



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

GUSTAVO ADOLFO ZULUAGA HOYOS

**FIOS DE SONHO:**  
A POÉTICA DOS MÚRUI DO NOROESTE AMAZÔNICO  
ATRAVÉS DO *DIJOMA JÁGAÍ*

---

Londrina  
2022

GUSTAVO ADOLFO ZULUAGA HOYOS

**FIOS DE SONHO:**  
A POÉTICA DOS MÚRUI DO NOROESTE AMAZÔNICO  
ATRAVÉS DO *DIJOMA JÁGAI*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Frederico Garcia Fernandes

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

ZULUAGA HOYOS, GUSTAVO ADOLFO.

FIOS DE SONHO : A POÉTICA DOS MÚRUI DO NOROESTE AMAZÔNICO ATRAVÉS DO DIJOMA JÁGAI / GUSTAVO ADOLFO ZULUAGA HOYOS. - Londrina, 2022.  
272 f.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.  
Inclui bibliografia.

1. Indígenas múrui - Tese. 2. Jágai. - Tese. 3. Poética oral - Tese. 4. Palavra ritual - Tese. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

GUSTAVO ADOLFO ZULUAGA HOYOS

**FIOS DE SONHO:**  
A POÉTICA DOS MÚRUI DO NOROESTE AMAZÔNICO  
ATRAVÉS DO *DHJOMA JÁGAI*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Juan Alvaro Echeverri  
Universidad Nacional de Colombia - Sede  
Amazonia

---

Eudes Fernando Leite  
Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD

---

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Laura Taddei Brandini  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 7 de março de 2022.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Frederico García Fernandes, meu orientador e sobretudo meu amigo e parceiro, que me acompanhou durante o doutorado em todo o processo de investigação e de escrita desta tese com generosidade, paciência e compreensão. Obrigado por me aproximar do complexo mundo da performance e das poéticas da oralidade, por seu acompanhamento sério e rigoroso, e por suas leituras e comentários sempre atenciosos e instigantes.

Aos docentes do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, em especial aos professores Adilson Santos, Carolina Godoy, Laura Brandini, Luiz Carlos Migliozi, Claudia Rio Doce, Miguel Braga e Diego Gimenez, por suas inumeráveis e inesquecíveis lições, mas sobretudo por me fornecer uma perspectiva da literatura aberta, renovadora e moderna.

Ao Professor Juan Álvaro Echeverri, docente da Universidade Nacional de Colombia sede Amazonia, por abrir-me generosamente as portas do Instituto Amazônico de Investigações IMANI, onde desenvolvi uma frutífera estadia de investigação durante o segundo semestre do ano 2019. Obrigado aliás pelos diversos ensinamentos sobre a poética e a cultura do Povo Múruí e sobre teoria e prática etnográfica.

À professora Marta Pabón, linguista dedicada ao estudo das línguas indígenas da Colômbia, pelas inesquecíveis jornadas partilhadas no roçado e na Casa-filha da Universidad Nacional campus Leticia.

Ao Grupo de dança indígena *kai komuiya uai*, em especial a seu Leopoldo Silva e a dona Flor Zafirekudo, por permitir-me vivenciar sua arte verbal e por partilhar generosamente comigo diversos ensinamentos.

A meu pai, Jesús María Zuluaga, vítima da covid 19, pelo amor e pelo apoio que sempre me brindou em vida para que eu pudesse desenvolver uma carreira acadêmica. Para ele o fruto deste trabalho que hoje culmino.

A minha mãe, María Fabiola Hoyos, que sempre está presente de mil maneiras para prestar-me apoio em tudo aquilo de que eu preciso, apesar da distância. Sem ela tivesse sido impossível desenvolver todas as tarefas necessárias para levar a bom fim esta pesquisa.

A minha companheira, Camila Sofia Venegas, por ser meu suporte durante estes difíceis anos de pandemia, que coincidiram com o processo de finalização do doutorado

e desta pesquisa. Obrigado pela companhia, pelo carinho e por ajudar-me de diversas maneiras para que eu conseguisse concluir este trabalho. A ela pertencem (literalmente) muitas das palavras e das ideias aqui expressas.

Por último, agradeço em geral a minha família (irmãos, tias, tios, sobrinhos, primas e primos) por brindar-me o seu apoio de diferentes modos. Bem que não posso mencionar aqui os seus nomes um por um, o seu espírito está aqui de algum modo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), graças à Bolsa de estudos PAEC-GCUB oferecida pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, à qual agradeço imensamente o apoio durante esses últimos anos.

Le Temps scintille et le Songe est savoir.  
Paul Valéry, *Le cimetière marin*.

ZULUAGA HOYOS, Gustavo Adolfo. **Fios de sonho:** a poética dos múrui do noroeste amazônico através do *Dijoma jágai*. 2022. 266 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa sobre a poética oral do povo múrui do noroeste amazônico. Também conhecido como uitoto, este é um povo originário do interflúvio dos rios Caquetá-Putumayo, no sul da Colômbia. O meu objetivo principal neste trabalho é estudar três variantes da narrativa mítica *Dijoma jágai*, registradas nas variedades dialetais *mika*, *mínika*, e *bue* da língua múrui, mutuamente inteligíveis entre elas. A metodologia apresenta duas ramificações. Por um lado, procuro desvendar, do nível da diacronia, os contextos históricos nos quais as diversas versões do *Dijoma jágai* foram atualizadas ao longo dos séculos XX e XXI. Por outro lado, atento para a questão sincrônica dos gêneros poéticos nativos, com especial ênfase na forma verbal *jágai* (“relato mítico”), gênero do qual ofereço três transcrições poéticas em múrui com suas respectivas traduções para o português. Minha pesquisa demonstra que a arte verbal do povo múrui não está fundada só em técnicas xamânicas para entrar em contato com as palavras e as forças das entidades espirituais, mas é um sistema poético altamente elaborado cujo gênero maior é o *rafue* ou festa ritual. Na segunda parte, apresento transcrições e traduções de textos em língua múrui. Elas visam demonstrar que o trabalho com fontes escritas de origem oral é muito produtivo, pois permite posar questões que às vezes se afastam dos problemas tradicionais da literatura escrita. Minha conclusão central é que o pensamento das culturas indígenas do noroeste amazônico está fundamentado em uma experiência corporal, e não em categorias abstratas e teóricas como acontece no pensamento ocidental. Essa corporalidade do pensamento múrui se complementa e se espelha na série de processos, de técnicas, de ideias e de símbolos que ele tece ao redor de suas três principais substâncias rituais: a coca, o tabaco e a mandioca. Concluo também que o estudo da poética oral indígena implica o estudo das línguas vernaculares em que tais poéticas se exprimem. Sem esse estudo prévio, o pesquisador em poéticas indígenas mal poderia compreender os simbolismos, significados e associações elaboradas nas línguas indígenas.

**Palavras-chave:** indígenas múrui; *jágai*; poética oral; palavra ritual.

ZULUAGA HOYOS, Gustavo Adolfo. **Dream yarns:** the poetry of the Murui from the northwest of the Amazon through the *Dijoma jágai*. 2022. 266 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## ABSTRACT

The current thesis is the result of an oral poetry research on the Múruí people of the northwest Amazonian. Also known as Witoto (also Huitoto or Uitoto), they are from the interfluvium of the Caquetá-Putumayo rivers in southern Colombia. In this work I studied three variants of the mythical narrative *Dijoma jágai*, collected in the dialectal varieties *mika*, *minika*, and *bue* of the múruí language, mutually intelligible among them. Methodology had two ramifications. On the one hand, within the level of diachrony, I studied the historical contexts in which the various versions of *Dijoma jágai* were updated throughout the 20th and 21st centuries. On the other hand, I studied within the synchronic level, the issue of múruí poetic genres, with special emphasis on the verbal form *jágai* ("mythical report"), from which I offer three poetic transcriptions in múruí with their respective translations to Portuguese. Main results of my research include to demonstrate that the verbal genres (which I call verbal art) of the Múruí people is not solely founded on shamanic techniques to contact words and forces from spiritual entities, but it is a highly elaborate poetic system whose greatest genre is the *rafue* or "ritual feast". Another result, of a more practical nature, concerns the transcriptions and translations in the múruí language presented here. Their inclusion wants to demonstrate the importance of working with sources of oral origins, as they allow to rely on questions sometimes deviant from traditional problems of written literature. Other conclusion is that the train of thought of indigenous cultures in the northwest Amazon is based on a bodily experience, rather than abstract and theoretical categories as in the Western philosophy. Their corporality mirrors a series of processes, techniques, ideas, and symbols woven around their three main ritual substances: coca, tobacco, and cassava. Likewise, I have also concluded that the study of indigenous oral poetry relies on study of the vernacular languages in which such poetry is expressed. Without this previous study, the researcher in indigenous poetry could hardly understand the symbolisms, meanings and associations preserved by indigenous languages.

**Key words:** múruí; *jágai*; oral poetry; ritual speech.

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1** - Mapa da bacia amazônica. Tomado de:  
<https://web.archive.org/web/20090620080103/http://www.transportes.gov.br/bit/mapas/mapclick/hidro/bcamaz.htm>..... 12
- Imagem 2** - Colheita das folhas de coca no roçado (arquivo pessoal). ..... 14
- Imagem 3** - Folhas de coca na chapa (arquivo pessoal) ..... 14
- Imagem 4** - Folhas de coca no pilão (arquivo pessoal). ..... 14
- Imagem 5** - Mapa da região Caquetá-Putumayo e áreas vizinhas. Tomado de Echeverri, 1997, p. 26. .... 17

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
A GENTE DE CENTRO.....	12
OS RITUAIS DOS MÚRUI.....	17
O JÁGAI DE DIJOMA.....	32
A ETNOPOÉTICA .....	34
<b>PARTE 1: A ARTE VERBAL DO POVO MÚRUI</b> .....	37
<b>CAPÍTULO 1: A PALAVRA COMO EMANAÇÃO ESPIRITUAL</b> .....	39
<b>CAPÍTULO 2: PALAVRA, PERFORMERS E ARTE VERBAL</b> .....	61
<b>CAPÍTULO 3: DAS ARTES XAMÂNICAS A UMA POÉTICA DOS GÊNEROS</b> .....	78
<b>CAPÍTULO 4: SOBRE A POÉTICA DAS SUBSTÂNCIAS RITUAIS</b> .....	95
<b>CAPÍTULO 5: DO RAFUE À PERFORMANCE: ENTRE OS DISCURSOS DE MAMBEADERO E OS CANTOS DO BAILE RITUAL</b> ..	119
<b>PARTE 2. TRÊS VERSÕES DO DIJOMA JÁGAI</b> .....	142
<b>CAPÍTULO 6. OS FIOS DO “CESTO VELHO”: O JÁGAI E A HISTÓRIA DE DIJOMA</b> .....	146
TRÊS VERSÕES DO DIJOMA JAGAI .....	151
<b>CAPÍTULO 7. O DIJOMA JÁGAI DE RIAZUEYE E PREUSS: NARRATIVA, ENCENAÇÃO E CORPO</b> .....	159
POÉTICA ORAL E PERFORMANCE.....	159
PERFORMANCE, CORPO E NARRAÇÃO .....	161
RELATO DE DEEIJOMA .....	165
<b>CAPÍTULO 8. A HISTÓRIA DE DIJOMA DE KUEGAROMUI: HISTORIOGRAFIA, TRADUÇÃO E ALTERIDADE</b> .....	197

RELATO DE DIJOMA .....	205
<b>CAPÍTULO 9. A “HISTÓRIA DE DIJOMA DE MIGUEL GUZMÁN: DE “CESTOS VELHOS” A “MITOS” AMAZÔNICOS</b> .....	224
DIJOMA JÁGAI.....	228
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	233
<b>REFERENCIAS</b> .....	254
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	261

## INTRODUÇÃO

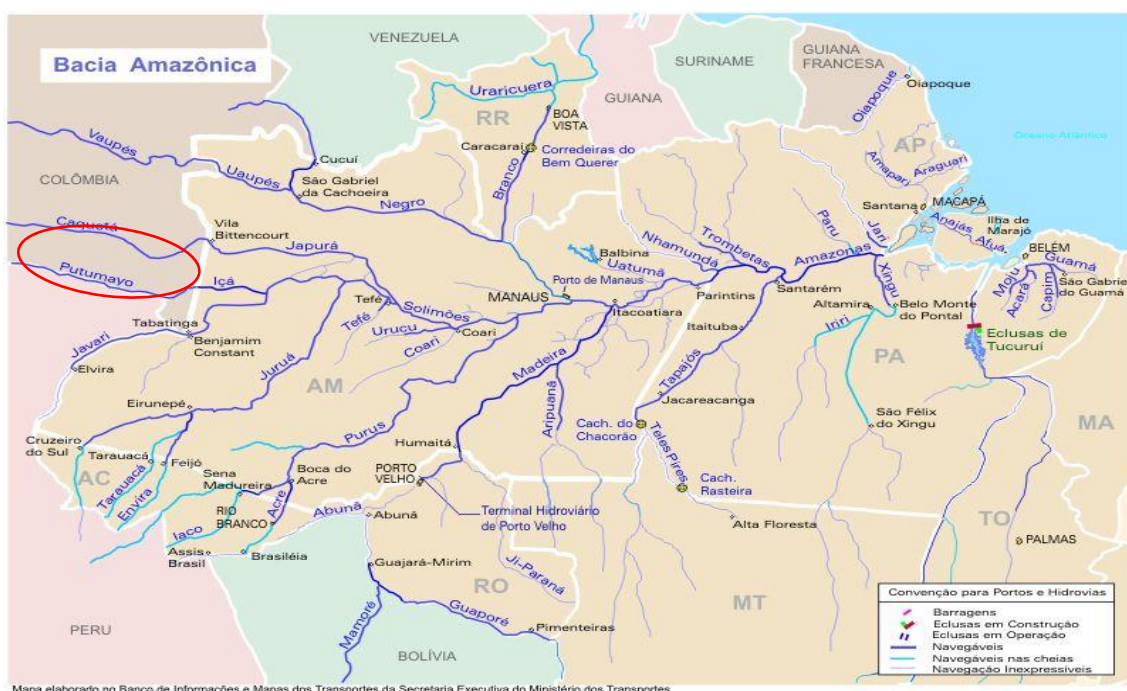
Antes de apresentar a tese prometida, gostaria de situar melhor o objeto e o propósito desta pesquisa doutoral. O objetivo principal é estudar três variantes da narrativa mítica *Dijoma jágai*, pertencente à tradição oral do povo Múruí, originário da parte colombiana do noroeste amazônico<sup>[1]</sup>. O argumento desta narrativa, chamada de *jágai* ou de “cesto velho” na língua múruí, conta a história de uma cobra gigante que, mesmo domesticada pela família do ancestral *Dijoma* quando pequena, devora uma de suas filhas e logo o próprio ancestral. Assim, o ancestral se estabelece no interior da serpente. Mas, após uma longa jornada pelos grandes rios da região amazônica, a cobra é vencida pelo herói graças a seus poderes mágicos. Esses poderes derivam às vezes da pasta de tabaco, às vezes da ayahuasca, de acordo com variações da narrativa. O argumento acima é o arquétipo ou estrutura básica da narrativa, por assim dizer. Os demais elementos (interpretações, imagens, símbolos, conhecimentos, crenças) são intervenções de cada narrador em particular, sobre o arcabouço elementar, partindo de suas habilidades narrativas.

Meu interesse é estudar diversas variantes do *Dijoma jágai* (e não uma versão geral ou única, o Mito com maiúscula) pois acredito que parte essencial do significado da poesia oral se exprima melhor pelos indivíduos e pelos criadores que a atualizam do que em tradições fixas, cristalizadas em textos transcritos. Nesse sentido, mais me atraem os detalhes e os nuances que surgem do olhar particular de cada narrador do que a estrutura geral que exprimem esses textos; as ênfases de sentido e seus silêncios; suas articulações dos ritmos próprios à língua; suas maneiras de encadear os argumentos, metáforas e imagens poéticas aplicadas, entre outras intervenções relativas ao narrador, pois surgem de interpretações vivas do contexto histórico e cultural em que se situam.

A escolha do objeto desta pesquisa supõe, então, duas condições metodológicas: 1) por um lado, explicar os contextos de produção e de manifestação da arte verbal múruí; isto é, o nível da diacronia, nível das situações comunicativas em que as diversas versões do *Dijoma jágai* têm sido atualizadas em diferentes momentos dos séculos XX e XXI; 2) Por outro lado, atento-me para uma questão ligada, do ponto de vista sincrônico, à análise do discurso: a questão dos gêneros poéticos aborígenes. Essa questão é central neste estudo porque, para compreender o gênero *jágai*, é preciso considerar categorias nativas ligadas à arte da palavra múruí, que cobrem diversos âmbitos das experiências pessoais: por exemplo, o âmbito dos bailes cerimoniais, do cultivo das plantas, das conversas entre parentes e afins, das práticas de cura, dos convites rituais a uma festa, entre outros espaços corriqueiros e cerimoniais.

## A GENTE DE CENTRO

O povo Múruí (mais conhecido como Uitoto nas fontes etnográficas) é um grupo indígena cujo assentamento principal se encontra no lado noroeste da grande bacia amazônica, no interflúvio dos rios Caquetá (chamado de Japurá do lado brasileiro) e Putumayo (nomeado Içá no Brasil), ambos tributários do rio Solimões (ver Imagem 1).



**Imagem 1.** Mapa da bacia amazônica. Tomado de:

<https://web.archive.org/web/20090620080103/http://www.transportes.gov.br/bit/mapas/mapclick/hidro/bcamaz.htm>

Este povo faz parte de um complexo cultural maior, composto por sete etnias que se autodenominam “Gente de Centro”, e cujas línguas, segundo as classificações mais recentes, agrupam-se em cinco famílias linguísticas. Uma é a família linguística uitoto, constituída por três línguas: a língua *ocaína*, a língua *nonuya* (na beira da extinção) e a língua *uitoto* ou *múruí* (abordada no presente trabalho). Essa última língua, o *uitoto* ou *múruí*, contém por sua vez as variedades dialetais *míka*, *mínica*, *bue* e *nípode*; relativamente compreensíveis entre elas, os nomes dessas variedades dialetais podem se traduzir pela forma interrogativa “o que é” ou “o que é existe”, expressão que indica que a língua é concebida por essas culturas como um instrumento de compreensão da realidade. Outra família linguística é a chamada de *bora* que, além variedade dialetal homônima (o *bora*), abrange a língua *miranha*. Uma terceira família linguística da Gente de Centro é o *muinane*, em uma situação mais vulnerável do que a família *bora*.

Uma quarta família linguística presente entre a Gente de Centro é a *arawak*, na qual situa-se a língua *resígaro*, praticamente extinta (se diz que, em 2016, restou apenas um falante dessa língua). Um dado interessante no que diz respeito à família *arawak* é que a língua *uitoto* era vinculada a ela, até pesquisas etnográficas e linguísticas feitas por Theodor Koch-Grünberg (1906) entre os Múruí. O autor contestou o vínculo, postulou que o *uitoto* era uma família linguística independente e propôs suas divisões dialetais propriamente ditas (idem, 1906, pp. 159-160; PETERSEN de PIÑEROS, 2012, p. 465). A quinta e última família linguística própria à Gente de Centro é, na verdade, uma língua isolada, a língua *andoque* (“Gente do machado”), também já em risco de desaparecimento (atualmente falada por umas poucas centenas de pessoas, quase todas bilingues espanhol-andoque).

