterminação insatisfatória. Procede-se, dessa maneira, a uma interpretação possível.

O primeiro bloco compreende os versos de 1 a 6. Observemos o cruzamento dos paralelismos.

Os dois predicados proposicionais básicos cuja alternância constrói um primeiro plano da repetição são **-eura-**, "errar o caminho", e **acaku-** "correr". São elementos semânticos que recorrem na estruturação de praticamente todos

os discursos cerimoniais: **aura-** é termo do léxico erudito, "palavra de chefe" ou "palavra dos antigos". Os dois predicados ocorrem com marcadores de modo "imperativo" (**-ra-ke**), um modo performativo, e nos versos 5 e 6 com o sufixo potencial/hipotético **-ho-**. As imagens veiculadas são as da rápida viagem dos 'mensageiros', que percorrem os caminhos que tecem a rede intertribal, associada com toda uma postura auto-derrogatória típica da interação entre 'distantes', 'outros', 'afins'. O "chefe" nega hiperbolicamente que o caminho que trouxe os 'mensageiros' seja o verdadeiro acesso ao encontro entre os legítimos representantes dos **ótomo**. Por figuras antinômicas, por uma negação enfatizada - estratégia discursiva nos encontros problemáticos entre pessoas sociais distantes, signo de relações assimétricas - o "chefe" afirma sua legitimidade como representante de seu próprio **ótomo** e a continuidade vital da tradição das trocas entre **ótomo**.

Focalizando a rima final de cada verso, a solidez dessa afirmação disfarçada é marcada por partículas de valor epistêmico - ou evidenciais, na terminologia lingüística corrente - cujo escopo é a inteira proposição/verso. O jogo entre **rêle-ha** (ainda-enfatizador) e **gigóku** ("mensageiros") ou **iré-i wáke** (deítico de distância-cópula nós sabemos) expressa a continuidade. O jogo entre a partícula contrastiva **hâle** e **wáke** expressa a postura de inferiorização retórica. **Wake**, em particular, marca a força de um testemunho transmitido pela tradição e que evoca a si um consenso coletivo em torno da autoridade da voz do "chefe" (Basso, 1986). O mosaico resultante do cruzamento dos paralelismos se constrói agrupando os versos 1, 2, 3 e 4 e, em outro sub-bloco, 5 e 6, na caracterização da rima final. 5 e 6 representam a transição para o bloco sucessivo, na junção de **wáke** e **gigóku**. Por outro lado, a alternância entre os predicados **aura-** e **acaku-** dá paralelismo entre os versos 1 e 2 e, entre os pares 3, 4 e 5, 6. Há paralelismo entre 3 e 4 pela variação da primeira palavra: **ânáro**, "eles", e **anetáo**, "chefes". Os versos 5 e 6 são proposições quebradas e compõem outro paralelismo com a variação da primeira parte. Nesse nível, a seqüência de 1 a 6 é outra manifestação de ritmo no esquema: a b b b a a. Esse esquema repetir-se-á em outros blocos sucessivos, impondo um plano de macro-paralelismo.

Os versos 5 e 6 representam uma transição entre a abertura (1 a 4) e o resto do texto, não somente pela combinação da rima (**wáke** e **gigóku** em 5, 6; **wáke** em 7, 8; **gigóku** em 9, 10; **hâle wáke** em 11; **gigóku** até o fim), como também pela combinação de elementos abstratos com outros de precisa referência

espacial e temporal. A conjunção desses parâmetros espaciais e temporais é que configura um conteúdo histórico que nos surpreende encontrar num texto de natureza cerimonial e que nos abre as portas para uma compreensão da função desses discursos. Com isso, a história irrompe numa 'mitologia' muito particular das origens dos **ótomo**, ou grupos locais, que se defrontam no ritual, ao mesmo tempo marcando suas identidades e se abrindo para a troca. O jogo dos paralelismos e das repetições serve como índice dessa interrelação entre signos históricos e celebração ritual dos **ótomo**, o que faz com que este quinto texto seja o clímax da seqüência toda e o momento da sua execução o ápice da cerimônia de abertura das grandes 'festas' intertribais. Em decorrência do trabalho de interpretação, foi preciso recorrer a outros textos, agora narrativas (**akiñá**) que contam a história dos **ótomo** karíbe e os primeiros contatos com os brancos, já que a interrelação entre os dois 'fatos' é expressa de maneira emblemática no **anétâ itariñu** que estamos examinando.

No verso 6 encontramos a expressão locativa **agahukú káega**, "para/em direção de Agahúku", topicalizada em posição inicial de oração. "Os mensageiros deveriam correr (**acaku-ho-tárâ**) para Agahúku" diz o "chefe".

O bloco sucessivo, composto pelos versos 7 e 8, diz: "Os **icéke**, lá, foram os que levaram nossos antigos". **Icéke**, agente de "levar" (**heke** é marcação ergativa de caso agentivo), é também topicalizado. **Icéke** e **Agahúku** são os primeiros signos históricos do **ótomo** que se apresenta pela voz de seu representante, onde **Agahúku** é o nome do local "originário" dos **ótomo** karíbe (as cabeceiras do rio Burití) e **icéke** é a primeira denominação dos 'brancos/caríba' vistos na sua alteridade monstruosa pelos olhos dos antepassados karíbe.

A parte central do texto é composta por oito blocos paralelos, que apresentam em sucessão os 'grandes chefes de antigamente', todos eles, como veremos, protagonistas do momento crucial das origens dos atuais **ótomo** karíbe e figuras de uma ancestralidade contextualizável num tempo de memória histórica.

A exaltação da continuidade da identidade do **ótomo** atual se dá, mais uma vez, por fórmulas retóricas auto-derrogativas: "para Agahúku deveriam correr os mensageiros ... não há mais - hoje - descendentes (**hírâ**, "neto") de gente

verdadeira ... não há mais descendentes dos grandes chefes antigos ... para eles deveriam correr os mensageiros ...".

Há variações no paralelismo entre os blocos, variações que marcam a ordem supostamente não alterável da sucessão dos oito personagens, recurso poético de organização temporal da execução. O segundo bloco (17 a 25) acrescenta um verso (19) na repetição dos oito versos do primeiro bloco. O oitavo e último bloco é composto apenas por 4 versos e trata, significativamente, da única figura feminina da série, **Tâhagaku**, "chefe de mulheres" (**itagkó**). Cada bloco, por sua vez, inclui nos últimos cinco versos a repetição da seção inicial do texto (versos de 1 a 4) e um verso conclusivo que contém outro termo do léxico cerimonial (o predicado **ecuhehe-**) cuja tradução é, na verdade, uma tradução das interpretações em português dos comentaristas **kuikúro**.

Por fim, o texto se fecha com os versos 77 e 78. Aqui, as imagens da corrida dos mensageiros (**erekána** e **gigóku**, termos do léxico erudito) e da etiqueta de humildade se reapresentam numa construção sintaticamente elíptica e complexa: o predicado **acaku-** é ressaltado num processo de nominalização enfática pelo sufixo **-heke** (agente/definidor/causa).

No momento final do ritual de recepção dos 'mensageiros', o discurso do **anétâ** é uma metáfora poética - se não épica - da identidade do **Lahatuá ótomo**, como se auto-denominam os **kuikúro**. O grupo local, o **ótomo**, se projeta como unidade singular no palco onde estão sendo encenadas ritualmente as relações intertribais. As propriedades formais do texto - seus traços poéticos e musicais - condensam e ressaltam imagens que concentram o pensamento sobre a essência do **ótomo** na relação contrastiva mas solidária com as outras unidades sociais do sistema abrangente.