Os povos incluídos entre a Gente de Centro compartilham a mesma organização social e o mesmo conjunto ritual e cerimonial. Os traços comuns decorrem de um repertório de técnicas e símbolos tecidos ao redor de três plantas fundamentais às práticas e às concepções dos indígenas do noroeste amazônico. As plantas são a coca (*Erythroxylum coca var. ipadu*), o tabaco (*Nicotiana tabaco*) e a mandioca doce (*Manihot esculenta*). O repertório de técnicas diz respeito aos procedimentos (colher, torrar, pilar, peneirar, coar, cozinhar etc.) por meio dos quais a coca (*jíibina* em múruí), o tabaco (*d̄iona* em múruí), entre outros tubérculos e frutos da floresta, são transformados em alimento para consumo dos seres humanos ou *komini*. As imagens 2, 3 e 4 (abaixo) capturam três momentos do processo de transformação da folha de coca em pó comestível chamado de *mambe* (no espanhol do noroeste amazônico). Junto com o “mel de tabaco” (*ambil* no espanhol local, *yera* em múruí), feito a partir de folhas de tabaco fervidas e misturadas com os sais de diversas árvores e espécies vegetais, o *mambe* é indispensável tanto nas práticas rituais quanto nas atividades do dia a dia entre a Gente de Centro.

Os simbolismos relacionados às matas de coca e de tabaco se exprimem de diversas formas. Por exemplo, sonhar com matas de coca e de tabaco pode significar o nascimento (*komuide*) de muitos filhos (*úrue*), e em geral o advento da abundância (*monifue*) material e espiritual (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, pp. 52-53). De igual modo, a mata de coca é concebida como símbolo do corpo feminino: ela forma uma espécie de par ritual com o tabaco, planta masculina por excelência. Por essa razão, os “avós sábios” (*n̄mairani*) recomendam aos mais novos a colheita das folhas pela parte inferior, puxando-as uma a uma. Esse cuidado diferencia as “pessoas verdadeiras” das pessoas que colhem folhas de coca para vendê-las a narcotraficantes, chamados no espanhol regional de *raspachines* pois, quando colhem as folhas, tentam tirá-las de uma vez só (daí o nome de *raspachines*, relacionado ao verbo raspar). Essa

prática constitui um grande desrespeito com a coca, considerada sagrada em sua origem<sup>1</sup>. Por isso os *sabedores* amiúde comparam o ato do *raspachín* com o estupro de uma donzela.



**Imagem 2.** Colheita das folhas de coca no roçado (arquivo pessoal).



**Imagem 3.** Folhas de coca na chapa (arquivo pessoal).



**Imagem 4.** Folhas de coca no pilão (arquivo pessoal).

Devido à centralidade da coca e do tabaco na arte verbal e no pensamento múrui, como se verá mais a frente, há um nome comum para o conjunto multiétnico de técnicas, conhecimentos e símbolos manejados pela Gente de Centro: “Palavra de coca e de tabaco” (*diona uai, jííbina uai*). Mas este sistema de crenças, longe de consistir em um conjunto de doutrinas estabilizado e imodificável, é um “sistema aberto de conhecimento, variável e situacional” (PEREIRA e ORTÍZ, 2010, pp. 18-19). Isto significa que “a palavra de coca e de tabaco” não corresponde só a teorias e concepções preestabelecidas, repassadas sem mudanças de geração a geração pelos especialistas em rituais. Mais do que isso, essa palavra configura-se a partir de interpretações individuais (e criativas) das tradições herdadas. Tais interpretações dialogam de forma complexa não só com as interpretações dos especialistas rituais de outras malocas (ou *anáneko*), aliadas ou não aliadas durante os bailes rituais *rafue*, mas também com as ideias de indivíduos pertencentes a instituições não índias (igrejas cristãs e evangélicas, ONGs, instituições acadêmicas e governamentais, etc.) (PEREIRA, 2012: p. 150).

Outra expressão usada pelos Múruí para autodenominar-se designa, também, o mesmo conjunto multiétnico de práticas e de crenças dos povos da Gente de Centro. Eles referem a si mesmos com a expressão “Filhos da coca, do tabaco e da mandioca doce” (*diona, jííbina, farekatofe urukì*). Diferente da expressão “palavra de coca e de tabaco”, que enfatiza técnicas, símbolos e rituais relacionados ao cultivo e processamento dessas plantas, a expressão “Filhos

<sup>1</sup> Segundo um relato mítico do avô múrui Ángel Ortiz, coletado pelo antropólogo Edmundo Pereira, a coca (do mesmo modo que o tabaco e a mandioca doce ou *farekatofe*) teve sua origem no corpo da deidade terrestre e aquática *kuio Buinaima* que, logo após de morrer por causa de um raio enviado pela divindade celeste *Juziñamui*, a fez desabrochar de sua própria garganta (PEREIRA, 2012, p. 131).

da coca, do tabaco e da mandioca doce” frisa a condição sagrada dos seres humanos (*komini*) e, em consequência, a consanguinidade<sup>2</sup> com os três cultivos fundamentais do roçado (*chagra* no espanhol local, *jakafai* em múrui *minika*, *iyi* em bue, *jakapai* em nipode). De acordo com um relato mítico múrui, os três cultivos nascem *ab origine* do corpo incinerado de Kuio Buinaima: o tabaco de seu coração, a mandioca doce de sua coluna e a coca, como escrito na nota a rodapé, de sua garganta (PEREIRA, 2012, p. 131).

Além disso, a expressão “Filhos da coca, do tabaco e da mandioca doce” faz justiça ao papel essencial das mulheres na economia doméstica do povo múrui. A mandioca doce ou *farekatofe* simboliza a capacidade de esfriar, de fecundar e de adoçar da mulher. Essa capacidade está representada na *manicuera* ou *juiñoi*: uma bebida ritual não fermentada, feita à base da variedade de mandioca *farekatofe*, que adoça o sabor amargo do *ambil* e do *mambe*, e é assimilada ao líquido amniótico de qual se origina a vida<sup>3</sup>. A alusão à mandioca doce *farekatofe* também funciona, metonimicamente, como imagem das tarefas e dos ofícios femininos em geral. Estes abrangem tanto o cultivo dos diversos frutos e tubérculos do roçado (a pupunha ou *jimena*, o abacaxi ou *roziyi*, o amendoim ou *mazaka*, o milho ou *beyado*, o abacate ou *nomedo*, entre muitos outros) quanto o preparo e o cozimento dos alimentos na cozinha. Por cozinha, entende-se o espaço disposto no interior das malocas, onde se situa o fogão e os artefatos com os quais se processam as principais refeições dos Múruí: a caçava (*taingo*), a “cahuana” (*jaigabi*), o envolto ou “tamal” de mandioca (*juari*), e as carnes de mato e de peixe trazidas pelos homens, cuja obrigação no espaço doméstico é sair para pescar ou caçar floresta adentro.

A denominação “Múruí”, com qual hoje se designa esse povo, vem sendo reivindicada

---

2 O termo consanguinidade deve ser entendido aqui com ressalvas. Embora possa se afirmar que, entre os múruí, o tabaco e a mandioca são enxergados como consanguíneos (como parentes), o caso da mata de coca difere um pouco. Em sentido restrito, ela é considerada como um afim, quer dizer, como um indivíduo não pertencente ao núcleo familiar ou clânico originário, mas acolhido por ele. Neste sentido, a coca é vista como uma “mulher” que vem de um grupo externo e que, em consequência, repete o padrão de “residência virilocal” (residência na morada do homem) que vigorava antigamente entre os diversos clãs múruí (ver GARCÍA, 2018, p. 352). Ora, esta concepção mítica múruí acerca de uma “procedência exterior” da mata de coca coincide com a hipótese de Echeverri e Pereira, que consideravam que a variedade de coca cultivada na Amazônia norocidental, a *Erythroxylum coca* var. *ipadu*, provém da “coca boliviana” (*Erythroxylum coca* var. *coca*), de maneira que aquela seria uma aquisição mais recente, talvez do final do século XVIII ou inícios do século XIX. Para os autores, uma prova é que, nas diversas línguas faladas pelos Povos de Centro, a palavra para designar o pó de coca (*mambe*) é muito parecida em todas elas: *jiíbie* em múruí, *jibi* em nonuya, *jiíbiro* em ocaina, *jiíbio* em muinane, *iipii* em boramirinha, e *jipi* em andoque (ECHEVERRI e PEREIRA, 2005, p. 132).

<sup>3</sup> Têm outras bebidas e alimentos preparados a base de mandioca. J. A. Echeverri (comunicação pessoal) recomenda distinguir três tipos. 1) A “mandioca brava”, *juzitofe*, a cujo amido acrescentasse-lhe água e frutos como a pupunha ou o abacaxi para conseguir uma bebida não fermentada chamada *cahuana* ou *jaigabi*; esta bebida, comparada com o sêmen do sol, serve também para acompanhar as refeições diárias. 2) A *maikatofe*, ou mandioca de comer, variedade não venenosa. 3) A *farekatofe*, ou “mandioca doce”, uma variedade de mandioca venenosa com a qual se prepara a *manicuera* consumida durante os bailes rituais.

outra vez recentemente. A categoria surge como alternativa a partir de um processo de autoafirmação, ligado a polêmicas e a disputas diversas, desenvolvido durante as duas primeiras décadas do século XXI por diferentes lideranças. O termo visa apagar o exônimo pejorativo “uitoto” (que significa, aparentemente, “inimigo” ou “formiga canibal” na língua *arawak*) usado nos registros dos primeiros caucheiros e exploradores da região, e consignado sem mudanças na maior parte da literatura etnográfica e etnolinguística.

O vocábulo *múruí* é, com certeza, mais apropriado, pois recupera a referência ao território como elemento estruturante de sua cultura material e simbólica. *Múruí* quer dizer “os que moram rio acima”, e opõe-se a *Muina*, que significa “os que moram rio abaixo”, isto é, os que moram no leste, para onde flui o “rio do amanhecer”, o rio Amazonas ou *monaiyamani*; esse rumo, de fato, está relacionado com a antiguidade e com a origem das ferramentas de metal. Os vocábulos *múruí* e *muina* também referenciam a forma em que comparecem os cantores/dançarinos nos bailes ritualísticos (*rafue*), em quais ocorrem competições de saber entre “contendores” (os convidados para o baile das malocas aliadas). Comparecer como *múruí* ou como *muina* em um baile é comparecer com um repertório de cantos específico; com uma indumentária corporal determinada (pinturas e ornamentos próprios a cada *rafue*); com uma caça específica (quer peixe, quer carne de mato, quer legumes ou frutas, segundo seja a vontade do “dono da festa” ou *rafue naama*) e, idealmente, desde um espaço específico (do rio acima, os *Múruí*; do rio abaixo, os *Muinane*).

É provável que os primeiros contatos entre os *Múruí* e os colonos ocidentais tenham acontecido por volta do século XVII, com a chegada dos mercadores portugueses que, de seus povoados no Rio Negro, trouxeram à região diversos gêneros de produtos ocidentais, entre eles as cobiçadas ferramentas de metal (ECHEVERRI, 1997, p. 55). Logo, os colonos começaram a trocar machados, facas, facões ou pás por produtos indígenas, ou até pelos próprios indígenas. Até o fim do século XIX, os *Múruí* já estavam envolvidos em um desvantajoso sistema de intercâmbio econômico, centralizado em atividades extrativas relacionadas ao *caucho* ou borracha. Tal sistema consistia na chamada “peonagem por dívidas”. Nesse sistema, colonos patrocinados pela *Peruvian Amazon Company* (empresa também conhecida como Casa Arana) forneciam mercadorias ocidentais aos indígenas da região e, como pagamento, exigiam cargas de borracha. Dado que as cargas de borracha não pagavam o exagerado preço das ferramentas, o indígena ficava à vontade do colono, quem muitas vezes empregava violência e intimidação para tirar o maior proveito do trabalho dos indígenas.

O povo *Múruí* foi quase exterminado como consequência desse sistema. E os sobreviventes fugiram de seus territórios tradicionais, no interflúvio dos rios Caquetá-

Putumayo. Uns rumaram à cidade de Leticia (na fronteira com Tabatinga, Brasil, no extremo sul da Colômbia), ou se refugiaram ao longo do curso do rio Ampiyacu, perto da cidade de Iquitos, no norte do Perú. Outros desceram pelo rio Caquetá (ou Japurá) e se estabeleceram na cidade de Tefé (no Brasil), na desembocadura no rio Solimões. Outros, como os pais de Dom Hipólito Candre “Kíneraí” (um sábio múrui cujas falas citarei constantemente no trabalho) estabeleceram-se no vilarejo de Tarapacá (Estado de Amazonas, Colômbia), muito longe das margens dos rios Igaraparaná, do Caraparaná ou do Caquetá, onde diversos clãs múrui moravam antigamente (ver Imagem 5). Por isso, certos indivíduos múrui podem não comparecer ao *rafue* deslocados, literal e geograficamente, “do rio acima”.

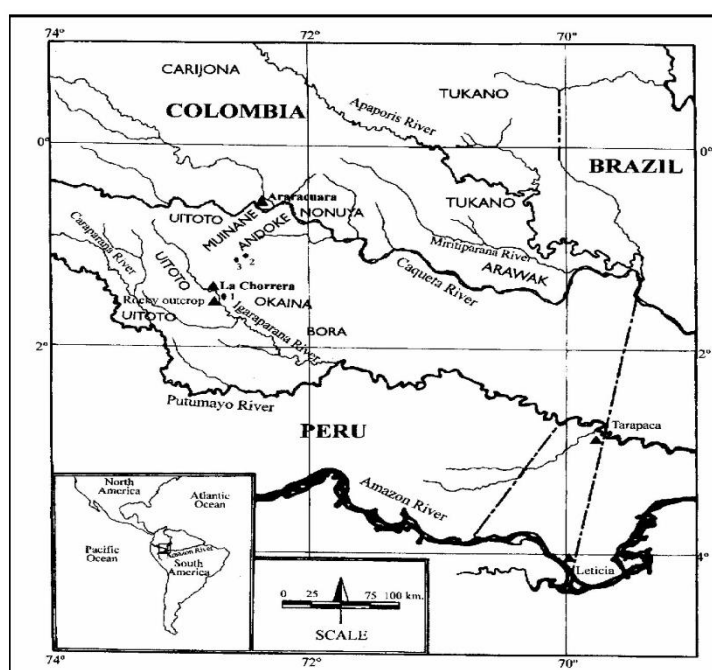


Imagem 5. Mapa da região Caquetá-Putumayo e áreas vizinhas. Tomado de Echeverri, 1997, p. 26.

Uma das várias consequências da chegada de colonos e forasteiros no noroeste amazônico foi a modificação dos padrões de vida habituais, pautados, como advertiu Preuss (1994 [1921], p. 177), na realização dos bailes *rafue*. Essa modificação afetou profundamente as tradições cosmológicas múrui anteriores ao contato, e tem sido testemunhada por diversos autores, sobretudo por Montoya Bonilla (1994), Echeverri (1997) e Pereira (2012). Eles acreditam que o fato dos Múrui introduzirem o machado (*jata*) como elemento central do seu pensamento mitológico<sup>4</sup> é uma expressão metafórica do influxo das técnicas e das tecnologias

4 A narrativa mítica múrui em que se descreve a aparição do machado de metal recebe nomes diversos segundo as distintas versões coletadas: Urbina Rangel (2003) a publicou em espanhol sob o título de *Moniya amena: a árvore da abundância* (“Moniya amena, El árbol de la abundancia”); enquanto que Konrad Th. Preuss, na versão escrita

ocidentais no imaginário nativo.

Echeverri (1997, p. 90) assinala, por exemplo, que o machado de metal (*yoema*) teria originado o que chama de “filosofia do machado”. Segundo ele, essa ferramenta seria assimilada à abundância e à prosperidade material e espiritual. Daí o fato de ela ter nascido da árvore da abundância ou dos alimentos (*moniya amena*), junto com os grandes rios da floresta, os frutos cultivados e silvestres e os animais de caça, como será explicado no capítulo seguinte. De fato, a introdução do machado gerou mudanças no plano imaginário pois gerou modificações na relação do povo com seu ambiente. Assim, um trabalho que demoraria semanas ou meses com machado e outras ferramentas de pedra, como abrir mata de capoeira, passou a demorar dias ou horas com ferramentas de metal.

O tempo poupado teve como consequência uma nova distribuição, mais assimétrica, do trabalho agrícola e doméstico (ECHEVERRI, 1997, p. 92). Com o artefato de metal, os homens concluem em menos tempo a obrigação de abrir roçados, enquanto a tarefa das mulheres de produzir sobre o roçado aumentou. Tais obrigações, entre os Múruí, estão baseadas nos papéis de gênero associados à agricultura. O cultivo, manutenção e processamento da coca e do tabaco, substâncias rituais por excelência, correspondem exclusivamente aos homens, enquanto o cultivo dos outros produtos do roçado, principalmente da mandioca doce, da mandioca brava, da pimenta e do amendoim, é reservado às mulheres. Também o tabaco e a coca ocupam locais diferentes no roçado em relação à mandioca brava, à mandioca doce, ao amendoim e aos demais frutos femininos cultivados: os dois primeiros se situam no centro do espaço do roçado, enquanto os seguintes são semeados na periferia<sup>5</sup> (BRÍÑEZ, 2002, p. 54). Nesta distribuição, a coca e o tabaco permanecem isolados, e, em troca, outros frutos tradicionais dividem lugar com frutos procedentes do contato com outras culturas (por exemplo, a banana da terra, a laranja, a cana de açúcar, entre outros).

De uma maneira quase dialética, o tempo propiciado aos homens pelo machado de metal começou a ser associado com uma filosofia da produtividade, da abundância e da multiplicação que, como disse, é caracterizada como “filosofia do machado” (ECHEVERRI, 1997). Tal filosofia versa sobre uma doutrina ético-moral, supra-étnica, conforme é compartilhada por todos os povos da Gente de Centro, que coloca os dois principais cultivos masculinos, a coca e o tabaco, como elementos basilares de sua cosmovisão. Na língua múruí, essa doutrina recebe o nome de *jíibina uai*, *diona uai*: “palavra de coca e de tabaco”, designando um conjunto de

---

mais antiga dessa narrativa mítica, a chamou de *jítirugiza igai* ou “A origem da mandioca e o dilúvio” (PREUSS, 1994 [1923], pp. 27-87).

<sup>5</sup> J.A. Echeverri (comunicação pessoal) afirma nunca ter visto tal distribuição das plantas na roça dos Múruí.

práticas e conselhos para formar “pessoas verdadeiras”. Olhada de perto, esta doutrina moral que coloca o tabaco e a coca no centro da cosmovisão parece ser uma resposta perante as drásticas mudanças ocasionadas pela “economia do terror” (TAUSSIG, 2002) instaurada pelos colonos *caucheros*.