Desvendado o sentido das imagens codificadas pelos recursos poéticos do **anétâ itariñu**, seu entendimento somente será possível se considerarmos brevemente os comentários exegéticos produzidos pelos próprios executores e pelos mestres das "estórias" - as **akiñá**.

As explicações relativas ao entendimento do mais importante dos discursos cerimoniais incluem duas **akiñá** (narrativas) por sua vez amplamente comentadas pelo velho **anétâ** e pelo narrador mais prestigiado da aldeia. As duas narrativas contam a origem do **kuhikurú** (ou **Lahatuá**) **ótomo** e as

primeiras incursões dos brancos na região dos formadores orientais do rio Xingu, território tradicional dos grupos karíbe. Em ambas reencontramos os locais e personagens mencionados nas metáforas do **anétâ itariñu**, inseridos agora, na história dos **ótomo** karíbe dos quais Kuikúro, Matipu, Nahuquá e Kalapálo são os atuais descendentes e sobreviventes. Tendo como referências as datas das viagens de Karl Von den Steinen (1884, 1887) e os cálculos de Robert Carneiro (1957), feitos em 1953-54, relativos à aldeia de **kuhikúru**, abandonada 40 anos antes depois de uma ocupação de 20/30 anos, as narrativas em questão tratam de acontecimentos situados na primeira metade de século XIX e culminam por volta dos seus meados com o estabelecimento da "origem" do **ótomo** kuikúro propriamente dito.

A expressão **X ótomo** é traduzida pelos índios com "o pessoal de X", sendo X um topônimo, e define a relação entre uma localidade determinada e uma coletividade que se distingue dos outros **ótomo**. O **ótomo** é unidade diferenciada lingüisticamente.

O termo **ótomo** é forma composta por **óto**, traduzível por "dono", e pelo sufixo **-mo**, marcador de pluralização. A categoria "dono" é central por identificar relacionalmente elementos, classes de seres e de pessoas e a própria pessoa. Encontra-se expresso em todas as línguas alto-xinguanas com o mesmo significado. Trata-se de uma relação dupla de substância e de representação (Viveiros de Castro, 1978: 38).

Não há ninguém entre os kuikúro que não possa ser identificado como **X óto**; variam os contextos e a referência, mas a relação significada revela critérios abstratos de definição que fazem dessa categoria um operador básico da configuração da pessoa. Nesse sentido, a categoria **ótomo** é operador básico da configuração de uma pessoa coletiva, na sua relação de representação e de substância com uma localidade específica.

Otomo é também rótulo do campo semântico do parentesco. Em planos inclusivos de classificação, o universo se estrutura na dualidade **ótomo/télo**, reproduzindo em cada plano a dialética entre um "nós" e um "outro" na base do reconhecimento de filiação e siblingship. **Télo** é o "diferente" irreduzível. É a semântica básica desse idioma que oferece os recursos para a identificação reflexiva do **ótomo**/grupo local. Este se apresenta como um extenso grupo de parentes, estabelecida uma descendência comum - uma mesma origem e seus

grandes **anétâ** fundadores - perante os demais **ótomo**/grupos locais, **télo**, "outros". Consangüineidade e afinidade são agora metáforas da identidade/alteridade; entendemos, assim, porque os **ótomo**/grupos locais se comportam um diante do outro nos encontros ritualizados como fossem afins coletivos: etiqueta extremada, evitação, auto-inferiorização retórica.

Voltando às narrativas kuikúro executadas à guisa de comentário do texto cerimonial, notamos que a identidade do **ótomo** se constrói ao mesmo tempo num plano da classificação sincrônica e por uma processualidade histórica na reconstrução das origens através da memória oral, memória que, como disse, remonta, no caso, há quase 200 anos atrás.

Eventos e personagens narrados pelas duas **akiñá** se cruzam em vários pontos, sobrepondo-se. **Anétâ**, **ótomo** e lugares nomeados ressaltam como pedras miliars do percurso. Há uma grande estória/história que se desenvolve por esses marcos ao longo de todo um século.

Tudo começou em **óti** ("campo"), uma grande aldeia quase mítica, onde os antepassados kuikúro e Matipú "viviam todos juntos, todos misturados". O **óti ótomo** habitava uma região de savana com vastos buritizais entre os cursos superiores dos rios Burití e Kuluene. **Agahúku** é a região das cabeceiras do rio Burití. Os 'chefes' de **óti** (donos dos vários grupos locais) são os **anétâ** do discurso cerimonial, os antepassados dos descendentes Kuikúro e Matipú: Kujaicí, Aráhi, Painigkú, Akúsa, Ogosârâ, Mâcâmâ, Ihikutáha, Tâhagakú, Tuháhi.

A **akiñá** conta a chegada dos bandeirantes, que incursionaram durante um longo período na região de **óti** e **Agahúku**, perseguindo e matando, responsáveis pelo desaparecimento de vários **ótomo** e deslocamento de aldeias. As viagens dos caraíba de um **ótomo** a outro servem para identificar a rede populacional da época e eventos que marcaram mudanças importantes na memória histórica dos karíbe alto-xinguanos. A outra **akiñá** situa a origem do **ótomo** kuikúro, com o estabelecimento de sua identidade atual.

A narrativa da chegada dos brancos compreende eventos anteriores, contemporâneos e posteriores à fundação da aldeia de **kuhikúru**. O fato desses eventos serem filtrados pela memória das expedições de 'caçadores de índios' do século passado é índice de que aqueles primeiros contatos com os brancos (os **icéke**) significaram modificações marcantes na vida dos **ótomo** situados na via

de acesso à região dos formadores do rio Xingu. Data dessa época a extinção de muitos grupos. Resultado disso, foi uma reestruturação demográfica e territorial, na qual deve ser situada a fissão de **óti** que deu origem ao **kuhikurú ótomo**.

Ihikutáha e Mâcâmâ - ambos incluídos no discurso cerimonial - são os protagonistas da fundação da aldeia de **kuhikúru** e do respectivo **ótomo**, cuja identidade se perpetua na do **Lahatuá ótomo** da atual aldeia de Ipáce (os **kuikúro** de hoje). A auto-denominação de **Lahatuá ótomo** vem do local forçosamente abandonado nos anos 50, em decorrência de epidemias de sarampo. O grupo que ficou em **óti**, aldeia abandonada por Mâcâmâ e Ihikutáha, "se tornou Uarihâtâ", e **Uarihâtâ ótomo** e até hoje a auto-denominação dos que conhecemos como Matipú.

Uma breve conversa, comentário conclusivo à **akiñá**, coloca claramente a questão da coincidência entre o ponto zero do processo de definição de identidades grupais (dos **ótomo**) contrastivas e o surgimento de distinções lingüísticas, emblemas dessas identidades:

"Ihikutáha mudou-se mesmo. Mâcâmâ mudou-se mesmo. Eles fizeram andar reto a nossa língua. O pessoal de Lahatuá fez andar reto suas próprias palavras, direto. Outras ficaram nossas palavras, as palavras de Lahatuá. Outra ficou a fala de Uarihâtâ. Caiu. A fala de Uarihâtâ ficou assim."

A teoria metalingüística nativa pensa o sistema multilingüe alto-xinguano diacrônica e sincronicamente de maneira interligada. Características inerentes às línguas e dialetos estruturam o jogo das distinções, a particularidade no interior, e face ao, sistema em que o grupo está inserido.

Ao mesmo tempo, essa identidade é relacional e é vista processual e diacronicamente. Mas os traços lingüísticos que marcam a oposição entre os **ótomo** karíbe pertencem ao falar, seu ritmo, sua musicalidade. Por esses critérios se deu a distinção surgida de separação entre **kuikúro** e Matipú, como, num passado mais remoto, deve ter acontecido entre Kalapálo e Nahuquá. Novamente os traços definidores da essência da língua/linguagem pertencem ao plano de sua subordinação à música, como disse no começo deste trabalho.