De fato, os acontecimentos decorrentes do período da bonança da borracha que, na região Caquetá-Putumayo, abrange aproximadamente as duas primeiras décadas do século XX, deixaram traços indeléveis no imaginário da Gente de Centro. Tais acontecimentos não só provocaram a perda de inumeráveis tradições e saberes preservados pelos chefes dos diversos clãs massacrados; também obrigaram as pessoas a sucessivos processos de readaptação e reformulação em todos os âmbitos de sua vida quotidiana e cerimonial. Para começar, eles tiveram que resistir às condições hostis planteadas pelas circunstâncias. Tiveram que migrar a longínquos territórios, a fim de não ser atingidos pelo comércio inescrupuloso dos colonos caucheiros e assim conservar suas próprias vidas; tiveram que se aglomerar em clãs multiétnicos onde, por certo, moravam gentes Múruí com gentes Nonuya, ou Bue, ou Miranha, ou Muinane, etc., todos eles misturados apesar de suas diferenças linguísticas e culturais; tiveram que lidar com a orfandade, com a fome e com o esquecimento de suas próprias histórias e especialidades rituais, que ficaram mutiladas, estilhaçadas e algumas vezes foram até apagadas da tradição oral. Este último foi o caso do *uikí rafue* ou “baile da bola de borracha”, de cuja lembrança apenas sobraram alguns fragmentos de cantos, mas que nunca mais voltou a ser encenado (ver AREIZA, 2016).

## OS RITUAIS DOS MÚRUI

Não há dúvida de que o processo de colonização do noroeste amazônico gerou uma mudança considerável no conjunto das ideias e da visão de mundo dos Múruí. No que diz respeito aos rituais, trouxe o olvido para várias das chamadas “carreiras de conhecimento” ou “carreiras cerimoniais” (*rafue*) que, embora ainda apareçam registradas no livro *Religión y mitología de los uitoto* de Preuss (1994 [1923]), hoje não existem mais ou se transformaram completamente mescladas em outras crenças e tradições. Foi assim que bailes rituais mencionados pelo etnólogo, como o *bai rafue* (“O ritual da antropofagia”) ou o *uikí rafue*, deixaram de ser realizados entre o final do século XIX e início do XX, ou seja, desde o ciclo da borracha. Em contrapartida, para além dos bailes mantidos desde o tempo do pesquisador alemão (em torno de 1920), há novos bailes, que refazem rituais e práticas dos bailes antigos, com introdução de elementos novos, decorrentes da criatividade dos envolvidos em sua

realização.

Dos bailes hoje realizados frequentemente, um dos mais populares é o *yuakî rafue* ou “baile das frutas”. É também realizado pelos Muinane sob o nome de *niímigene*: literalmente, baile de “chupar *guacure* ou *umarí*” (*Poraqueiba sericea*), expressão que alude a um fruto emblemático do verão e da abundância para tal povo (VENEGAS; CÁRDENAS, 2019, p. 107). O “Baile das frutas”, ou *yuakî rafue*, consagra o mundo da flora ou “reino vegetal” e, de acordo com Candre e Becerra (2008, p. 29), celebra a abundância de alimentos cultivados, de comida verdadeiramente humana. Assim mesmo, é um ritual importante para aprendizes que buscam aprofundar o conhecimento das plantas do roçado. Um aspecto digno de menção é que o *yuakî rafue* parece conservar na atualidade práticas rituais do *uikî rafue* ou “Baile da pelota de borracha”.

Realmente, o *yuakî rafue*<sup>6</sup> preserva um elemento central do *uikî rafue*: a encenação de uma cerimônia de oferenda na qual se entoam cantos e adivinhações, chamados de *eeikî* na língua múrui (CANDRE; BECERRA, 2008, p. 28). Tais cantos *eeikî* são executados pelos convidados diante do grupo dos ajudantes (*nakoyî*) do chefe do ritual (ou *rafue naama*). Eles têm a obrigação de resolver as adivinhações ocultas nos cantos que, como se verá mais para frente, estabelecem complexas e escuras correspondências entre os animais de caça (o jacaré, o tamanduá, a anta, por exemplo) e certas plantas e frutos comestíveis (a pupunha, o milho, a taioba etc.). Para estabelecer estas correspondências, os especialistas rituais múrui baseiam-se em critérios como o formato físico dos elementos envolvidos, as relações ecológicas existentes entre eles, sua presença como personagens nas histórias míticas (*jagatî*), entre muitos outros.

Além do *yuakî*, outros bailes celebrados atualmente na periferia da cidade de Leticia são o baile das canas (*zikî rafue*), o baile de *yadiko* (*yadiko rafue* ou *noinui rafue*), e o baile de pisada de maloca (*erai rafue*). Cada um destes bailes constitui uma especialidade ritual patrimônio de um núcleo familiar ou clânico específico. Essa especialização ritual recebe, em espanhol, o nome de *carrera ceremonial* (carreira cerimonial), e em múrui simplesmente de *rafue*. Isto significa que o vocábulo *rafue* pode designar: o evento performático em si (o baile ritual propriamente dito); o conjunto das regras, das técnicas e dos procedimentos que regem a arte do especialista ritual (o *rafue naama* ou “dono de baile”); e, por último, a atividade artística,

---

6 Várias comunidades múrui e de outros povos da Gente de Centro celebram atualmente alguns gêneros de baile em malocas da periferia de Leticia: no quilometro onze da estrada para Tarapaca, uma comunidade múrui que abrange diversos clãs; no quilometro sete, a comunidade múrui da maloca *Moniya Amena*; no quilometro dezessete, uma comunidade *muinane*, etc.

produtiva ou criativa em geral<sup>7</sup>.

Enquanto os cantos de *yuaki rafue* comemoram os frutos cultivados, os cantos e rituais do *zikii rafue* (baile dos juncos) visam conjurar as influências nocivas relativas à raiva e aos maus sentimentos dos animais florestais. Segundo um relato mítico, os seres silvestres foram castigados com a perda de sua humanidade primeva, logo após surgirem de *Komimafo* (o buraco da humanidade) (KAZIYA; WOJTILAJ; ECHEVERRI, 2019, p. 63-64). Por isso o intuito deles é ocasionar maldades e prejuízos aos seres humanos (*komini*). Note-se que o *zikii rafue* (assim nomeado porque cada cantor dança com uma vara de junco, *zikikaĩ*, símbolo das peças de caça) é considerado por muitos sábios (*sabedores* no espanhol regional) como uma das carreiras rituais mais complexas e cheias de conhecimentos prévios.

Embora o *zikii rafue* abarque os animais no geral, uma espécie se destaca especialmente nele porquanto é a dona do mundo terrestre e subaquático: a jiboia ancestral (CANDRE; BECERRA, 2008, p. 41-42). Se se considera uma história mítica (*jágaĩ*), narrada pelo conhecedor Kaziya Buinaima, essa jiboia talvez seja a mesma serpente Agaro fatiada pelos ancestrais míticos Jitoma (o sol) e Kechatoma (a lua), e dividida com cada um dos clãs que compõem a Gente de Centro (KAZIYA, WOJTILAJ e ECHEVERRI, 2019, p. 78). Por essa associação da jiboia (*nuió*) com o *zikii rafue*, Candre e Becerra assinalam que este último é uma “representação em escala” do *Baile do manguaré* (*ziyiko rafue*) (2008, p. 29). Segundo eles, o *Baile do manguaré* lembra a viagem mítica de Dįjoma (dono da pesca, da caça e em geral do mundo subaquático) pelos rios da floresta Amazônica.

O *manguaré* (assim chamado em espanhol regional, *juarai* em múrui) é um instrumento de percussão feito a partir de um tronco grosso de árvore em cujo interior, com ajuda de dois braseiros de fogo que vão furando a madeira aos poucos, durante dias, se faz uma cavidade longitudinal, larga e comprida, que funciona como caixa de ressonância. Nas extremidades deste buraco alongado, nos dois pontos em que se botam os braseiros que furam o tronco para o interior, ficam duas aberturas com formato de borboleta que se conectam por meio de uma

---

7 Esta caracterização do termo *rafue* é inspirada em um paralelo que Paul Zumthor tece entre o conceito de performance e a “cantoria”, uma arte poética oral própria do nordeste brasileiro. Para ele, a “cantoria” (como toda arte poética oral) é uma forma de expressão tão integrada que não deve ser tomada por apenas um dos seus componentes; neste sentido, Zumthor compreende a “cantoria” como manifestação da atividade poética geral, como o conjunto das regras próprias a esta arte, e o como o evento performático enquanto tal, a encenação (1997, p. 156).

8 Compare este *jágaĩ* narrado por Kaziya Buinaima, chamado de *Murui naie jiyakino* (o lugar da origem) com o *Dįjoma ikaki* ou Relato de Dįjoma narrado pelo avô Miguel Guzmán. Para este conhecedor, o ancestral mítico responsável por matar, fatiar e compartilhar os restos da serpente ancestral Agaro com a Gente de Centro não foi Jitoma, nem Kechatoma, mas o Dįjoma que, após se introduzir no estômago da serpente e acompanhá-la em uma longa viagem pelos rios amazônicos, a destruiu, a cortou em pedaços e os entregou aos chefes dos diversos grupos (GUZMÁN, 2006, p. 29-30).

delgada ranhura longitudinal que atravessa o tronco e que, por sua vez, permite a saída do som desde a cavidade interna. Este instrumento é percutido nos dois lados da ranhura central, por meio de baquetas com pontas recobertas de borracha. O *manguaré* se utilizava antigamente como meio de comunicação, quer para repassar alguma informação de importância (a chegada de uma praga de formigas, o extravio de alguma pessoa no mato, por exemplo), quer para advertir da aproximação de algum visitante ou estranho, quer, por fim, para avisar às comunidades vizinhas sobre a realização de um *rafue*.

Candre e Becerra (2008) assinalam que, do ponto de vista ritualístico, o *Baile do manguaré* celebra a crença na qual o pedaço central de Agaro teria ficado como modelo (*joreño*) para a fabricação desse instrumento cerimonial. À título da importância que o instrumento ocupa no contexto do povo múrui, Preuss (1994 [1921]) conta acerca da ocasião em que ele tentou comprar um *manguaré* de uma comunidade do rio Orteguaza (tributário do rio Igaraparaná), onde desenvolveu suas pesquisas etnográficas em 1914. O etnólogo lembra que, quando ofereceu dinheiro por um *manguaré*, as lideranças se recusaram a vender o instrumento, argumentando que nele continham-se as almas dos seus antepassados e que o seu valor era inestimável. Embora a concepção animista do *manguaré* possa ter mudado hoje, o instrumento permanece um símbolo poderoso da identidade coletiva múrui, no mesmo patamar que as plantas rituais.

Inclusive, alguns conhecedores das tradições múrui asseveram que uma maloca bem constituída deve contar com um *manguaré*. Essa afirmação provavelmente está relacionada com a capacidade de um chefe de maloca para convocar e realizar alguma das classes de baile ritual. Assim, poder-se-ia dizer, parafraseando Zumthor (1997, p. 177), que o *manguaré* é para os múrui o “modelo mítico” do seu discurso ritual, ou ainda o “contraponto” da “voz” de seus cantores e narradores. Sua função principal seria chamar a “gente das diferentes partes para que se reúnam como no princípio” (CANDRE; BECERRA, 2008, p. 41). O *Baile do manguaré* representaria, então, o “momento mítico em que cada grupo tomou um rumo” (idem, 2008, p. 42), dando início às diversas etnias, linhagens e clãs.

O *Baile do manguaré* evoca, também, a história da cobra-canoa, um relato mítico muito difundido entre os povos do noroeste amazônico. Essa história, originária das comunidades Tukano da bacia do Rio Negro, no alto rio Vaupés, conta sobre um grupo de antepassados que chega nos diversos territórios clânicos no ventre de uma cobra gigante, chamada *pamurigaxsíru* pelo povo Desana (REICHEL-DOLMATOFF, 1986, p. 81). O relato associa a cobra à fertilidade e ao nascimento, pois transporta no seu ventre, como germes, homens, animais, alimentos e saberes (PINTO, 2012, p. 40). Provavelmente por isso o *Baile do manguaré* dos

múruí seja relacionado de forma explícita com o “rio” (*iyé*), com a “canoa” (*nokae*) e, em geral, com os “processos de migração” (CANDRE; BECERRA, 2008, p. 43). Inclusive, existem analogias entre a técnica para fabricar um *manguaré* (habilidade que deve fazer parte do repertório de conhecimentos de um “dono de baile” ou *rafue naama*) e a técnica para fazer uma canoa: ambas capacidades se aprendem desde criança e são tarefas reservadas ao gênero masculino (idem, ibidem).

Um último gênero de baile múruí, celebrado com frequência na periferia da cidade de Leticia, é o chamado *yadiko rafue* (literalmente, “Baile do tabuão” ou também “Dança da jiboia”). Assim como *zikii rafue*, o *yadiko rafue* é um baile de origem Muina recebido pelos Múruí. Este baile lembra a origem do homem e dos grandes rios da floresta (CANDRE; BECERRA, 2008). E, por seu simbolismo ritual e mítico, requer uma laboriosa preparação, desde a aquisição da comida compartilhada com os convidados (comidas feitas a partir da mandioca como *caçava*, *cahuana*, *manicuera*<sup>9</sup>, amendoim, pimenta preta, abacaxi, pasta de tabaco, pó de coca etc.) até às fantasias e enfeites dos cantores e dançarinos. Esse baile, aliás, é multiétnico, com membros de diversas comunidades.

Se o *Baile do manguaré* enfatiza as diferenças entre os clãs da Gente de Centro, o *Baile do tabuão* lembra uma humanidade mítica ainda não diferenciada, ainda em estado larvário, ainda existente no ventre do ofídio criador. Nesta perspectiva, como assinalam Candre e Becerra (2008, p. 37), o *Baile de yadiko* é uma descrição do processo que conduz a humanidade da indiferenciação clânica até um “ordenamento social no qual cada grupo desagrega-se pelos diferentes rumos”. O elemento central do *yadiko rafue* (daí o seu nome) é uma prancha de madeira (o *yadiko*) em cujos extremos se esculpem duas figuras. Na parte frontal, lavra-se o tronco de uma mulher, que representa a “mulher da abundância” (*monifue eiño*); na parte posterior, a imagem de um jacaré (*zeema*), o qual simboliza todos os sentimentos animais (raiva, inveja, discórdia, etc.) que afastam a abundância da comunidade. Ambos se ligam por uma pintura sobre a superfície da tábuca, cujos desenhos geométricos assemelham-se à textura de uma cobra, pois o tabuão representa, também, a grande jiboia ancestral (CANDRE; BECERRA, 2008, p. 37).

O *yadiko* é elaborado com a árvore *yadirai*. E, de fato, a cerimônia inicia com a derrubada da árvore escolhida para o tabuão, dias antes do baile. O tronco é lavrado até atingir uma superfície côncava, semelhante a uma canoa. As figuras da mulher e do jacaré são esculpidas sobre a superfície da concavidade, onde também é desenhada a pele de cobra. Boa

---

<sup>9</sup> Caçava: farinha ou pão de mandioca; cahuana e manicuera: bebidas feitas de mandioca. A preparação dos alimentos é explicada no capítulo 4.

parte do ritual consiste em uma dança ininterrupta dos homens sobre o tabuão, quem o percutem com os pés. Candre e Becerra (2008, p. 37) apontam que o momento de derrubar a árvore *yadirai* carrega o seu próprio simbolismo: esse ato rememora a história da “derrubada da Ceiba ancestral *Juzi-moniya amena*”.

*Juzi-moniya amena* (ou simplesmente *Moniya amena*) é uma expressão em múrui traduzível como “árvore da abundância”, ou também como “árvore do alimento”. Como dito acima, a “História da árvore da abundância” é um dos relatos míticos (*jágaĩ*) mais conhecidos entre os diversos clãs múrui. O relato narra a origem de frutos e tubérculos imprescindíveis à alimentação dos povos amazônicos, como a mandioca (*juyijĩ*), o inhame (*jakaijĩ*), o abieiro (*jífikogĩ*), a uva amazônica ou *uva caimaron* (*jĩrĩkobu*), entre outros (RIAZUEYE; PREUSS, 1994 [1923], p. 76-77), além de fornecer uma explicação da origem dos grandes rios da floresta e até do surgimento do machado (*jata*).

A este respeito, Riazeyue (1994 [1923]) conta que, ao observar toda abundância pendurada nos galhos da “Ceiba primordial”, um grupo de ancestrais decide derrubá-la para colher os frutos. Para Mircea Eliade, a árvore representa o “eixo do mundo” ou *axis mundi*: é uma entidade sacralizada na qual o âmbito profano e o âmbito das divindades interpenetram-se; um ponto de ruptura com o mundo ordinário, em que o patamar das deidades se manifesta. Diante da Ceiba se encontram reunidos, entre outros, Jitoma (o Sol), Boyaima (“O que acende o fogo”), Riamá (“O homem branco antropófago”), Jitiruni (“o Negro”) e Nofieni (“Lasca de pedra”). Todos cogitam como abater a árvore e acabar com a necessidade de comer raízes e terra. Nofieni assume a tarefa. Pega um sapo (*nofaiño*) para usá-lo como machado e com ele bate no tronco. Mas o sapo expele o fígado pela boca (*fuedo banofedĩ uaide*) (RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 79), e então o ancestral chega a uma sorte de revelação:

<i>Nĩkai fĩnode Nofenidĩ</i>	Nofieni teve um sonho
<i>Jata nĩkaiide</i>	Sonhou com o machado
<i>Moomamo ite nano komuidĩmiemo</i>	No pai Moo, no que existe e cria desde o princípio,
<i>Imiemo beite jata</i>	Nele encontrou o machado.

(RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 79. Minha tradução)

Logo após ver o machado em sonho, Nofieni “entra em êxtase” (*jĩfaiñokeida*<sup>10</sup>),

---

10 Interpreto o verbo *jĩfaiñokeida*, forma assertiva do verbo *jĩfaiide*, como “entrar em êxtase”, mesmo se ele é

provavelmente por meio de alguma substância para aumentar o poder da visão. Também por meio do sonho anda até a morada do pai Moo na procura da ferramenta revelada, de onde a jogou; ou seja, do mundo de cima (*arĩ*) à terra. Grasnando (*kureirite*), com a forma de um louro coroadado (*kuiodo*), o machado voa pelo céu (*biko*) e cai em uma clareira, sobre um grupo de folhas de bananeira do mato (sp. *heliconiaceae*). Ao cair, o machado fica com o formato do tubérculo ariá (*Callathea allouia*), e ganha haste e gume. Este tubérculo, que é a imagem com que Riazeyue descreve o machado mítico de metal (RIAZEYUE; PREUSS, 1994, p. 80), alude também ao formato arredondado do machado de pedra utilizado pelos Múruí antes de serem abordados por colonizadores.

De qualquer forma, mesmo evocando o formato de um machado de pedra, o relato mítico indiscutivelmente se refere ao machado de metal. Com efeito, Riazeyue usa o vocábulo *jata*, que em múruí designa essa ferramenta de metal. E, além disso, exprime o receio de Nofieni ao segurá-la nas mãos, o que demonstra que no ancestral há surpresa pela novidade do artefato: “Tendo pegado Nofieni [o machado] / diz: ‘posto que esta coisa está encantada, por isso tramará vingança’” [*yĩnokeide Nofenidĩ / ziiñoza biedĩ miño ooiteza dooita*] (RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 80). A surpresa do ancestral, pode-se cogitar com certa verossimilhança, é ocasionada pelo caráter desconhecido do artefato, descrito como uma “coisa encantada” (*ziiñoza biedĩ*), isto é, como uma coisa com poder sobrenatural, inclusive, proibida.