As execuções de oratória pública, essencialmente masculina, são, também, exercícios do estilo da "fala cantada". Apresento aqui os trechos inicial e final de uma "conversa de chefe" realizada numa noite particularmente tensa, quando ainda se ouviam os gritos das vítimas do "feitiço" e acusações se cruzavam em muitas direções. A primeira parte é uma exortação que pretende amansar as forças da "feitiçaria"; a última é uma exortação ao restabelecimento da paz comum na alegria da "festa".

ANETÁ ITARIÑU

Conversa de chefe : oratória

(Gravado com Ahukáka em novembro de 1982)

1. **iñálâ gapále tikiñâ kí-lâ e-he-ké-ni,**

NEG outra/tribo dizer-*PONT* 2-*erg-PL*

2. **Lahatuá ótomo ot-oin-cárâ,**

peçoal *INTR*-amarrar-*CONT*

3. **Lahatuá ótomo-héke isilú hu-tárâ**

ERG trovão desenha-*CONT*

4. **Lahatuá ótomo iñálâ , i-cuhí-ko-i,**

3 - roça - *PL* - *COP*

iñálâ iñagó-ko-i,

comida- *PL* - *COP*

...

34. kum-iñagó e-cóte-ha,

DUAL-comida chegar-TEMP - ENF

kwirí e-cóte,

mandioca

kaga-ki-tó te-róte,

peixe-*INST - SUBS* ir-*TEMP*

ikiné igkatí-lâ e-heké-ni huro-mpóga,

beijú partilhar-*PONT 2-ERG-PL* meio - *AL*

kagá igkati-róte e-heké-ni,

peixe partilhar - *TEMP*

aí-câha taharâ igi-nârâ e-heké-ni,

beijú trazer - *PONT*

ekisé-heke ikiné igkatí-lâ

ele -*ERG* beijú distribuir- *PONT*

ekisé-héke kagá igkatí-lâ,

ila-cânipa kuñ-a-tamĩni .

DUAL-ficar-INTCPL

1. Que outras aldeias não falem para vocês,
2. o pessoal de Lahatuá está amarrando (feitiço),
3. o pessoal de Lahatuá está desenhando trovão,

4. o pessoal de Lahatuá não tem roça,

não tem comida ...

34. Quando chegar nossa comida,

quando chegar a mandioca,

quando os pescadores partirem,

vocês distribuem o beijú no meio,

quando vocês distribuírem o peixe,

então vocês trazem o beijú para o peixe cozido,

ele distribui o beijú,

ele distribui o peixe,

vamos fazer assim.

Há diferenças entre os dois gêneros de "conversa de chefe". Entre tais diferenças, mencionamos maior versus menor fixidade formuláica, maior versus menor predominância de uma linguagem figurativa, metafórica, elíptica, altamente simbólica. A execução cerimonial é uma fala diurna, coral, onde o sujeito se dilui num "nós" inclusivo coletivo, emblema da identidade de grupo local em relação com outras unidades sociais a ela externas mas iguais; há uma polifonia de línguas diferentes, mas que "cantam" uma mesma melodia. A execução da oratória masculina é uma fala noturna, onde uma tensão, permanente se instaura entre um "nós", o apelo à paz da convivência harmoniosa

contra as divisões internas à aldeia, e um "eu" que tenta defender-se de acusações, a si e a seu grupo doméstico.

Comparando esse estilo ao do discurso cerimonial, nota-se uma maior articulação sintática e um paralelismo menos redundante. Este se parece mais com os tipos utilizados na narrativa, com diversos recursos combinados e com variações paradigmáticas. Utilizam-se "palavras de chefe", como são chamados termos e expressões característicos do estilo mais formal, mas na oratória o registro erudito se aproxima mais da fala corriqueira dos mais velhos.