J. A. Echeverri observa que os machados de metal utilizados pela Gente de Centro são dois. Um é o machado de “buraco ovalado” (*oval hole*), identificado com os migrantes colombianos, preferido pelos indígenas até hoje. O outro machado é de “buraco arredondado” (*round hole*), portado pelos colonos peruanos durante os tempos do ciclo da borracha, (1997, p. 96). É precisamente um machado de metal, qualificado de forma significativa no relato *Moniya Amena* como “mascote da abundância” (*monifue toĩño*), a ferramenta empregada por um servidor (*jaienikĩ*) de Nofieni para derrubar a grande Ceiba mãe, a árvore do alimento. Dalí vão surgir animais como o bagre e o curimatá, mas sobretudo brotará a mandioca, o alimento

---

traduzido por alguns etno-linguistas como “embriagar-se”, “embebedar-se” (ver, por exemplo, BURTCHE, 1983, p. 150; MINOR, 1987, p. 68). Com a escolha da expressão “entrar em êxtase” ao invés de “embriagar-se” ou “embebedar-se”, tento me apartar das conotações pejorativas implícitas nestas duas últimas traduções que, olhadas em contexto, sugerem uma certa proximidade do indígena com o vício e o excesso. Assim mesmo, procuro acentuar o caráter “visionário” do pensar amazônico, que associa a criatividade e a fecundidade espiritual com o estado de sonho (*nĩkaĩ*). J. A. Echeverri (*comunicação pessoal*) assinala para a diferença entre as formas verbais *jĩfaide* e *jĩfaĩnokeida*. Esta última contém dois sufixos que não estão na primeira: a marca “ño” significa uma ação é realizada em um só momento, quase subitamente; a partícula “kei”, pode ser traduzida como “devir”, que coincide com minha tradução “entrar em”. Echeverri também aponta para dois fatos curiosos: 1) *jĩfaide* tem quase a mesma raiz que *jĩfanote* (brincar): *jĩfai* é a raiz do primeiro vocábulo, *jĩfa* do segundo; 2) *jĩfai* é a palavra para “sogro” na língua múruí. Finalmente, é importante ressaltar que os Múruí empregam também *jĩfaide* para referir-se à pessoa bêbada pelo consumo de álcool.

prototípico dos humanos segundo a cosmovisão da Gente de Centro.

Além disso, os grandes rios da floresta nascem da árvore da abundância: o rio Amazonas ou Solimões (*monaiyamani*: literalmente o “Rio do amanhecer”), o rio Caquetá ou Japurá (*uriyamani*: literalmente, “Rio dos ciúmes”), o rio Putumayo ou Içá (*kudumani*), o que demonstra a relevância – e a influência – do relato no imaginário indígena acerca do território. Essa árvore mítica rememora, em uma imagem poderosamente sintética, a origem de elementos fundamentais da tradição mûrui: do machado de metal, das diversas variedades de mandioca e dos demais frutos comestíveis, das técnicas de preparação dos alimentos, dos animais terrestres e dos seres da água, e, não menos importante, a origem dos grandes rios da floresta que são, ao mesmo tempo, meios de comunicação e fonte de recursos vitais.

Voltando ao *yadiko rafue* (Dança da jiboia) mencionado acima, esse baile remete a vários símbolos característicos do relato *Moniya amena*, a começar pelo tabuão. Este não só rememora o momento mítico da chegada dos seres humanos à terra firme dentro da cobra ancestral, como também representa a derrubada da árvore do alimento para originar a “abundância verdadeira” (*ua monifue*), com o acesso aos frutos e alimentos cultivados. As imagens pintadas sobre o tabuão jogam luz sobre o simbolismo de sua cerimônia. A “Mulher de abundância”, esculpida no frontal do tabuão, representa a chegada de uma nova era da humanidade, com técnicas de cultivo e de processamento dos alimentos, e com a fundação dos primeiros povoados. Essa nova era inclui, aliás, a recepção das plantas e dos objetos rituais legados pela deidade terrestre (Moo Buinaima), assim como a adoção das palavras e dos conselhos para o bom viver (*yetárafue*), implícitos na “palavra de coca e de tabaco”.

Por outro lado, se leva-se em conta que o *yadiko rafue* venera a existência dos animais anfíbios<sup>11</sup>, então se compreende que o culto dos *buinaizai* (os seres do mundo terrestre e subaquático) é um elemento comum entre esse baile e o relato *Moniya amena*, pois os animais da água ocupam um lugar central em ambos eventos. Pelas águas, efetivamente, a cobra-canoa avança, e nela navegam os ancestrais dos primeiros tempos (*nanode*), responsáveis por povoar o mundo. Se se lembra que as águas –os grandes rios– surgem da queda da Ceiba mãe, com auxílio do machado de metal, não é descabido interpretar a dança sobre o *yadiko* como uma representação do ato de navegar: lado a lado, com um pé no chão “de terra firme” e o outro sobre o tabuão, os homens cantores seguram-se cada um numa vara de junco, enquanto pulam sobre a prancha de madeira com o pé apoiado. Pela encenação, os cantores parecem lembrar o serpenteio da cobra pelo rio das origens, ou até os gestos de um barqueiro sobre uma canoa em

---

11 Segundo o depoimento do conhecedor mûrui Gil Farekatde (comunicação pessoal, Leticia, novembro 8 de 2019).

movimento.

O culto dos *buinaima*, próprio ao baile de *yadiko*, é, de modo semelhante, um ponto significativo no relato *Moniya Amena*. Neste relato, a deidade masculina Kuio Buinaima engravida a filha de *Jitirunî*. Kuio Buinaima deixa no ventre da filha do “Negro” o germe de uma planta de mandioca, da qual surgirá a Ceiba carregada de alimentos (RIAZUEYE; PREUSS, 1994 [1923], p. 28). Para atingir seu objetivo, o Buinaima se transforma em *kuio* (quer dizer em “minhoca”, daí seu nome, *Kuio Buinaima*), e se introduz no sexo da moça *Jitirugiza*. Observe-se que em múrui os vocábulos minhoca (*kuio*) e jiboia (*nuio*) assemelham-se na morfologia. A respeito das correspondências entre a minhoca, a jiboia e, em geral, os anfíbios incluídos na categoria *buinaima*, escreve Urbina Rangel:

*Kuio* é a «minhoca», razão pela qual Yiida Buinaima toma o nome de Kuio Buinaima, que é como figura com maior frequência nas diversas versões do mito de *Moniya Amena*. É assimilado à cobra e mais concretamente opera como intermediário entre o mundo de abaixo (aquático) e o de acima (terrestre) (URBINA RANGEL, 2010, p. 164)

Urbina Rangel (2010, p. 167) lembra, além do mais, que o nome em múrui do louro, *kuiodo*, “provém diretamente de minhoca (*kuio*)”. A apreciação dessa relação retoma outro elemento imaginário do relato mítico *Moniya Amena*, pois o machado de metal jogado à terra por *Nofienî* é semelhante em sua forma a *kuiodo* (o louro coroadado). Urbina especula que o vocábulo *kuiodo* evidencia a “unidade do acima e do abaixo”, posto que a “partícula /do/ dá a ideia de redondeza” (ibidem)<sup>12</sup>. Contudo, essa unidade talvez seja melhor interpretada em termos de uma tensão dialética: quer dizer, como uma unidade não resolvida; como a expressão de duas perspectivas em confronto; como o reflexo de uma cosmologia dual que, tendo-se reconfigurado após o obscuro ciclo da borracha, enfrenta hoje as entidades celestes com as terrestres e subaquáticas.

Nessa cosmologia dialética, em um extremo estão os animais e espíritos celestes representados nos *riai*<sup>13</sup>, caracterizados por serem antropófagos e por acompanharem o deus do céu *Juziñamui* (o “insaciável lutador”) na sua morada nas alturas (*biko*). Entre os *riai*—se encontram, por exemplo, animais como o gavião (*nuiki*) ou como a águia (*faifaido*) (PREUSS, 1994 [1921], p. 51; ECHEVERRI, 1997, p. 106). No outro extremo da dialética, acham-se

<sup>12</sup>De acordo com a proposta de escrita silábica da língua múrui elaborada por J. A. Echeverri (GRUPO DE DANZA KAĪ KOMUIYA UAI, 2019, p. 149-154), o classificador nominal “do” não traz a “ideia de redondeza”, mas a ideia de uma “forma pontiaguda” ou de um “fruto com espinhas”. No entanto, em palavras como *guamado*, “pedra de poder”, ou como *yerado*, “bola de ambil”, pode aludir a coisas redondas.

<sup>13</sup>Echeverri informa que as comunidades múrui às margens do rio Igaraparaná (*kotue* em língua múrui) chamam de *riai* os homens brancos, igual os indígenas carijona, seus inimigos tradicionais (1997, p. 106). Assim mesmo, aponta que o baile de Carijona chama-se de *riai rua* na língua múrui.

animais e espíritos terrestres relacionados também com a água, com o mundo da “gente Buinaima” ou *buineizaiaĩ*. Neste grupo se situam espécies como a jiboia (*nuiio*), a minhoca (*kuio*) e o jacaré (*zeema*). Mais tarde discutirei a dialética presente na cosmologia múrui. Por ora, vale a pena salientar a oposição entre deidades terrestres e deidades celestes, e apontar para o fato de que *Kuio*, junto com os outros espíritos e animais terrestres, pertence ao âmbito de Buinama, enquanto que *kuiodo* e *nuikiĩ* pertencem ao âmbito de Juziñamui, a deidade celeste relacionada com o deus cristão e os brancos.

Ainda acerca do termo *kuio*, vale a pena citar o trecho de um *jágaĩ* (relato mítico) em qual se encontra uma variante sua, o vocábulo *kuiyo*. Este vocábulo é relevante à pesquisa porque faz parte de uma sequência da versão do *Dijoma jágaĩ* contada por Riazeyue a Preuss, versão que será objeto de uma análise aprofundada na segunda parte desta tese. “Kuiyo” é a resposta da *nuiio* (jiboia) nas duas ocasiões em que é chamada pela filha de *Dijoma* que, como se verá, domesticou o animal com o consentimento do pai. Na segunda vez em qual foi chamada, a cobra (ou *naiio*, nome genérico de todas as coisas com formato de corda) se joga contra a menina e a devora

<i>Dane jidaide</i>	A [moça] a chamou de novo:
<i>Tooĩ doode guizaĩbe</i>	“Mascote”, disse, “vem comer”.
<i>Kuiyo doode</i>	“Kuiyo”, disse [a jiboia].
<i>Fairote</i>	A cobra respondeu
<i>Yekaiĩzaĩbide naiodiĩ</i>	vindo à espreita.
<i>Korekiĩ meniode</i>	A menina carregava um punhado de amido.
<i>Nia zotaideide</i>	Então [a jiboia] a pegou
<i>ƒokido uite</i>	pela cabeça, a arrastou
<i>Naiñeño gutade</i>	e a devorou.

(RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 111. Minha tradução)

Qual é o sentido da comunicação da jiboia com o vocábulo “kuiyo”? É provável que, ao responder à filha de *Dijoma* com o termo, a *nuiio* queira revelar sua consubstancialidade com os seres da água e, desse modo, com a deidade masculina da terra, *Kuio Buinaima*. Ao dizer “kuiyo”, a cobra se mostra como representante da minhoca mítica. Ela é, por assim dizer, semelhante a *Kuio*, a *Buinaima* ou, mais exatamente, a *Kuio Buinaima*, que teria virado um

“minhocão”<sup>14</sup>. A alusão ao termo lembra a lenda sul-mato-grossense do minhocão, monstro ofídico que, segundo as comunidades ribeirinhas, mora nas profundezas das lagoas do Pantanal. O minhocão é causa de naufrágios e com frequência se aproxima das barcas e canoas dos pescadores regionais para amedrontá-los. Assim como a devoradora de Dijoma, ou como a cobra-canoa, o minhocão do pantanal é comparado com a “dona das águas” e dos seres do mundo aquático (SILVA LEITE, 2003, p. 103).

A minhoca mítica *Kuio* aparece em outro trecho do relato de *Moniya Amena*. Nas últimas linhas da versão fixada por Preuss, *Kuio* é apresentada como mais um dos ancestrais dos primeiros tempos, junto com Nofieni, Jitoma, Riama, Meni e Jitiruni. Acontece que, logo após de Nofieni e do servidor de Jitiruni derrubarem a árvore da abundância com o machado, Meni roubou a ferramenta e a levou consigo para debaixo da terra (*nanié anado*). Desde então, aponta Riazueye, os brancos têm “mandioca, milho, banana da terra e inhame” (RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 83).

Na versão de Preuss, os chefes perseguem Meni, quem foge rio abaixo e faz um cercado de pedra para se defender. Mas Nofieni, “lasca de pedra”, destrói o cercado com um raio, e o rio pelo qual desce Meni começa a crescer até inundar a terra toda, em uma espécie de dilúvio universal. Nesse instante, Nofieni envia um peixe-cachorro (*fereido*) para caçar o machado e, com ele em mãos, dá morte a Juziñamui usando o gume (*dofo*) desse machado. Posto que a água que inunda a terra é quente, “*Kuio* se queima, sua floresta se queima” (*uzide Kuio, imie jaziki uzide*) assim como “todos os chefes” (*iyaiKOMINIdi najeri*) dos primeiros tempos (RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 85). Das cinzas dessa primeira geração de seres humanos, cujas peripécias constituem hoje a matéria do gênero poético *jágaĩ* (“relato mítico”, ou literalmente “cesto velho”), brota a humanidade verdadeira, “adoçada” e “esfriada” com a “Palavra de coca, de tabaco e de mandioca doce”.

Das observações feitas sobre os bailes rituais dos múrui e sobre alguns de seus relatos míticos ou *jagaiĩ* (como o *Moniya amena* e o *Dijoma jágaĩ*) algumas conclusões podem ser tiradas. Em primeiro lugar, a chegada do machado e das ferramentas de metal em geral, no noroeste amazônico, trouxe mudanças ostensivas tanto às técnicas materiais quanto à cultura e ao pensamento da Gente de Centro. No plano material, a distribuição das tarefas domésticas

---

<sup>14</sup> Echeverri (comunicação pessoal) esclarece que *Kuiyo* não é mais do que outra forma de pronúncia de *kuio*. Como no caso de *jífaiño* (“entrar em êxtase”) e *jífano* (brincar), “as consoantes palatais assimilam o vogal ‘i’, ou o ‘i’ tende a parecer uma consoante palatal quando está seguido por outro vogal. Por exemplo, ‘nuio’ muitas vezes o escrevem ‘nuyo’, e o mesmo ‘kuio’ pode soar ‘kuyo’ (neste caso ‘kuiyo’)”.

experimenta uma grande transformação. Graças ao machado de metal, a carga de trabalho dos homens diminuí, já que o desmatamento das roças será feito em poucas jornadas aos sítios florestais e com rapidez. Assim passam a dedicar tempo ou às tarefas de caça ou às conversas que têm lugar, sobretudo nas noites, no “Pátio da coca” (*jibibirí* em múrui e *mambeadero* no espanhol regional). Em contrapartida, a carga de trabalho das mulheres aumenta. Além de cozinhar e cuidar das crianças, deverão investir mais tempo na manutenção das novas plantações, abertas com um intervalo menor de tempo.

No que diz respeito ao imaginário e à cosmovisão múrui, a irrupção do machado de metal deixou marcas em seus relatos míticos (*jágaï*). Essas marcas representam as alterações simbólicas experimentadas pelo imaginário indígena depois de anos de contato e de intercâmbios com a cultura ocidental. Essas alterações são evidentes, não apenas na incursão da imagem do machado de metal no repertório de símbolos da cultura múrui, mas também em personagens como *Riama* e *Juziñamui*. *Riama* vem a ser como o ancestral mítico do homem branco, carnívoro e antropófago. Com efeito, o vocábulo *Riama* é formado pela raiz *ri* (derivada do verbo *rite*, “comer carne”) e pelo sufixo nominal de pessoa masculina, *-ma*. Neste sentido, *Riama* seria, literalmente, “o [homem] que come carne”, particularmente carne humana, de onde surge sua caracterização como antropófago. No que diz respeito ao deus celeste *Juziñamui*, também qualificado como antropófago, alguns autores sugerem que seja uma imagem criada pelos múrui em busca de assimilar a alteridade cultural representada pelos colonos brancos (MONTROYA BONILLA, 1994, p. 28-29). De fato, *Juziñamui* é o termo com qual os múrui nomeiam tanto aos sacerdotes quanto ao Deus cristão (ECHEVERRI, 1997, p. 106).

Outra conclusão decorrente das observações sobre os *Rafue* (bailes) e sobre os *jágaï* (relatos míticos) é que, entre os múrui, o rito não é *sempre* uma encenação do mito. Durante o curso dos bailes, com efeito, não há espaços específicos para a narração das histórias tradicionais, pois eles estão dedicados, exclusivamente, à execução das danças e dos cantos típicos de cada cerimonia. Essa conjuntura foi instigante para o desenvolvimento desta pesquisa. Ignorante dos costumes dos indígenas múrui contemporâneos, esperava registrar em Leticia narrativas a partir dos *rafue*, na crença de que os ritos explicitam, oralmente, os mitos de cada cultura. Entretanto, comecei perceber que as narrativas ocorrem nos dias prévios ao baile, em reuniões noturnas, no *mambeadero* ou pátio da coca, onde se lembram histórias míticas relacionadas com o tema de cada festa cerimonial. Caso, por exemplo, se tratasse da preparação de um baile de frutas (*yuakï rafue*), o avô dono do baile (*rafue naama*) contaria para

seus ajudantes (*nakoyɨ*) a própria versão do *Moniya amena*, que contém o relato da origem dos frutos, e enfatizaria pontos específicos da narrativa que permitiriam resolver os cantos- adivinhação (*eeikɨ*) formulados pelos convidados rituais ao baile.

Ainda sobre os relatos, cabe uma diferenciação entre o “mito” na filosofia ocidental e os vários aspectos do *jágaɨ*, o relato mítico ou “cesto velho” dos Múruí<sup>15</sup>. O *jágaɨ* se interpreta em um âmbito restrito e familiar (o *mambeadero* ou o roçado, por exemplo), enquanto o mito ocidental é compartilhado em audiências numerosas, como faziam os gregos, durante a encenação das peças trágicas e durante a congregação ao redor do rapsodo e do Aedo. Também a função do *jágaɨ* e do mito são diferentes: enquanto o mito atua como relato das origens, no *jágaɨ* menos importa a história narrada do que as forças mobilizadas através das palavras (ECHEVERRI, 2019, *comunicação pessoal*). Nesta perspectiva, o *jágaɨ* é antes uma arma de defesa e de ataque associada a poderes silvestres e espirituais ativados pela narração. De fato, atualmente um aspecto característico do *jágaɨ* é a aproximação dele da bruxaria e da macumba, de maneira que o acesso a ele, para pessoas alheias aos núcleos familiares, é bastante difícil.

A terceira e última constatação a partir dessas reflexões iniciais é que as festas rituais múruí cultuam de modo primordial seres e objetos ligados ao mundo subterrâneo e aquático, quer dizer, ao mundo de Buinaima. Como apontado várias vezes, mesmo uma deidade da terra, seu nome remete à água: a raiz *bui* significa, literalmente, “submergir algo em um líquido”, tanto que o sufixo *-ma* é o classificador nominal masculino. Buinaima é, por assim dizer, o demiurgo do povo múruí: sob a forma de jiboia, traz os primeiros homens à terra e logo dá origem à coca, ao tabaco, à mandioca e a todos os frutos silvestres cultivados. Assim mesmo, Buinaima é considerado o inventor das carreiras cerimoniais. Elas se encontram figuradas nos quatro pilares principais da maloca, que representam os quatro ancestrais dos primórdios e as quatro orientações cósmicas (URBINA RANGEL, 2010, p. 168; GARCÍA, 2018, p. 122).

Buinaima é, pois, uma deidade muito importante para o povo múruí. O seu culto revela seu lugar de destaque na cosmologia aborígine, inclusive entre seres e entidades terrestres e celestes. Com efeito, todos os gêneros de baile *Rafue* praticados pelos Múruí (*yuaki*, *zikii*, *yadiko*, *manguaré*, *menizaɨ* etc.) estão consagrados às deidades e aos espíritos por ele chefiados, isto é, à gente de Buinaima (*buineizaɨ*). Neste sentido, o pensamento múruí parece mais ligado a deidades terrestres e aquáticas do que a divindades celestes. Isso explicaria por que, com

---

<sup>15</sup> A longo deste trabalho usarei a noção de “relato mítico” ou de “histórica mítica”, julgando mais adequado do que “mito” no sentido tradicional do termo. Como explico no parágrafo, “Mito” se refere amiúde a eventos tipificados e estabelecidos universalmente, enquanto a noção de “relato mítico” sublinha o fato de que toda interpretação das tradições e das histórias de qualquer cultura é um exercício de individualidade e criatividade.

exceção de Jitoma, o “sol”, literalmente o “filho” de Moo Buinaima, não há deus estritamente celeste no panteão múrui.

Assim, soa mais verosímil a hipótese de Montoya Bonilla (1994, p. 28), para quem, Juziñamui, morador do céu, é uma deidade relacionada com o forasteiro, com o estrangeiro; em uma palavra, com a alteridade. Echeverri é ainda mais enfático e sugere que Juziñamui se identifica com os colonos brancos, com os sacerdotes e com o Deus judeu-cristão. O autor (1997, p. 106) ainda lembra que, na região, além dos servidores de Juziñamui (os antropófagos *riai*), o “dinheiro” trazido pelos colonos também é associado com o céu, chamado de *ukube*, expressão que significa “folha das estrelas”.

#### O JÁGAÏ DE DĪJOMA

Feita introdução dos principais símbolos, ideias e rituais da cultura dos indígenas múrui, na sequência viso um estudo detalhado de seus principais gêneros poéticos, tendo como fio condutor o *Dĭjoma jágai* (Relato de Dĭjoma), uma narrativa oral do povo Múrui muito difundida entre seus diversos clãs. Escolho uma narrativa e um gênero em particular para abordar a compreensão dos gêneros poéticos desta cultura porque, parafraseando Pelen (2001, p. 60), acredito que as produções discursivas de toda cultura são complementares “umas das outras”. Ou seja, apesar da diversidade de formas poéticas, existe na oralidade uma referência constante a uma memória tradicional, que garante a unidade e a coesão entre as distintas produções discursivas (PELEN, 2001, p. 61).

Assim, o *Dĭjoma jágai* não é uma forma poética isolada das outras. Ele deve ser compreendido como um dos fios da complexa rede (ou cesto) que constitui a rica arte verbal dos indígenas múrui, pois espelha a cosmovisão dessa cultura. Como dito acima, esse relato tem como eixo narrativo a viagem mítica realizada pelo ancestral Dĭjoma no ventre de uma jiboia gigante. Tema muito difundido nas tradições orais dos povos do noroeste amazônico, a viagem desta jiboia lembra a lenda tukano da cobra-canoa. Na versão do *Dĭjoma jágai* coletada por Riazeyue e Preuss, entretanto, a jiboia não é criadora, é destruidora: ela quer acabar com todos os clãs dos primeiros tempos, e sobretudo com Dĭjoma, que viaja em seu interior.

Mais uma vez, do ponto de vista metodológico, meu estudo está baseado em várias versões, já cristalizadas na escrita, de narradores ou autores como Riazeyue (RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 105-118), Raul Gaba Kuegaromui (KUEGAROMUI e MINOR, 1974, p. 158-196), María Luisa Rodríguez (1981, p. 144-149), Ángel Kuyoteka (1995, p. 377-395), Miguel Guzmán (2006, p. 29-30) e Fernando Urbina (2004; 2010). Meu objetivo é

interpretar diversas variantes do *Relato de Dijoma* como resultantes das condições de produção específicas. Gostaria de entendê-las a partir de um enfoque cartográfico (ou performático) que considera a enunciação como ato ligado indissolavelmente ao presente. Assim, o enfoque cartográfico permitirá abordar as narrativas orais como formas móveis e em constante mudança, mas ancoradas no tempo presente de sua manifestação (a *performance*).

Nesta perspectiva, o *Dijoma jágaĩ* não será enxergado como reflexo de um texto invariável, de um arquétipo memorizado e repassado inalterável ao longo das gerações. Cada uma das três variantes desse *jágaĩ* serão interpretadas como expressões particulares na compreensão do mundo; como frestas por onde fluem crenças e representações de cada narrador; e enfim, como atualizações de um arquétipo que, mais do que reproduzir fixamente o passado, o produzem de acordo com as expectativas de um auditório presente (FERNANDES, 2007, p. 245, 273, 318).

A hipótese, aqui, é que cada uma das três variantes se refere mais às condições históricas em quais têm sido produzidas, do que a um texto padrão (ou arquetípico) do *Dijoma jágaĩ* que tivesse sido repassado sem alterações por séculos mediante práticas mnemotécnicas. Acredito que, ao estudar narrativas indígenas que circulam majoritariamente no âmbito da oralidade, é contra-produtivo construir uma versão coerente, que abranja suas múltiplas variantes, como tenta Iván Garcia a propósito do “Mito da coca” (2018, p. 411). Em tentativas como a desse autor se perdem detalhes, especificidades, inovações e mudanças narrativas em quais, muitas vezes, percebem-se significações sociais por explorar.

Apenas a título de exemplo, hoje, em quase todas as variantes do *Dijoma jágaĩ* publicadas, há referência do tabaco como substância mágica levada por Dijoma durante sua viagem. Já a versão contada pelo avô múrui Miguel Guzmán (2006), no entanto, diz que se trata da ayahuasca. Assim mesmo, em sua versão, Riazeyue afirma que a cobra é um *Buinaima* (RIAZUEYE e PREUSS, 1994 [1923], p. 105), enquanto o avô Guzmán (2006, p. 30) a caracteriza como *aima* (um bruxo ou feiticeiro com capacidade de se transformar em animal). Estas mudanças não são fatos menores, dados ao acaso, sequer anomalias que devem ser apagadas para não comprometer a coerência e a estabilidade da tradição. Nas mudanças há chaves de sentido que falam da criatividade e da inventiva dos narradores, de suas formas próprias de interpretar a realidade e a tradição, e das diversas circunstâncias históricas que os determinam.

## A ETNOPOÉTICA

Por último, comentarei a perspectiva analítica da qual viso abordar as diversas formas poéticas múrui, primordialmente o *jágaĩ*. Meu ponto de partida se encontra na etnopoética norte americana, sobretudo na perspectiva pensada por autores como Jerome Rothenberg (1969; 1984; 2006) e Dell Hymes (1977; 1986). Mas não se trata, aqui, de aplicar inflexivelmente seus critérios, muito menos de aplicar seus pressupostos teóricos como uma doutrina inalterável. Mais do que isso, a etnopoética é, como a compreendo aqui, uma “atitude” fundamental de abertura para o sentido primigênio do poético; abertura a uma “ideia de poesia” diferente da ideia de uma cultura dominante. Assim, de acordo com Rothenberg (1984), a etnopoética pode ser concebida em quatro sentidos diferentes, pelo menos de forma descritiva.

Primeiramente, a etnopoética é entendida como um ponto de intersecção entre a poesia e a etnografia. Essa definição parte de uma constatação histórica: de que sempre existiu uma relação estreita entre o trabalho do etnógrafo e a performance do poeta oral. Esta observação permite acesso, hoje, a inumeráveis compilações de tradições orais provenientes dos mais diversos lugares do mundo. Depois, por conta da aproximação entre o escopo da etnografia e as manifestações estéticas das culturas tradicionais, a etnopoética é com frequência identificada, sem qualquer outra caracterização, como estudo da poesia oral dos povos indígenas, afrodescendentes e das minorias étnicas em geral. Em terceiro lugar, em uma caracterização muito mais ampla e menos ancorada culturalmente, a etnopoética coincide com a prática poética e performática dos movimentos de vanguarda; com efeito, mais do que qualquer outro movimento poético anterior, os movimentos de vanguarda atentaram de uma forma especial para as bases psicofísicas e corporais da expressão poética, as quais também são essenciais na performance de todo poeta oral. Por último, o termo etnopoética tem sido frequentemente empregado para caracterizar a pesquisa de caráter etnolinguístico (ao estilo de Hymes e de Tedlock) que procura apresentar “sistemas poéticos completos dentro de culturas particulares” (ROTHENBERG, 1984, pp. 233-234).

Segundo Rothenberg, o que há de comum nessas concepções da etnopoética é uma rejeição evidente do conceito de uma “arte de elite”, de uma arte elevada, e o confronto às ideias hierárquicas típicas da arte europeia e ocidental. De fato, continua Rothenberg, como um conhecimento da alteridade, a etnopoética deve enfrentar as versões da realidade demasiado autoritárias e clausuradas, observando no “remoto” e no “exótico” algo que merece ser compreendido e respeitado. Desta perspectiva, a etnopoética encontra-se mais perto do atual conceito de “literatura-mundo” do que do tradicional conceito de “cânone literário”. Com

efeito, diferente do conceito de “cânone”, ligado a uma determinada ideia de nação e ao domínio de uma “língua nacional” (como o português ou o espanhol, por exemplo), o conceito de “literatura-mundo” assinala que qualquer cânone deve olhar para a imensa diversidade de línguas, de tradições poéticas e de narrativas merecedoras de reconhecimento como parte do patrimônio comum da humanidade. A existência dessa diversidade linguística e cultural, da perspectiva da literatura-mundo, impulsiona a tradução de obras passíveis de terem “particular pertinência” a outras culturas, onde também podem ser acolhidas e até integradas no seu próprio patrimônio literário (CARVALHÃO BUESCU, 2013, p. 154).

Finalmente, mais dois argumentos de Rothenberg devem ser considerados porque fornecem fundamento metodológico ao estudo das poéticas de “povos tradicionais”. Em primeiro lugar, deve-se abandonar a ideia de que a “arte tradicional” é coletiva antes do que individual (idem, 1984, p. 238). Esse confronto é basilar, posto que parte das artes poéticas dos povos aborígenes (geralmente orais) também estão atravessadas pela criatividade dos sujeitos, pela busca da beleza e pelo domínio de recursos expressivos. Como explica Fernandes (2007, 193) sobre os narradores orais do Pantanal, embora a memória seja o “rumor” de uma voz poética coletiva, ouvida em performance em múltiplas circunstâncias, essa voz primeiro tem que “ser trabalhada, antes de fazer vibrar as cordas vocais”. Por isso, nesta pesquisa, as diversas formas poéticas múruí tomam como ponto de referência, na medida do possível, não uma “Mitologia” (com maiúscula) em qual cada conceito e cada coisa têm seu lugar fixo e imodificável. Antes, privilegia vozes múltiplas, de narradores e cantores múltiplos, com rosto e nome próprio e que, por meio de suas diversas performances, comunicam suas visões de mundo, seus anseios, suas dúvidas ou seus medos.

O segundo argumento de Rothenberg defende que não se deve assumir a poesia e os rituais das culturas tradicionais como manifestações de povos estáticos. Muito pelo contrário, a mudança e a transformação são constantes em todas as culturas, não só em um sentido místico ou espiritual, mas também em um sentido social (idem, 1984, p. 239). Tal fato bem se observa com o desenvolvimento histórico do povo múruí. Diversas pesquisas etnográficas sobre sua cultura testemunham reconfigurações de suas concepções políticas, concepções cosmológicas e de suas práticas rituais. Como exemplo, durante a pesquisa de campo com os Múruí do rio Carapananá, Edmundo Pereira (2011) observou a reconfiguração de um espaço tradicional como o *mambeadero* (o “pátio da coca”, local típico de transmissão de conhecimento). Desde os anos 1980 o *mambeadero* virou, também, espaço político de discussões sobre critérios de “tradicionalidade” e de “indianidade”, dada as pressões de todo tipo que chegam com as instituições exógenas (igreja, ONGs, instituições do Estado, entre outras) (idem, 2011, p. 80;

2012, p. 165). Neste sentido, como já aponte, Echeverri se refere às mudanças geradas pela irrupção do machado de metal no imaginário e na cosmovisão dos Múruí, que ainda têm ajudado a consolidar uma nova ideologia multiétnica chamada de “palavra de coca e de tabaco” (idem, 1997, p. 93).

Considerando esses argumentos, ao *re-transcrever*, traduzir e analisar três versões do *Dijoma jágai* coletadas em três distintos momentos dos séculos XX e XXI, parto do conceito de movência do texto poético oral tão bem aplicado por Paul Zumthor (1997, p. 272). A movência é determinada por como diversas variantes de um relato dialogam com o seu contexto histórico e cultural, ao tempo que reproduzem um modelo linguístico formal (ou arquétipo) herdado por tradição. No contexto múruí, esse “modelo” é ouvido uma e outra vez pelos aprendizes em diferentes cenários, quer nas conversas de *mambeadero*, quer nas atividades de preparação de um ritual, quer durante jornadas de trabalho na roça, quer, por fim, nos diálogos entre parentes antes de dormir.

Mas antes de se debruçar sobre *Dijoma jágai*, objeto principal do estudo, é necessário compreender a arte verbal dos indígenas múruí em geral. Tal compreensão é fundamental porque os gêneros poéticos dos Múruí não têm uma função meramente estética: eles cumprem funções rituais, curativas, propiciatórias, além do mero lazer do intérprete e dos ouvintes. Eles mantêm ligações indissolúveis com elementos e símbolos culturais como a coca, o tabaco, a mandioca doce, entre muitos outros, que devem também ser situados como partes integrais do que, a risco de aparentar um pouco forçado, chamarei aqui de arte verbal do povo múruí.

## PARTE 1: A ARTE VERBAL DO POVO MÚRUI

Na primeira parte desta tese, descreverei os traços mais distintivos da arte verbal múrui. Não é possível, porém, começar com uma caracterização de acordo com gêneros poéticos. Entre os múrui, seus gêneros não são autônomos, nem cumprem o mesmo papel que nas culturas ocidentais. Para falar em poética múrui, deve-se considerar questões aparentemente afastadas das preocupações típicas da poética greco-latina, tal como entendida por autores como Aristóteles ou Horácio. Antes de se ocupar com assuntos teóricos, como a construção da trama (*mythos*), os modos de composição de uma narrativa, o problema do ponto de vista e da caracterização dos personagens ou o uso dos recursos estilísticos, o estudioso da poética múrui deve buscar informações de natureza diversa para abordar o conteúdo e a forma de suas narrativas e histórias. Isto implica conceber o texto poético oral como centro de uma rede complexa de relações em que conhecimentos sobre o território, conselhos morais, relatos míticos, técnicas de processamento de alimentos, tabus sexuais, entre muitos outros elementos pertencentes ao repertório cultural se interpenetram de múltiplas e inusitadas formas.

Não obstante, antes de falar sobre as histórias míticas (*jágaï*), sobre os cantos rituais (*ruak̄*) ou sobre as palavras de conselho (*yetárafue*), é preciso considerar as ideias aborígenes sobre o conceito de palavra, entendida como uma manifestação das deidades e dos demais seres espirituais. O que é a palavra no contexto ritual e cultural múrui? Quem são as pessoas encarregadas de manejá-las e de transmiti-las? Como se manifestam as palavras e qual é o poder delas? Qual a relação da palavra com as substâncias rituais coca, tabaco e mandioca doce? Qual a natureza da palavra de Moo Buinaima, o pai criador? Essas são algumas inquietações que iniciam a caminhada pela floresta de símbolos, gestos e imagens, constituindo a arte verbal múrui.

Destarte, no Capítulo 1, titulado “A palavra como manifestação espiritual”, caracterizo em detalhe as nuances do conceito de palavra (*uai*) e do discurso (*rafue*) da perspectiva dos múrui. Para tanto, parto da análise de trechos de uma narrativa tradicional recolhida por Eudocio Becerra (1998). Aqui busco mostrar que a palavra é, no pensamento aborígene, o elo que une o ser humano e a divindade, e não apenas um artefato de comunicação. A linguagem, portanto, nesse contexto, é mais que uma capacidade humana, posto que cada coisa tem sua própria linguagem, quer dizer, sua própria palavra e sua própria voz.

No capítulo 2, chamado de “Palavra, performers e arte verbal”, continuo a caracterização da palavra, mas enfim da perspectiva dos especialistas rituais ou “técnicos do sagrado”. E, a partir de uma descrição das funções e características dos diversos especialistas

múruí encarregados de manejar as palavras rituais, abordo narrativas que falam de práticas curativas e taumatúrgicas destes especialistas, a fim de compreender sua relação com as artes da palavra. Por último, faço uma reflexão sobre o conceito de xamanismo, entendido como prática discursiva e ritual, e confronto o conceito com as práticas rituais múruí. Para tal fim recorro a uma fala de Mircea Eliade, retomada por Jerome Rothenberg (1969; 2006): que o xamanismo é, estritamente, uma técnica do êxtase, e que o xamã é um técnico do sagrado, capaz de se transformar em um outro e de ver tudo aquilo que está além da simples percepção ordinária.

No capítulo 3, “Das artes xamânicas a uma poética dos gêneros”, tento mostrar que a arte da palavra do povo múruí vai além de uma arte xamânica baseada em experiências visionárias e em viagens a outros mundos. Na verdade, atualmente essa arte verbal tem se consolidado, graças à celebração periódica de bailes rituais e às constantes trocas com malocas aliadas, como um “sistema poético” altamente especializado. Esse sistema está composto por uma rede complexa de gêneros e subgêneros que, parafraseando Pelen (2001, p. 60), abrangem os diversos momentos do cotidiano: o *jágaĩ* ou relato mítico é próprio ao âmbito privado, relacionado ao clã e aos vínculos de consanguinidade; o canto ritual ou *ruakiĩ* se situa no espaço público, permitindo trocas com os outros clãs (de fato, é uma prática bastante comum que os cantores múruí aprendam cantos em outras línguas da Gente de Centro, por exemplo em *bora* ou *muinane*); o *yetárafue* ou palavra de conselho é usado para corrigir e ensinar aos filhos e parentes próximos, etc.

No capítulo 4, titulado “Sobre a poética das substâncias rituais”, foco em um tema de suma importância na poética dos povos indígenas do noroeste amazônico: as substâncias rituais coca e tabaco, que constituem o cerne do pensamento filosófico não só dos Múruí, mas também dos outros povos da Gente de Centro. Argumento que a função ritual da coca e do tabaco entre os Múruí coloca em xeque leituras críticas que enxergam a pasta de tabaco (chamado em espanhol local de *ambil*) como um simples alucinógeno. O tabaco tem funções mais amplas que as de desencadear estados de transe. É um elemento fundamental na constituição tanto do espírito quanto do corpo das pessoas, de modo que, como se verá, é, por assim dizer, um alimento material e espiritual ao mesmo tempo.