Observem-se os paralelismos dos versos 2, 3 e 4 e a organização interna das unidades rítmicas do segmento 34 na execução aqui transcrita. Os três primeiros se iniciam com o mesmo sintagma nominal sujeito (ora não marcado em caso absoluto, ora marcado em caso ergativo) - **Lahatuá ótomo**. Há rima nas desinências de tempo/aspecto Continuativo (-**tarâ**, -**carâ**) em 2 e 3 e nas expressões copulares (sufixo -**i**) em 4. O chefe orador adverte enfaticamente seus ouvintes (a aldeia como um todo) a não alimentar comentários maudosos por parte de outros **ótomo** (**tikíñâ**, no verso 1) sobre os acontecimentos de suposta feitiçaria entre os **kuikúro**. Note-se que o próprio orador estava, na época, numa posição no jogo faccional passível de acusações. O tom é de "tristeza".

Em 34, segmento final da execução, a rima é dada pela repetição do sufixo de subordinação temporal -**cote** (-**tote**, -**rote**) nos primeiros três versos e no quinto verso da segunda parte (**igkati-róte**); o predicado **igkati** ("distribuir/compartilhar") liga os versos quarto, quinto, sexto e sétimo ainda com a repetição combinada dos sintagmas nominais objeto **kaga**, "peixe", e **ikíne**, "beijú". A realização de uma "festa", homenageando os "espíritos" responsáveis pelos transtornos, é, assim, evocada e estimulada através dos símbolos mais fortes da harmonização interna ao **ótomo**, motivo de restauração da "alegria": fornecimento e distribuição coletivos de alimentos.

2.3 O estilo das "rezas"

Cada gênero de discurso é caracterizado pela relevância de um tipo de ato de enunciação. Assim, o narrar é o lugar de "descrição", onde o ato de referência é re-criação e modos predicacionais descritivos constituem o

esqueleto da "estória", costurando os trechos da fala direta citada dos personagens.

Na "conversa de chefe" dominam atos performativos: modos imperativos, intencionais, hortativos, perguntas retóricas, apelos, ameaças. O dito implica, de variadas maneiras, o não-dito.

O último gênero de fala formalizada, ainda uma "fala cantada", aqui apresentado, é a performatividade, o fazer pelas palavras, por excelência. Trata-se do gênero **keheré**, a "reza", do qual ofereço a transcrição e tradução de uma execução da "reza" destinada a curar a "doença dos olhos". Por essas fórmulas, memorizadas pelo **keheré óto**, o especialista "dono das rezas", se cura, se adocece, se revivifica ou se mata. O dizer é imediatamente eficaz, no sentido de uma eficácia simbólica.

KEHERE : uma "reza" kuikúro

Keheré para curar a "doença dos olhos"

1. **gurijá ha**

katí katíní

2. **atahá-héke e-igu-té-lâ-ha iré-i**

pomba *ERG* 2 -olho-ir-*PONT-ENF* *DEIT-COP*

janumaká igu-té-lâ atahá-héke

onça (aruák)

iñ-agekí-jâ i-héke , atahá-héke

3-resfriar-*PONT* 3-*ERG*

atahá héke janumaká igu-té-lâ iré-i

iñ-agekí-jâ atahá-héke

agetí-ke acáge .

resfriar-*IMP ENF*

3. aka-kwérâ-héke

4. araráti-héke.....

5. kíkí-héke.....

6. tirúhi-héke.....

agetí-ke acáge

acuári .

1. (palavras "antigas" aruák)

2. a pomba deu a você os olhos (estes olhos),

a pomba deu os olhos à Onça,

ela tirou a ardência dele, a Pomba,

a pomba deu os olhos à Onça,

que a ardência desapareça !

3. O Jaó

4. O Jaó pequeno

5. O Kíki (pequena ave aquática)

6. O Tirúhi (espécie de ave).....

que a ardência desapareça !