O capítulo 5, por último, chamado de “As performances do *rafue*: entre os discursos de *mambeadero* e os cantos de baile” aborda as práticas e os discursos que circulam no espaço mais tradicional na cultura múruí: o *mambeadero* ou *jibibirĩ* (“pátio da coca”). Também procuro apresentar os diversos gêneros da arte verbal múruí como “fios” (*ĩgaĩ*) dentro de um cesto (*kirĩgaĩ*) mais abrangente, chamado *rafue*.

## CAPÍTULO 1: A PALAVRA COMO EMANAÇÃO ESPIRITUAL

*A palavra de nosso pai só se avista como raio,  
a palavra de nosso pai só se escuta como trovão,  
a palavra de nosso pai só nos chega como vento<sup>16</sup>.*

As linhas da epígrafe constituem a abertura de uma densa “narrativa” titulada *Uai komuiyano*, “El origen de la palabra”. Foi recitada pelo avô Jacinto Bigidima no final do século passado, na variedade dialetal *bue* da língua múrui, e transcrita e publicada em espanhol pelo seu sobrinho Eudocio Becerra (1998, p.16-19) quem, além de pesquisador em etnolinguística da Universidad Nacional de Colombia, é um importante divulgador e tradutor das narrativas e da poesia oral de sua cultura. Para além de sua beleza e de seu hálito de alta poesia, a narrativa do avô Bigidima é significativa em primeira instância porque mostra, da perspectiva própria ao povo Múrui, o lugar proeminente que ocupa a palavra no universo simbólico da chamada “Gente de Centro”. De fato, essa centralidade da palavra na cosmovisão do povo múrui fica mais evidente se contrastada, por exemplo, com o lugar que ocupa a palavra no imaginário de outros povos amazônicos geograficamente próximos, como os Aguaruna do Perú ou os Tacana da Bolívia. De acordo com Sol Montoya, mais do que uma elaborada construção discursiva ao redor da palavra (como se dá entre os Múrui), o que distingue estes povos é que o centro de sua atividade ritual e simbólica encontra-se nas técnicas e nas práticas relacionadas com a cestaria, com o tecido ou com a pintura corporal (MONTROYA BONILLA, 2005).

Nessa medida, as linhas de abertura da fala do avô Bigidima são instigantes porque, mesmo concisas, identificam traços principais da noção de palavra entre os múrui. O termo múrui que designa “palavra”, *uai*, também é usado para designar o que chamam de *dani kai uai*, literalmente, “nossa própria palavra” ou, melhor, a “língua materna” (MINOR, 1987, p. 226). Daí que, na língua múrui, não faça sentido a distinção, tão típica em línguas românicas como o português, o francês ou o espanhol, entre os vocábulos “língua”, “linguagem” e “palavra”. Lembre-se que essa distinção, basilar no pensamento estruturalista, foi analisada por Saussure

---

<sup>16</sup> *Kaï moo uai baie jamai boriyana kïokaiya  
kaï moo uai baie jamai ameona kakakaiya  
kaï moo uai baie jamai aifina riya.*

no seu *Curso de linguística geral* (1985). Ali o autor assinala que os três conceitos comportam diferenças essenciais. “Linguagem” é uma capacidade de empregar sons articulados, exclusivamente humana; enquanto a “língua” vem a ser “um sistema de signos” que se estendem linearmente em um eixo diacrônico, submetidos a regras gramaticais e sintáticas. No que diz respeito à “palavra” (em francês *parole*, “palavra falada” ou “fala”, oposta a *mot*, “palavra escrita”), designa o ato de utilização concreto da língua por parte de um indivíduo, e leva em conta aspectos circunstanciais como o ritmo, a entoação ou a intensidade.

A caracterização feita por Saussure permite traçar um caminho inicial para a compreensão do conceito de *uai* (“palavra” ou “voz”) na esfera do povo múrui. Para esse povo, a categoria *uai* abrangia um campo semântico mais amplo do que o recoberto pela linguística clássica. Isto revela dois traços distintivos dele. Primeiro, seu caráter complexo e polivalente. Complexo, porque a “palavra” *uai* é, para os Múruí, algo mais que uma simples entidade linguística contendo, como um recipiente, um significado estável e unívoco: *uai* é, de fato, a manifestação de uma realidade espiritual que liga todos seres (não apenas aos humanos) entre si. Igualmente, *uai* é polivalente porque o termo refere-se a várias ideias. Assim, da perspectiva de leitores ocidentais treinados para a separação analítica, *uai* pode ser, ao mesmo tempo, língua, linguagem, palavra e voz<sup>17</sup>.

Um segundo traço distintivo do vocábulo *uai* é que ele não implica um “sistema” de relações abstratas exclusivo dos humanos. Para lançar mão de uma espécie de divagação poético-etimológica (talvez não tão inexata) poder-se-ia dizer que *uai* conjuga dois termos: por um lado, o advérbio *ua*, traduzido ao espanhol como “verdadeiramente” ou “de verdade”, e pelo outro lado, a raiz “i” do verbo *ite*, traduzido como “existir” ou “haver”. Nessa hipótese, a palavra (*uai*) seria então, etimologicamente, algo que “verdadeiramente” ou “de verdade” (*ua*) “existe” (*i*), quer dizer, algo “que existe verdadeiramente”. Convém acrescentar que *uai* é algo animado e concreto para os Múruí: é a manifestação mais pregnante da totalidade espiritual, que sequer precisaria de uma entidade linguística para se comunicar. Ela pode se manifestar

---

<sup>17</sup> Além de *uai* existe em múruí outra noção relacionada com o seu campo semântico, o vocábulo *rafue*. *Rafue* é um dos termos mais complexos da cosmovisão múruí. Ele é utilizado, como já escrito, para nomear as festas rituais realizadas periodicamente; para referir-se às carreiras de conhecimento que alguns especialistas rituais desenvolvem ao longo de suas vidas; ou para designar o “fazer em geral” de alguma pessoa, expressado de forma paradigmática em suas obras. Segundo Echeverri, *rafue* se compõe de duas palavras. Da raiz *raa*, “coisa”, e do classificado nominal *fue*, “algo que se diz”, “discurso” (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 28). Neste sentido, *rafue* se poderia trasladar para o português como “discurso sobre as coisas”. Em outro capítulo voltarei a essa noção de *rafue*.

através de fenômenos naturais como os raios ou os trovões, em sonhos com objetos, pessoas ou animais; ou ainda através de substâncias rituais como o tabaco, a coca ou a mandioca doce.

Iván García (2018, p. 46) também atenta para o lugar central da palavra (*uai*) na cosmovisão múrui. Para o autor, os Múruí concebem a palavra, que segundo ele é sobretudo “palavra ritual”, mais como um “agente” com entidade própria do que como uma “mensagem” a ser transmitida por meio de “significantes” ou recipientes com algum conteúdo mágico. É dessa “agência” e “autonomia” de *uai* de onde decorre sua capacidade curativa, e não do fato de ser um instrumento de transmissão com poderes embutidos pelo seu emissor. Quando, por exemplo, o homem-médico múrui (o *ikoraiima*) se utiliza de um conjuro ritual *jira* para curar alguém, ele não emprega suas palavras retoricamente, como parte de um “corpus” instrumental usado por ele para enviar *seu* próprio poder terapêutico contra doenças e espíritos malignos. É o poder imanente das palavras que age contra as doenças e os espíritos, de modo que o *ikoraiima* só ativa um poder já instalado nelas *ab origine* (GARCÍA RODRÍGUEZ, 2018, p. 56).

Contudo, essa consideração de *uai* como poder autônomo não é nova. Já em sua obra sobre os Múruí (1994 [1921]) Preuss interpreta que as palavras não são apenas entidades independentes do pai criador (*Mooma*), mas ainda anteriores e “mais importantes” que ele. Por isso ele diz que as palavras (*ikino*) são para os Múruí “o aspecto mais importante na figura do Pai, ainda mais importante que ele próprio”, de modo que é natural para eles “conceber as palavras como algo autônomo” (PREUSS, 1994 [1921], p. 46-47). O vocábulo múrui evocado por Preuss não é *uai* (palavra), mas *ikino* (literalmente “discurso” ou “notícia”). Porém, a referência à consubstancialidade entre a palavra (interpretada pelo etnólogo como um “conjunto de ensinamentos” ou como uma “tradição”) e a deidade criadora não deixa lugar a dúvidas. A palavra é uma parte tão vital do pai criador, que mesmo o precede e o fundamenta em sua própria existência. Daí ser muito frequente entre os Múruí, continua Preuss, “a ideia de que a criação de outros seres ou coisas ocorre através do desmembramento de alguma parte da pessoa do criador; [ou] que as pessoas possuem um espírito protetor (*yoneri*), que é o emissor das palavras” (1994 [1921], p. 47).

Preuss equipara o desmembramento originário do pai criador com a qualidade independente das palavras porque, para os Múruí, a palavra não se expressa apenas como uma entidade linguística. Ela também assume modalidades concretas de manifestação, como é evidente nos usos costumeiros do termo. Por exemplo, a palavra (*uai*) é frequentemente associada às plantas rituais, como na expressão já mencionada *diona uai, jibina uai, farekatofe uai* (“Palavra de coca, de tabaco e de mandioca doce”), onde *uai* tem o sentido de “tradição” ou

de “doutrina”: esse termo é referido aqui, exatamente, ao conjunto multiétnico de técnicas, de imaginários e de rituais associados com o processamento de tais plantas. Assim, quando um conhecedor visita o *mambeadero* ou “pátio da coca” de alguém, ele deve cumprimentar formalmente quem o recebe apresentando-lhe seu recipiente de pasta de tabaco *ambil* (*yerak̄i*) com a seguinte expressão: *be kue komek̄i, be kue uai* (“aqui [está] meu coração [pensamento], aqui está minha palavra” (ECHEVERRI e PEREIRA, 2005, p. 172).

Segundo Echeverri e Pereira (2005, p. 55), a palavra e o pensamento contidos nesse *ambil* não existem por si mesmos na planta de tabaco. Essa palavra e esse pensamento, esclarecem os autores, estão vinculados ao corpo de quem processa e consome aquela planta. A palavra é, então, algo fundamentalmente ligado à corporalidade, ao trabalho no roçado e ao pensamento. De fato, nesse cumprimento, *uai* tem o sentido de um pensamento materializado através do trabalho: um pensamento que, longe de ser um conceito abstrato, se constitui por um processo concreto de transformação da planta de tabaco em pasta de *ambil*. Esse processo começa com o ato de semear as sementes de tabaco no roçado e é concluído com o ato de misturar a pasta extraída das folhas com sais vegetais, antes de colocá-la no seu recipiente *yerak̄i*.

Disso é possível deduzir que a palavra *uai* para os Múruí não é só um “ser autônomo” que pode se transferir e compartilhar, mas sobretudo uma entidade capaz de materializar-se em formas múltiplas, de ganhar corporalidade e autonomia, e logo identidade. Talvez por esse motivo García Rodríguez (2018, p. 66) afirme que, no contexto ritual desse povo, *uai* mantém “um estatuto ontológico semelhante àquele do locutor e do auditório”. Isto equivale a dizer que a palavra está dotada de agência e de individualidade, de materialidade e de subjetividade, porque é consubstancial aos diversos seres que compõem o mundo, sejam espíritos, plantas, animais ou seres humanos.

Londoño Sulkin (2004, p. 162) desenvolve reflexões semelhantes no contexto dos Muinane. A palavra (em muinane, *ĩmaj̄i*) é tratada pelos especialistas rituais como um objeto material passível de “manipular, estragar, queimar, mexer e contaminar”. Muitos conhecedores a descrevem como algo que, mesmo “contido” (*consignado* em espanhol) nas substâncias alimentícias e rituais, consegue se deslocar independentemente de seu emissor para qualquer lugar, como se se tratasse de um “homúnculo” ou de qualquer outro “ser material” (idem, 2004, p. 169).

Como exemplo, Londoño (2004, p. 162) cita a fala de um chefe de maloca do Médio Caquetá. Uma vez, antes do início de um baile ritual, esse chefe afirmou diante da audiência que o pai criador “desamarrou” a “palavra”, a “entregou para ele e para seus irmãos”, a “jogou” sobre toda a gente e, finalmente, “se transformou nela”. Em outros depoimentos coletados pelo antropólogo, a palavra é como dotada de certa concretude, com capacidade de se locomover pelo espaço como uma pessoa, ou, ainda, é como uma entidade depositada materialmente nas plantas e nas diversas substâncias, especialmente nas folhas do tabaco e da coca.

Como observa Londoño-Sulkin (2004), os Múruí e os Muinane estabelecem uma relação entre a palavra e as substâncias rituais. Esse pareamento é tal que termos como tabaco e coca são substituídos frequentemente na fala dos Muinane pelo termo correspondente à palavra e vice-versa. É possível ouvi-los dizer, “sem medo à confusão”, que uma pessoa tem dentro de si “um animal, um tabaco de animal ou uma palavra de animal” (LONDOÑO-SULKIN, 2004, p. 163). Com a fala, dão a entender que o tabaco e a palavra são sinônimos, passíveis de trocas mútuas.

Neste ponto, o autor elabora uma questão crucial à concepção múruí da linguagem. Se no contexto da Gente de Centro “as substâncias e as palavras são inseparáveis”, qual é, pois, o vínculo entre a palavra e as substâncias rituais? É um vínculo “de consignação ou de identidade?” (2004, p. 163). A palavra das substâncias rituais, cujo poder é empregado amiúde pelos especialistas para curar doenças e repelir diversos inimigos, é “consignada” pelo Pai criador à maneira de uma pegada e de um carimbo na subjetividade das pessoas? Ou, pelo contrário, a palavra expressa pelas plantas e pelas pessoas é, por assim dizer, a voz direta do Pai criador? Essa é uma questão filosófica central no pensar da Gente de Centro, pois remete à relação fundamental das pessoas com a entidade espiritual, sempre mediada pela palavra e pelas substâncias rituais.

Um conhecedor muinane tenta explicar a relação por meio de uma sofisticada analogia (LONDOÑO-SULKIN, 2004, p. 166). Para esse conhecedor, a relação entre palavra do pai e a palavra das pessoas lembrava muito a relação entre o satélite e os aparelhos de rádio. Embora o satélite estivesse no céu e fosse “pelo comum invisível no momento de emitir os sons”, o rádio, dizia ele, soava aqui embaixo, “onde a gente pode ouvi-lo”. Daqui, deduz-se que a palavra divina e a palavra humana carecem de uma ligação visível. Porém, há entre elas um vínculo tal que a segunda não existiria sem a primeira (o aparelho de rádio, com efeito, não funcionaria sem as ondas do satélite). Assim, a analogia implicaria que a palavra ritual transmitida pelo pai criador na coca e no tabaco é um conhecimento autônomo e preexistente. Mas tal conhecimento

só é ativado quando o especialista ritual trabalhar no processamento das plantas. Essa é a maneira principal de entrar em contato com o alento (*jágyĩ*), com a palavra (*uai*) e com o pensamento (*komekĩ*) do pai criador.

A propósito dessa relação, no caso dos *Muinane* há duas perspectivas possíveis:

Em alguns casos se supõe que é a deidade todo-poderosa quem fala, e que os efeitos que ela nomeia chegam se dar só em virtude de sua vontade. Em outros casos, os *Muinane* consideram que é o conhecedor (*mambeador*) quem fala autonomamente, repetindo as palavras que o criador lhe deu à sua gente no tempo da criação. (LONDOÑO-SULKIN, 2004, p. 166)

Para Preuss (1994 [1921], pp. 46-47), as palavras se distinguem do Pai criador *Mooma* conforme são “independentes” dele. De acordo com sua interpretação do pensamento múrui, a palavra dá origem ao Pai criador (e não ao revés), embora seja ele quem a entrega aos seres humanos, como um legado guardado nas plantas rituais nascidas do corpo do demiurgo, *Moo Buinama*. Preuss (ibidem) sustenta que, assim como as palavras são fonte da existência do Pai criador, *devem* ser consideradas como anteriores a ele e certamente como sua parte “mais importante”.

Para empregar um termo caro a Benjamin, em cuja biblioteca achou-se um exemplar com anotações de *Religião e mitologia dos Uitoto* de Preuss, o pai criador dos Múruí emprega a palavra como um “médium” para comunicar seu ser espiritual (BENJAMIN, 1991, p. 161). Isso significa que a divindade criadora é algo distinto da *uai*, da palavra, da linguagem, embora só em linguagem desdobre sua essência espiritual. Nesse sentido, os especialistas rituais múrui já fazem uma distinção que, segundo Benjamin, é “fundamental” em qualquer “investigação teórica da linguagem”: “a distinção entre a entidade espiritual e a [entidade] linguística em que [ela] se comunica” (BENJAMIN, 1991, p. 160).

Aplicada à concepção múrui da linguagem, a distinção implica que o pai criador *Mooma* é, fundamentalmente, palavra, *uai*. E também que algo dele fica incomunicável pela palavra. Esse algo é, justamente, o que o distingue da linguagem em si, da entidade linguística que se comunica conosco. No entanto, o Pai criador múrui *não* está para além da linguagem, ao estilo das religiões judaico-cristãs, em quais a experiência mística associa-se sempre com o “inefável”. Ao contrário, a palavra do Pai criador múrui é mais vasta, viva e poderosa do que a capacidade linguística humana que a reproduz. Por isso mesmo, a capacidade linguística humana na interpretação múrui deve ser enxergada como algo muito mais múltiplo, vital e

polivalente do que a simples capacidade de repassar mensagens codificadas (cf. ECHEVERRI, 2019, p. 8).

Até aqui, discutiu-se a palavra dos especialistas rituais múrui como uma entidade autônoma, dotada de subjetividade e munida de certa corporalidade. Assim mesmo, nota-se que, como os demais povos da Gente de Centro, os Múrui também acreditam que as plantas rituais e as palavras são consubstanciais. Como já escrito, as palavras se apresentam mais complexas do que uma entidade linguística qualquer: são enxergadas como “seres materiais” com “capacidade de agir” (agência), e não como artefatos linguísticos manipulados para a comunicação intersubjetiva. Assim como para os Muinane, para os Múrui as palavras são algo imanente às plantas, e essa crença está na base de muitas de suas práticas rituais e quotidianas.

Dessa crença, por exemplo, surge uma prescrição básica às pessoas encarregadas de colher a coca no roçado: não jogar fora nenhuma folha da planta. Essa prescrição está fundada na ideia de que “a menor folha pode conter as palavras que são necessárias para uma cerimônia [ritual]” (GARCÍA RODRÍGUEZ, 2018, p. 422). Por isso, o chefe múrui Dom Ángel Ortiz recomenda ao “homem-que-tosta-coca” (ou *jiibiebeeierama*) não deixar “cair folhas para fora” da chapa (*zibe*) porque “cada folha que cai para fora, é um ser humano a menos” (PEREIRA, 2012, p. 137). O ancião completa sua explicação com um conselho: aquele que não deixa cair folhas evita ser tomado pela preguiça e evita desperdiçar muitos aprendizados essenciais. As folhas caídas são como “conhecimentos que se deixam de aprender”, e esse descaso levaria às pessoas a serem preguiçosas (PEREIRA, 2012, *ibidem*).

Desse modo, os “conhecimentos” contidos nas plantas rituais são as próprias palavras (*uai*) do pai criador *Mooma*. Essas palavras, como já se disse, manifestam-se como o alento (*jágyty*) das substâncias rituais. Não se trata de palavras apenas depositadas nas folhas. O poder imanente deve ser ativado mediante o trabalho no roçado e no *mambeadero*. Por isso, afirma-se entre os Múrui que o caráter das palavras nas plantas rituais depende diretamente da moralidade da pessoa que as processa e as consome. Uma pessoa disciplinada e trabalhadora extrairá boas palavras (*ñuera uai*) com seu esforço; uma pessoa preguiçosa e mal aconselhada (mal-educada) extrairá “palavras falsas” e conhecimentos danosos para ele e para os demais.

Essa tensão entre, por um lado, o trabalho das pessoas sobre as plantas rituais e, pelo outro, o poder agencial das palavras contidas nessas plantas, é um ponto chave da noção de *uai*. De um lado, o corpo cumpre papel central como mediador entre trabalho humano e manifestação da palavra-substância, pois ele é responsável por produzir as palavras mediante

uma série de processos técnicos. De outro lado, as palavras ainda são inerentes às plantas. Neste caso, poder-se-ia falar de uma contradição dialética. Trata-se aqui, com efeito, de um único pensamento (o pensamento do pai criador *Mooma*) desenvolvido em duas perspectivas antagônicas: a perspectiva do especialista ritual, que transforma as plantas pelo seu trabalho, e a perspectiva da palavra imanente às plantas rituais.

Neste sentido, é o corpo que oferece um substrato material para a síntese dessas perspectivas contrapostas. Pelo corpo e pela sua expressividade múltipla e polivalente, o trabalho de transformação das plantas ganha sentido para a pessoa que o realiza. Mas, como é próprio de uma síntese dialética, o produto desse trabalho é novamente incorporado, integrado, pelo mesmo corpo que processa as plantas. Essa mediação corporal implica processos técnicos de transformação das plantas em substâncias rituais como *ambil*, *mambe* e *caguana*. A transformação de umas às outras ocorre por meio de procedimentos que variam de acordo com a natureza de cada planta. Se uma pessoa vai preparar *ambil*, por exemplo, primeiramente deverá ferver as folhas de tabaco; depois filtrá-las com peneira fina; em terceiro lugar, ferverá o extrato do tabaco já filtrado até atingir uma consistência espessa; e finalmente, deverá misturar a pasta resultante com cinzas de algum sal vegetal.

Portanto, o corpo é imprescindível. Dele provêm a força e a energia necessárias para transformar as plantas em alimento adequado às pessoas verdadeiras, quer dizer, às pessoas verdadeiramente humanas, diferentes dos animais. De fato, referências ao corpo são sempre constatadas nos discursos e ensinamentos dos especialistas rituais murui. A este respeito, vale a pena lembrar de uma significativa anedota contada por J. A. Echeverri (2019). Há alguns anos, Echeverri trabalhava junto ao avô múrui Óscar Román Enokakuideo em um projeto de pesquisa sobre sais de potássio empregados pelos Múrui. O objeto do projeto, afirma o antropólogo, aparentava muito preciso: “Botânica e química, por um lado, e discurso indígena sobre os sais, pelo outro” (ECHEVERRI, 2019, p. 1).

Aos poucos, porém, o antropólogo foi ficando confuso. O avô Enokakuideo narrava temas que não encaixavam bem em sua noção de “discurso indígena”, descrito em suas pesquisas como “uma espécie de representação linguística das substâncias, de seu processamento e de seus significados culturais” (2019, *ibidem*)<sup>18</sup>. O antropólogo julgava os

---

<sup>18</sup> A investigação sobre os sais desses dois pesquisadores, que recolhe um trabalho de anos, frutificou em uma obra monumental de mais de 1000 páginas, intitulada *Iairue Nagini - Sal de vida: Biodiversidad como educación sexual*. No ano de 2020 foi merecedora de uns dos galardões científicos mais importantes da Colômbia, o prestigioso Prêmio de Ciências Alejandro Ángel Escobar na categoria de “Meio ambiente e desenvolvimento sustentável”.

temas sem conexão com o todo. Segundo ele, o avô pulava sem elo visível da “história da criação do cosmos” ao tema da “formação de um embrião no ventre”, e, mais a frente, à abstrata imagem de um “fôlego crescente” que, “após muitas tentativas, fundiu-se em uma partícula de poeira que procurava um assento para se estabilizar” (ECHEVERRI, 2019, p. 2). E então, acrescenta o autor, “você podia ouvir conselhos e avisos sobre como se comportar, sobre como cuidar de sua esposa e de seus filhos, sobre como receber e falar a seus semelhantes” (ECHEVERRI, 2019). Cansado de não entender as múltiplas imagens do avô, Echeverri lhe perguntou: “Sobre o que estamos falando?”, desenhando em seguida uma sofisticada teoria para responder a própria pergunta. Mas a resposta do avô, continua Echeverri, “não pôde ser mais simples e mais direta”: “Nós estamos falando acerca de seu corpo” (2019, *ibidem*), disse contundente Enokakuio.

A resposta do avô permite destacar duas ideias basilares do pensamento dos Múruí. Em primeiro lugar, que não seria apropriado fazer neste contexto uma separação analítica em “esferas do saber”, ao estilo da epistemologia ocidental que concebe as disciplinas do conhecimento como afastadas umas das outras. Os especialistas rituais múruí imaginam o mundo como totalidade interligada, em que o elemento de aparência mais insignificante (uma folha do mato, um pássaro que canta no galho de uma árvore, por exemplo) faz parte de um ordenamento cósmico e ritual originado no “agenciamento” inicial do Pai criador *Mooma*. Uma segunda constatação decorrente da fala de Enokakuio é que o corpo é uma referência central nos discursos dos Múruí: é mediante seu trabalho que se transformam os seres silvestres e as entidades não humanas em alimentos, remédios, ferramentas e recursos de toda índole.

Talvez não seja descabido afirmar que os indígenas Múruí e os povos da Gente de Centro, em geral, não constroem o conceito de si mesmos à maneira de um sujeito abstrato, como a “autoconsciência” hegeliana ou como o “sujeito transcendental” kantiano. Eles entendem a construção da identidade, melhor, como um processo dinâmico de produção do próprio corpo. Um corpo que se constitui como *medium* para transformar o espaço natural e que, ao mesmo tempo, é alimentado física e espiritualmente com as substâncias que ele mesmo processa, purifica e consome, em um movimento incessante. Uma particularidade da gramática do múruí ilustra o papel do corpo na construção de sua identidade: a palavra *abi*, “corpo”<sup>19</sup>, é uma das três modalidades para construir formas verbais reflexivas. Daí que expressões como

---

Infelizmente, por diversas razões não tenho conseguido consultar esse trabalho para citá-lo nesta tese, o que sem dúvida deixará lacunas sobre um assunto tão importante na cosmovisão indígena, como os sais.

<sup>19</sup> Embora “corpo” seja sua acepção principal, *abi* também pode significar “lado”, “beira”, “vizinhança”, etc. (BECERRA e PETERSEN, 1994, pp. 797-798).

*abi jaaide* ou *abi f̄node* possam ser traduzidas, respetivamente, como “transformar-se” ou “transformar o corpo” [para sair], ou como “aprontar-se” ou “aprontar o corpo”.

Quando a palavra *abi* e um verbo se unem para dar a ideia de “reflexividade”, a semântica de *abi* se estende ao logo de um *continuum* em cujos extremos encontram-se, por um lado, *abi* com a função de “objeto direto” de um verbo transitivo, e, pelo outro lado, *abi* com o valor reflexivo, sentido que expressa já uma “correferencialidade com o sujeito em termos mais abstratos” (PETERSEN de PIÑEROS, 1998, p. 36). Por isso, tomando o exemplo acima, quando se traduz a expressão *abi f̄node* para o português há duas possibilidades: ou bem *abi* é interpretado como objeto direto do verbo transitivo *f̄node* (“preparar, fabricar, fazer”, etc.), e nesse caso a tradução mais adequada seria “arrumar o corpo”; ou, seguindo a sugestão de Petersen de Piñeros, também se pode traduzir tal expressão como um sintagma verbal em que há uma correferencialidade entre o sujeito (implícito) da proposição e o vocábulo *abi*, de modo que a tradução mais lógica “aprontar-se” ou “arrumar-se”.

Para além das sutilezas filológicas e da óbvia necessidade de situar as expressões citadas em contextos enunciativos mais específicos, o que importa ressaltar aqui é como a noção de “corpo” (*abi*) funciona como modalidade de construção da forma reflexiva. Isto é bastante significativo. Porque a linguística ocidental postula, como referente das formas reflexivas, não um “corpo” que transforma com o seu trabalho as substâncias naturais, mas uma entidade teórica para além do corpo e da sua espessura: um sujeito gramatical designado em suas distintas formas pronominais. O pensamento múrui, pois, não está fundado em categorias abstratas. É resultado de um saber-fazer sempre em conexão com o mundo e com as suas entidades através do corpo. Desse saber-fazer, dessa experiência acumulada durante anos no manejo e na produção das substâncias, derivam técnicas, conhecimentos, histórias e rituais que enxergam as substâncias corpóreas (o sêmen, o leite materno, o líquido amniótico, os sais, o amido de mandioca, a saliva, o tabaco, a coca, e assim por diante) como o substrato imanente da vida e do cosmos.

Assim como o vocábulo *abi*, *komeki* (“coração”) é também uma modalidade reflexiva<sup>20</sup> e, como *abi*, é categoria fundamental para expressar as ideias de consciência e de subjetividade.

<sup>20</sup> Há em múrui mais uma modalidade reflexiva (aparte das duas citadas). É formada mediante o sufixo *da*, colocado entre o verbo e o predicativo. Por exemplo, na forma reflexiva aglutinada *rainadate* (“ele/ela se senta”) “*raina*” é a base do verbo *rainade* (sentar-se); “-*da*”, o reflexivo; “*t*”, a marca de predicativo (que indica que *alguém* diz, faz ou padece algo); e, por último, “*e*” é o pronome de terceira pessoa do singular (Cf. PETERSEN de PIÑEROS, 1998, p. 31). No entanto, por tratar-se de um assunto puramente gramatical, sem as implicações etnográficas de *abi* ou de *komeki*, está fora do meu escopo aprofundar essa última modalidade.

No seu sentido primeiro, *Komeki* designa o coração em termos fisiológicos. O termo é composto do substantivo *kome* (“ser humano”, “pessoa”) e do sufixo *-ki*, que pode se referir ora à forma redonda de certos frutos, ora a qualquer semente dura. Em palavras como *raaiiki* (“fogo”) ou *jafaiki* (“alento”), *-ki* remete a noções como “poder”, “força” ou “calor” (PETERSEN DE PIÑEROS, 1998, p. 38). Por isso, em um patamar figurativo, *komeki* significa, além de “coração”, aquele “poder” chamado de “pensamento”, um poder que, entre os Múruí, é considerado quente e próprio do ser humano. No uso como reflexivo, *komeki* se refere, principalmente, àqueles processos mentais recobrindo o campo semântico de verbos como “pensar”, “lembrar”, “preocupar-se” (PETERSEN de PIÑEROS, *ibidem*). No exemplo *komeki fakade*, o termo *komeki* ganha uma acepção diferente de “coração”, e se transforma em uma marca de reflexividade. Essa marca faz recair a ação do verbo *fakade* (“provar”, “experimentar”, “ensaiar”, “estudar”) no próprio sujeito (aqui implícito) que a executa.

Um exercício de tradução desse último sintagma já permite compreender melhor em quais casos *komeki* é usado como reflexivo e qual é a significação profunda desse uso. Assim como em *abi*, “corpo”, *komeki* pode ser interpretado ora como objeto “direto” do verbo transitivo *fakade*, ora como “forma pronominal” indicativa da ação reflexiva. Assim, caso se interprete o vocábulo *komeki* como “objeto direto”, a tradução mais apropriada seria “experimentar [com] o coração”, ou ainda “provar [com] o coração”. Agora, em sentido menos etimológico e mais poético, uma tradução possível seria “experimentar [com] a semente do humano”, quer dizer, com aquilo que é a “própria essência da pessoa”. Não obstante, caso se interprete o *komeki* da expressão citada como reflexivo, então a tradução literal seria algo como “experimentar-se”, “comprovar-se”, “ensaiar-se”. Porém, o “experimentado” ou “comprovado” não é a unidade de uma subjetividade transcendental, mas o sentimento dessa “semente própria”, que é o âmago do humano.

Becerra e Petersen traduzem *komeki fakade* por “planejar” (1994, p. 820). E os missionários do Instituto Linguístico de Verão por “pensar” (BURTCH, 1983, p. 47). Tais traduções baseiam-se em *komeki* enquanto “pensar” e no conceito de um indivíduo que “pensa” e “projeta” suas ações. Mas aqui se faz evidente que “tradução é traição”, como sugere com picardia o trocadilho italiano: algo da língua de origem perde-se, inevitavelmente, na tradução. Não obstante, embora se ganhe em concisão ao traduzir *komeki fakade* como “pensar” ou “planejar”, se perde de vista que no contexto múruí há um substrato material detrás dessa expressão: um “coração” ou uma “semente” que busca, nas substâncias legadas pelo Pai criador,

as palavras e os ensinamentos apropriados para gerar nas pessoas um sentido moral e para atingir saúde e abundância familiar.

Com efeito, não se deve esquecer que, enquanto a filosofia ocidental (de Descartes até Kant) concebe o pensamento como uma atividade abstrata, afastada do corpo e dos processos relativos a ele, o pensamento entre os Múruí se relaciona com técnicas e atividades nas quais o corpo interage de diversas formas com as substâncias naturais e cerimoniais. É nesse sentido que os especialistas rituais falam, sem contradição, do “pensamento” ou da “palavra” contidos nas substâncias. Não se referem a ele como a uma entidade puramente ideal ou intelectual, mas o tratam como uma entidade materializada interiormente. De acordo com a polivalência do vocábulo *komeki*, seria possível figurar o pensamento sob a imagem concreta de uma “semente dura”, ou de “uma forma arredondada” (o coração), ou ainda como fogo ou um alento interno. Nesse interior “materializado”, assentam-se as substâncias rituais. Destarte, poder-se-ia dizer que, em princípio, essas substâncias são idênticas às palavras. Elas mesmas são, simultaneamente, portadoras (*yoraïma*) do pensamento e da palavra do Pai criador<sup>21</sup>.

Ainda no tocante à tradução de *komeki fakade* por “planejar”, no contexto das línguas portuguesa e espanhola esse verbo designa uma atividade teórica, mental, distinta do fazer manual, do ato de realizar a obra planejada. Nesse sentido, por exemplo, se diz que o “engenheiro planeja uma casa”. Essa distinção entre plano teórico e prático é de certa maneira análoga à distinção que Aristóteles faz no livro I da *Metafísica* entre o saber teórico de quem possui a técnica e o saber prático de quem simplesmente sabe fazer algo, mesmo sem conhecer a técnica. Já na cosmovisão múruí não parece haver uma oposição entre o planejamento teórico e a sua realização prática. Para eles, o conhecimento é sobretudo um saber-fazer (o *rafue*) que se manifesta nas técnicas, nos saberes e nos procedimentos mobilizados para cultivar, cuidar e processar tanto as plantas rituais quanto as alimentícias.

Em outras palavras, o conhecimento de um especialista ritual múruí não é, nunca, um conhecimento teórico ou abstrato. É um saber-fazer expresso pelo trabalho diário. Esse trabalho deve se fazer concreto, ou “se fazer amanhecer” (*monaitate*), em alimentos, tabaco, coca, bons comportamentos e boa descendência. Por isso, “planejar”, no contexto múruí, não é desenho de um modelo abstrato ou de um plano ideal; planejar sem “amanhecer” o trabalho seria *fia rafue*,

---

<sup>21</sup> Em relação a forma concreta que assume o pensamento no interior da pessoa, vale a pena lembrar que, segundo J.A. Echeverri, uma imagem convencional do conhecimento e da experiência entre os Múruí é a do “fundo de um filtro carregado com substância purificada” (2015, p. 120). De acordo com essa imagem, o conhecimento seria como o produto de um processo de “filtrado” das plantas e de outras substâncias naturais que permite separar os elementos danosos daqueles que são potencialmente benéficos para as pessoas.

“discurso vão” ou “palavrório”. O planejamento já implica o trabalho corpóreo da transformação e purificação das substâncias, que são o centro não só da vida familiar e cerimonial, mas ainda da cosmologia múrui em seu conjunto.

Assim, caso se afirme que alguém “planeja um baile ritual” (*rafuemo komeki fakade*) não se deve entender apenas o planejamento do dia, do horário, dos convidados e de outros aspectos ligados à realização de um evento social. “Projetar”, “pensar” um baile significa, mais do que isso, desenvolver uma longa série de tarefas materiais e quotidianas que demoram meses, incluindo o cultivo de um roçado com frutos, tubérculos e vegetais destinados unicamente para a festa. Também inclui a transformação dos produtos em alimentos distribuídos entre os convidados, a preparação do *ambil* que será enviado aos contenedores rituais para que consigam peças de caça e compareçam com elas ao baile, etc.

As observações anteriores sobre o substrato corporal das noções de subjetividade e de reflexividade na língua múrui indicam que o pensamento (*komeki*) e a palavra (*uai*) são, no contexto dos povos do noroeste amazônico, noções fundamentalmente corpusculares. Não são categorias abstratas suportadas em princípios teóricos. São entidades munidas de materialidade, donde se pode asseverar, com certeza, que o pensamento e a palavra são seres com agência, com capacidade efetiva para agir sobre as pessoas e sobre as entidades silvestres e espirituais. Do ponto de vista da cosmologia múrui, o corpo é o fundamento do ser-no-mundo, a base de toda percepção e conceptualização. É também um ser fronteiro, a cavalo entre os reinos da pedra, das plantas, dos animais e dos espíritos. Neste sentido, o corpo pode ser enxergado como o substrato básico da linguagem e do pensamento. Mas não se trata aqui de uma linguagem e de um pensamento abstratos, categoriais, senão de uma linguagem e de um pensamento encarnados, que não podem ser de outra maneira que através do corpo.

Assim, seguindo J.A Echeverri, duas conclusões são possíveis. Em primeiro lugar, que em múrui “o que nós chamamos de ‘linguagem’ é muito mais que uma capacidade humana”. E, em segundo lugar, que “a faculdade humana da linguagem é muito mais que uma ferramenta para transmitir informação” (ECHEVERRI, 2019, p. 8). Respeito à primeira conclusão, nas observações feitas até aqui quis demonstrar que a linguagem não é concebida pelos Múrui como uma capacidade restrita à espécie humana. No contexto de sua cosmovisão, como o salienta Echeverri, todas as coisas falam (*uurite*): a atmosfera, os animais, a comida, as substâncias rituais (*idem*, 2019, p. 9-10). Tal fala deve ser entendida, então, como uma capacidade mais ampla e universal que a linguagem articulada. Como se verá mais a frente, os especialistas rituais amiúde identificam essa “fala” das coisas com um alento (*jágyy*) imanente a elas. Esse

alento é o fôlego do Pai criador, que envia sua palavra desde sua morada subterrânea, especialmente por meio do *ambil* e do *mambe*, os portadores principais de sua mensagem.