("é a última palavra da reza")

A "reza" não precisa ser ouvida, não precisa comunicar; é um dizer que, pelo sopro da boca do **keheré óto**, muito próxima do ponto doente se transmite, se inocula como uma substância no corpo do paciente. O processo simbólico é complexo, ao mesmo tempo metafórico e metonímico, bem como possui poder transformador da fala em algo parecido com um fluido corpóreo que age, "faz".

Quase todas as execuções de "rezas" revelam os traços identificadores do gênero. Há uma abertura e uma série de blocos rigidamente paralelos. A abertura é constituída por dois ou mais versos em "língua aruák"; não são frases completas, mas palavras um tanto indecifráveis, que os **kuikúro** definem como sendo de origem **Mehináku** e que são, de qualquer maneira, claramente aruák. Encontramos, no corpo da "reza", outras palavras aruák, como **janumaká**, "onca"(em **kuikúro**, **ekére**). A presença de termos aruák é intrigante. Podemos interpretá-la através do que os próprios **kuikúro** afirmam: "São palavras muito antigas e os povos aruák foram os que ensinaram as "rezas". Seria essa mais um prova da maior antigüidade da migração aruák no Alto Xingu, resultado da difusão de elementos culturais entre os grupos da região. Por outro lado, encontramos aqui, novamente o simbolismo ligado ao uso da palavra do "outro" num sistema multilingüe qual a do Alto Xingu. Cada um dos blocos - paralelos entre si - é introduzido por uma personagem mítica, os pássaros que devolveram a visão a Onça, ferida, no mito, por Jaguatirica. Assim, como encontramos narrativas - **akiña** - na exegese dos textos cerimoniais, toda "reza" se liga também a uma **akiñá**, a uma "estória das Origens", que retrata o contexto, os precedentes e as conseqüências de sua execução primordial. As primeiras cinco linhas recriam o modelo original, com toda sua eficácia de cura, no real atual. Um último verso fecha cada bloco com um imperativo, **agetíke**, "resfria!", dito à ardência que queima os olhos doentes. E o momento em que a palavra se torna diretamente eficaz na corporalidade.

3. Comentários conclusivos: oralidade e tradução

Se ainda podemos admirar a riqueza da tradição oral alto-xinguana, devemos isso a uma conjuntura histórica peculiar que tem garantido o território indígena original e um filtro seletivo da penetração civilizatória na região.

A sabedoria das artes do narrar, do "falar bonito", de curar pelas "rezas" é ainda vital para a preservação da sociedade intra e inter-tribal. Manifestam-se, contudo, sintomas de mudanças, dado o declínio no processo de transmissão desses saberes. Os velhos, ao morrer, levam consigo a memória tribal.

A imposição da língua nacional - o português - na escolarização e catequização religiosa são fatores que condicionam o rápido desaparecimento das formas de arte verbal das culturas ágrafas. A chamada "educação bilíngüe" destinada às minorias indígenas sofre de um equívoco de fundo quando pretende fazer da alfabetização um meio de preservação da pluralidade cultural. Não é apenas o uso da língua, oficializada na escola, que garante a continuidade de uma sociedade, mas, sim, todo o conjunto de estilo e de gêneros de discurso que realimenta na criatividade da execução o complexo dos símbolos culturais. Investigar não apenas a língua, mas também as formas da oralidade e suas significações aponta para uma direção oposta àquela representada, por exemplo, pela transformação de narrativas em estorinhas escritas de sabor infantil que, no Brasil, se costuma chamar de "literatura indígena".

Dedicar-se ao exame das manifestações de poética oral de uma sociedade que ainda vive uma fase incipiente de contato com uma cultura dominante da escrita não só pode questionar as perspectivas da chamada "educação indígena", como também coloca dramaticamente o problema da tradução. Não é o caminho da tradução missionária, que parte de uma língua/código desencarnada para a tradução de um discurso alheio e colonizador (Bíblia, textos evangélicos). O presente ensaio representa, ao contrário, o esforço, raramente bem sucedido, mas em constante processo de aperfeiçoamento, de traduzir ao mesmo tempo estilo e conteúdo na transcrição de uma execução de arte verbal. Enfocando apenas a organização paralelística, entre os traços formais, e recorrendo, quando necessário, a comentários e exegeses, procurei conduzir o leitor à compreensão das manifestações veiculadas por essas formas elaboradas da oralidade.

"Language is the symbolic process that mediate between, on the one hand, ideas/feelings and, on the other hand, the sounds produced by the tongue, larynx

and so forth - Poetry is the symbolic process by which the individual mediates between the music of a natural language and the nuances of mythic meaning - And mythic meaning is all sort of images, metaphors and metonymies, culturally bounded, that inhabit not only mythic texts, but any ordinary conversation; political discourse and so forth." (Paul Friedrich, 1986:39).

Dizia Mallarmé que o verso existe porque as línguas são imperfeitas. Disso os kuikúro dão testemunho quando pelo ritmo dos versos transfiguram a fala em canto, código e mensagem destinados a toda a humanidade, ao estrangeiro, aos "espíritos". Esse ritmo-ficção, sonho e canto - é o elemento primário traduzível por ser o tom comum de toda poética.

BIBLIOGRAFIA

BASSO, E. B.

s.d. *History in Myth : A Kalapalo Experience of Europeans* (ms.)

1984 "Monological Understanding in Dialogic Discourse". Paper presented at the A.A.A. Annual Meeting, Denver, Colorado.

1985 *A Musical View of the Universe*. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press.

1986a "Kalapalo Boundaries and Locations". Paper presented in the A.A.A. session Rethinking Contextualization, Philadelphia.

1986b "Quoted Dialogues in Kalapalo Narrative Discourse", in *Native South American Discourse*, Joel Sherzer and Greg Urban (eds), New York : Mouton de Gruyter.

CARNEIRO, R.

1957 *Subsistence and Social Structure : an Ecological Study of the Kuikuru Indians*. PhD. Dissertation, Univ. of Michigan.

FINNEGAN, R;

1977 *Oral Poetry*. Cambridge : Cambridge Univ. Press.

FRANCHETTO, B.

1986 *Falar Kuikúro. Estudo etnolingüístico de um grupo karíbe do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

FRIEDRICH, P.

1986 *The Language Parallax*. Austin : University of Texas Press.

JAKOBSON, R.

1960 *Linguistics and Poetics. Style in Language*, ed. Sebeok T.A.
Cambridge : M.I.T Press.

LORD, A.B.

1978 *The Singer of Tales*. New York : Atheneum.

SEEGER, A.

1986 "Oratory is Spoken, Myth is Told, and Song is Sung, but They are all Music to My Ears". in *Native South American Discourse*, J. Sherzer and G. Urban (eds), New York : Mouton de Gruyter.

SHERZER, J. and URBAN, G

1986 *Native South American Discourse* (eds) New York : Mouton de Gruyter.

STEINEN, K. von den

1940 "Entre os Aborígenes do Brasil Central". Trad. Port.
Separata da *Revista do Arquivo*, nº XXXIV-LVIII, São Paulo.

TOMACHEVSKI

1970 "Sobre el verso". In *Teorias de la Literatura de los Formalistas rusos*, T. Todorov (ed.). Buenos Aires : Signos.

URBAN, G

1986 "The Semiotic Functions of Macroparallelism in the Shokleng Origin " G. Urban e J. Sherzer (eds), *Native South American Discourse*, New York : Mouton de Gruyter.

VIVEIROS DE CASTRO, E.B.

1977 *Indivíduo e sociedade no Alto Xingu : os Yawalapíti*.
Dissertação de Mestrado, Departamento de Antropologia, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

1978 "Alguns aspectos do pensamento Yawalapíti (Alto Xingu) : Classificações e Transformações" in *Boletim do Museu Nacional*, N.S - n° 25, Rio de Janeiro.