Já no que tange à segunda conclusão de Echeverri (que na cosmovisão múruí a faculdade humana de linguagem é mais que uma ferramenta de transmissão de informação) joga luz sobre uma questão metodológica relacionada ao vínculo entre a corporalidade e a noção de palavra. Como tentei mostrar nas páginas precedentes, a palavra é uma entidade com substrato corporal que permite seu deslocamento de um lugar para outro; inclusive lhe permite “aderir-se” às substâncias rituais e aos alimentos, ao alento e ao fogo, às sementes e às folhas. De fato, as marcas linguísticas de subjetividade (*abi*, “corpo”) e de reflexividade (*komeki*, “coração” ou “pensamento”) referem-se à corporalidade ou a noções ligadas ao corpo. Na mesma linha, a própria interioridade das pessoas (*komeki*) é concebida em termos “materiais”, sob a forma de uma “semente” ou de um objeto “arredondado”. É sobre esse fundo materializado que deve se assentar a palavra incorporada por meio das substâncias rituais. Assim, a noção de *uai* está vinculada fundamentalmente com o corpo. O corpo não só fornece à linguagem seu meio de expressão fundamental, mas pelo seu poder de significação transforma a linguagem em algo mais que uma mensagem a ser comunicada: a transforma em uma entidade espiritual motivada e premedida de significação.

Meu interesse em destacar esse vínculo essencial entre corpo e palavra é apontar para uma evidência que deve ser considerada central em qualquer pesquisa de caráter etnopoético: o estudo de qualquer poética oral precisa partir do reconhecimento dos contextos performáticos em quais as palavras de uma língua viram obras poéticas e narrativas. Essa compreensão é basilar porque, no final das contas, são as palavras de uma língua as que dão vida às formas poéticas e rituais, ou, como diria Wilhelm von Humboldt, é a linguagem o que fornece uma estrutura a “todas as modalidades de atividade intelectual” (HUMBOLDT, 1990, p. 58).

Quem desenvolve investigações de caráter etnopoético entre povos indígenas ou não ocidentais deve, então, adentrar as línguas e as linguagens dos povos abordados. Apenas assim, se faz compreender suas formas poéticas e rituais, a direção dada a sua “energia” vital e a sua “inteligência” por meio de sua “imaginação”. Tal ideia já é discutida por Rothenberg quando escreve no prefácio da sua famosa antologia de poesia “arcaica” e “primitiva”, *Technicians of the sacred*:

O que é verdadeiro na linguagem em geral é igualmente verdadeiro na poesia e nos sistemas rituais dos quais tanta poesia faz parte. É uma questão da energia e da inteligência enquanto constantes universais e, em qualquer caso

específico, da direção que tenha sido dada a essa energia e a essa inteligência (=imaginação)". (ROTHENBERG, 1969, XIX. Minha tradução<sup>22</sup>)

Apesar da obscuridade do depoimento, é evidente que o poeta não se refere a uma “relação homológica” entre as regras fixas de uma “língua” universal da poesia (no sentido saussuriano de língua) e os discursos poéticos ou rituais concretos dessa língua. Rothenberg sugere, pelo contrário, que em matéria de poesia não existem línguas, nem linguagens, universais ou hegemônicas. Existem a riqueza e a diversidade presentes nas línguas, nas linguagens e na poesia dos povos do mundo inteiro, motivadas pela “energia” e pela “inteligência” de cada cultura particular. Utilizo aqui a expressão “relação homológica”, cunhada por Barthes no contexto de sua *Introdução à análise estrutural do relato* (1972), para contrapor a perspectiva de Rothenberg à perspectiva de certo tipo de aproximação à poesia oral que pode ser qualificada de formal ou transcendental.

Nesse enfoque formal ou transcendental, que se funda em núcleos disciplinares “duros” como a antropologia ou a linguística, é comum o desenho de marcos conceituais abstratos, aplicáveis a qualquer situação. Assim, ao analisar poemas e narrativas orais, os investigadores de tendência formal ou transcendental negligenciam o elemento mais importante de qualquer poética oral: o evento performático. Ao falar nesse tipo de interpretação, tenho em mente os trabalhos de autores como Alcocer (2002, 2015) e García (2018), que enxergam as tradições orais indígenas como o produto fixo e anônimo de um passado imemorial. Alcocer, por exemplo, considera as formas poéticas dos Cora e dos Múruí como um “corpus” literário (2002, p. 13; 2015, p. 61) que, em princípio, não deveria posar maiores problemas do que qualquer texto escrito de origem ocidental. García Rodríguez fala, por sua vez, de uma “mitologia múruí-muina” (2019, p.132) que define em termos de um sistema geral e abstrato onde cada elemento da cultura tem uma função imutável e preestabelecida. Mas esses autores não refletem sobre os elementos próximos da performance oral. Como ambos partem dos modelos estruturais fornecidos pela antropologia, esquecem que, além do texto escrito que chega até o leitor sob a

---

<sup>22</sup> “What is true of language in general is equally true of poetry & of the ritual-systems of which so much poetry is a part. It is a question of energy & intelligence as universal constants &, in any specific case, the direction that energy & intelligence (= imagination) have been given”. Na tradução deste trecho, difiro um pouco da versão portuguesa que traduz “language” como “língua” (ROTHENBERG, 2006, p. 21). A meu ver, esta escolha terminológica pode criar confusões indesejáveis entre a proposta etnopoética de Rothenberg e o estruturalismo. No estruturalismo, a análise da obra literária conduz ao desvendamento de certa “língua formal” subjacente a toda obra literária, que se torna o elemento estruturante do discurso poético. Rothenberg, em troca, não vai na procura de sistemas gerais de significação, porque seu intuito é se aproximar da arte verbal de cada cultura em sua diferença específica, em sua condição de “obra total” (*total work*) (ROTHENBERG, 1969, p. XX).

forma de livro, está a encenação criadora e particular de um indivíduo de “carne e osso” cuja voz fulgura no tempo e no espaço sempre presente da performance.

O que acontece com autores como Alcocer e García Rodríguez é que, ao se aproximar da arte verbal aborígene, pretendem desenhar marcos conceptuais rígidos aos quais submetem os discursos poéticos indígenas. Dito em termos da linguística de Saussure, eles parecem se orgulhar de ter encontrado a “língua” geral e estrutural que domina a “fala indígena”. Aqui vale a pena lembrar que, de acordo com Barthes, a “língua” de uma obra literária consiste justamente no conjunto de regras que possibilitam a estruturação de um argumento. Neste sentido, a análise estrutural se encaminha, mediante uma abordagem de “segundo grau” que o semiólogo qualifica de “segunda linguística”, ao descobrimento das regras (língua) que regem todo discurso (fala). Barthes expressa essa ideia nos seguintes termos: “o discurso tem suas unidades, suas regras, sua ‘gramática’: para além da frase e embora composto unicamente de frases, o discurso deve ser naturalmente objeto de uma segunda linguística” (BARTHES, 1972, p. 12). Um pouco mais para frente, assinala: “É, pois, legítimo postular entre a frase e o discurso uma relação ‘secundária’ —que chamaremos de homológica, para respeitar o caráter puramente formal das correspondências” (BARTHES, 1972, p. 13).

Se considerarmos Barthes, é evidente que Alcocer e García desenharam uma relação “homológica”, de “segundo grau” ou “abstrata”, com os textos orais indígenas. Eles não observam elementos circunstanciais e corporais envolvidos na performance de um poema ou de uma narrativa oral. Pelo contrário, concebem tais formas poéticas como uma espécie de material “literário” ou “mitológico” que deveria ser interpretado sob os mesmos padrões de um texto escrito. Não obstante, existe uma limitação incontornável nesse olhar estruturalista sobre a arte da poesia oral. Tal enfoque formal ou transcendental cria uma “relação secundária” (baseada em um código formal e relacional) perante uma arte saturada de elementos performáticos, contextuais e cénicos. Desse modo, o arcabouço teórico empregado pelos pesquisadores termina por apagar aqueles elementos que estão além do “texto oral” já fixado na escrita.

Órfãs do corpo do enunciador, as poderosas palavras de um relato clânico ou do canto de uma festa ritual se transformam, nas mãos do pesquisador que as aborda pelo papel, em signos linguísticos vazios do conteúdo vivo da performance. Esvaziadas das diversas modulações da voz do intérprete; de seus passos de dança; de seus gestos, enfeites e pinturas corporais; dos sons e barulhos do ambiente; do sabor e do cheiro das substâncias que o especialista ritual emprega para entrar em contato com a esfera espiritual; a palavra no papel

perde tudo aquilo que acompanha e complementa a encenação de um poema ou de uma narrativa oral. Já no contexto performático, todos esses recursos materiais fazem parte do sentido total da obra poética, embora fiquem textualmente fora quando a encenação é fixada alfabeticamente. De fato, como se viu anteriormente, os Múruí enxergam as palavras como entidades materiais que podem ser ingeridas e ainda encaminhadas para fazer alguém adoecer.

Por tudo o que foi afirmado anteriormente, é possível concluir que Rothenberg está longe do enfoque estruturalista. O autor vai à procura de uma poesia e de uma linguagem próxima do mundo concreto e da performance, não atrás de estruturas fixas ou de uma língua universal da narrativa ou do poema. Observe-se que Rothenberg caracteriza a linguagem e a arte poética como uma “energia” (ROTHENBERG, 1969, p. xx). Para ele, a energia se manifesta como um poder espiritual, não simplesmente como a forma linguística escrita enxergue pelos enfoques formais e transcendentais. A concepção da linguagem de Rothenberg coincide com a famosa definição de língua de Wilhem Humboldt: “a língua mesma não é uma obra (*ergon*), senão uma atividade (*energeia*).” (HUMBOLDT, 1990, p. 65). Com efeito, Rothenberg é extremamente consciente de que as expressões poéticas orais não se encontram completas quando são lidas em livros. Elas fazem parte de contextos de significação mais amplos, nos quais os eventos performáticos cumprem papel basilar conforme são fundamento de sua produção, transmissão e recepção.

A centralidade da performance e da encenação do corpo, na poética oral múruí, está vinculada à noção de *uai* (palavra) analisada ao longo deste capítulo. Anteriormente foi afirmado que o vocábulo poderia ser traduzido por “língua”, “linguagem”, “palavra” ou “voz”. Falando da materialidade das palavras, mantive a tradução de *uai* por “palavra”. Já ao abordar a relação entre palavra e corpo pela performance, se impõe a tradução por “voz”. Dado que a voz é a matéria fugidia da poesia oral, e o corpo seu meio físico de expressão, seria impossível transpor a experiência performática da arte verbal múruí em um agrupamento finito de linhas sobre o papel. Nessa arte verbal, é mais decisiva a voz em performance do que qualquer forma linguística escrita por qualquer antropólogo ou linguista. Por isso é comum, durante suas encenações, os cantores-dançantes múruí introduzirem alterações deliberadas nas formas linguísticas cotidianas, ou empregar efeitos de dicção como alargamentos de vogais e reduplicações de palavras e de sílabas, ou utilizar vozes sem sentido ou de sentido desconhecido.

Por exemplo, em uma das linhas iniciais de um canto da Festa das frutas (*yuaki rafue*), ouvi-se cantar: *kaiřona jítuma úai* (“De acima [vem] a palavra de Jituma”) (GRUPO DE

DANZA KAI KOMUIYA UAI, 2019, p. 31). Ali o vocábulo “Jituma” é uma forma levemente modificada do nome habitual da divindade solar, “Jitoma”. Igualmente, em numerosos cantos da mesma festa é comum encontrar a forma aglutinada *jufubi* em lugar da expressão quotidiana *jofo bie* (“esta casa”) (GRUPO DE DANZA KAI KOMUIYA UAI, 2019, p. 36). Tais alterações indicam que a palavra feita voz tem para os Múruí um sentido móvel e maleável. Não se trata de um artefato linguístico pensado como *medium* de comunicação, como aquela “entidade linguística” que Benjamin associa ao “enfoque burguês da linguagem” (BENJAMIN, 1991, p. 162). Trata-se de uma palavra sempre avivada pelas cordas vocais, de uma voz em performance (cantada ou recitada), impossível de capturar nos traços lineares da forma escrita.

Vários autores oferecem exemplos similares desse uso particular da voz em performance durante a encenação da poesia oral. Ruth Finnegan (1992 [1977], p. 110) salienta que, na poesia indígena norte americana, são frequentes “efeitos de dicção” como a “reduplicação de sílabas [...], o uso de afixos, elisões ou substituições de sons”. Frederico Fernandes (2007, p. 107), referindo-se aos narradores orais do Pantanal Mato-grossense lembra que, como preâmbulo das encenações, eles ativavam primeiramente sua “memória sonora” mediante a reiteração de sons rítmicos carentes de sentido (*nonsense*). E Jürg Gasché (2007, p. 92), que trabalhou com comunidades múruí do rio Carapaná, no noroeste amazônico, sublinha que durante as festas os cantores usam “termos e morfologia rituais que disfarçam [...] o sentido das palavras”, de modo que muitas vezes elas podem ser ininteligíveis devido a sua enunciação particular.

Nesta perspectiva, é claro que a voz em performance ganha, no contexto da poética oral, conotações mais vastas que as associadas com a voz poética construída no discurso escrito. Considerar a voz (*uai*) como “palavra em performance” permite compreender que aquela é a manifestação de um corpo nutrido de sentido e de vivências particulares, pois como diz Humboldt, “nunca há duas pessoas que pensem exatamente o mesmo [...] ao escutar uma palavra” (HUMBOLDT, 1991, p. 88).

Assim como nunca tomamos banho duas vezes em um mesmo rio, nunca enunciamos duas vezes a mesma palavra, embora sua morfologia seja idêntica. Com cada enunciação, a voz poética oral arrasta consigo uma experiência fonética, auditiva e emocional irrepitível, e sempre renovada. Poder-se-ia afirmar, então, que a palavra em performance não é apenas o veículo de um pensamento; é pensamento feito corpo na voz, vibrante e sonoro. Por isso é adequado afirmar que, para os Múruí, a palavra poética é um agente vivo, parte de uma totalidade impossível de traduzir ou de transcrever: é uma atividade, uma energia espiritual que, por meio

da performance, mobiliza a vida como um todo, mas cuja unidade é rompida pelo viés do olhar ocidental à separação em artes, técnicas, tecnologias e disciplinas do saber diferenciadas.

Na contramão desse olhar, os especialistas rituais múrui valorizam a palavra como uma entidade que unifica os distintos patamares da realidade. Eles a consideram carregada de poder e de alento. Mas para compreender melhor quais são os traços da palavra pela perspectiva dos próprios conhecedores múrui, por último trago uma análise do epígrafe do capítulo. O verso inicial do avô Bigidima diz: “A palavra de nosso pai só se avista como raio”. Essa sentença significa que a palavra é algo que se “vê” (*kiode*) diante do olho sempre que há raios (*boriyi*). Porém, isso não implica que a consistência física ou material da palavra seja seu traço fundamental; implica que ela só pode ser captada por aqueles preparados, tanto corporal quanto espiritualmente, para avistá-la. Neste sentido, a qualidade de “ver” a “palavra de nosso pai” (*kai moo uai*) mais do que remeter a uma faculdade da ordem física (à visão), refere-se a uma habilidade particular de ir além dos limites corporais para atingir a esfera do pai criador, *Moo Buinaima*.

Tal habilidade não é comum. É privilégio de alguns iniciados (seja por linhagem, seja por decisão própria) que podem seguir um estrito processo de formação com avôs prestigiados em razão de seu saber. Ao final de tal processo, após anos, esses iniciados conseguem se elevar ao nível de “avós de conhecimento” (*nimairama*) ou de curandeiros (*ikoraïma*). Neste contexto, então, o ato de “ver” a palavra se relaciona com a faculdade de um “vidente” (*voyant*), capaz de entrar em uma “situação visionária” que, seguindo Jerome Rothenberg, é “anterior a toda produção de sistema (sacerdócio)” (1969, XXIII).

O segundo verso da epígrafe, “A palavra de nosso pai só se escuta como trovão”, situa a compreensão da palavra entre os Múrui em um nível mais próximo da experiência corporal. A palavra do pai criador, sugere o avô Bigidima, não é algo meramente visível. É algo que, aliás, pode ser “escutado”, *kakakaiya*. *kakakaiya* é a forma não-finita do verbo *kakakaide* que, por sua vez, se relaciona semanticamente com o verbo *kakade* (“escutar”)<sup>23</sup>. Contudo, *kakade* não significa apenas a ação de “ouvir alguma coisa”. Também alude ao fato de “sentir, de ter sensibilidade” (BURTCH, 1983, p. 42; MINOR e MINOR, 1987, p. 11; BECERRA e PETERSEN, 1994, p. 857). Echeverri (2019, p. 9) acrescenta que “*kakade* é como cheirar com o nariz ou como sentir com o coração”, e aponta que seu significado se relaciona com a ação de “entender” algo, não intelectual, mas corporalmente, com a totalidade dos sentidos.

---

<sup>23</sup> A forma verbal não finita, em múrui, serve para nominalizar a ação verbal.

Se se dá mais atenção para o verbo *kakade*, percebe-se que seu campo de significação ultrapassa o ato psicofísico de “escutar” alguma mensagem ou barulho (sentido certamente imposto quando traduzido para línguas românicas, como português ou espanhol). Mais do que prestar atenção a uma mensagem (por exemplo, a uma mensagem verbal codificada), a referência a uma palavra que se “escuta” na forma do “trovão” (*ameo*) implica uma “situação comunicativa” mais ampla, na qual convergem a sensibilidade do corpo como um todo e a capacidade de perceber algo que não é claramente discernível por meio da razão ou do pensamento (*komekĩ*).

Disso, infere-se que os Múruí não escutam a palavra do “pai criador” (Kai Moo) de forma semelhante à voz humana. Também não é como a voz do Deus judeu-cristão que “fala” a Moisés no Monte Horebe (ÊXODO 3, 1-22), e que, além disso, “escreve” seus mandamentos sobre “duas placas de pedra” (ÊXODO 20, 22). A palavra de Kai moo não se confunde com a linguagem articulada, e muito menos com o signo escrito sobre qualquer superfície. Ela é sutil: “não é algo tangível, não pode ser vista” (BECERRA, 1998, p. 17), e o trovão e as tempestades são seus meios de manifestação.

Desse ponto de vista, os especialistas múruí nos conhecimentos tradicionais são os únicos capacitados para se apropriar das palavras manifestadas nessa condição. Enquanto pessoas sem conhecimento ouvem apenas um “simples trovão”, os homens de conhecimento, os *nimairama*<sup>24</sup>, percebem as palavras vindas nesse trovão como energia que chega no “mais profundo” de seus corações (BECERRA, 1998, p. 17). “Escutar” a palavra de Kai Moo não é ouvir e interpretar uma fala articulada, uma mensagem linguística a ser decifrada. Escutar a palavra de Kai Moo implica, sobretudo, uma atitude corporal e espiritual que enxerga na palavra poderes e energias indomesticáveis por um sistema de signos convencionados, uma vez que ela é, originariamente, fôlego, sopro, vento.

“A palavra de nosso pai só nos chega como vento”, diz o avô Bigidima no terceiro verso, e introduz assim uma das noções mais complexas e abrangentes do pensamento múruí sobre a linguagem: a noção de fôlego (*jágiyi*). O termo usado neste trecho é *aifi*, literalmente:

---

<sup>24</sup> A palavra *nimairama* vem do substantivo *nimaira*, que designa uma planta associada com o “conhecimento” e a “sabedoria”, e do “sufixo de pessoa masculina” *-ma*. *Nimairama* é, assim, literalmente “homem de conhecimento” ou “homem de saber”. O *nimairama* é um especialista ritual, conhecedor das plantas de poder, dos conjuros rituais e das narrativas míticas. Ele encaminha seu saber para aconselhar e curar os membros de sua comunidade e ainda de outras comunidades próximas (BECERRA, 1998, p. 20). Alguns autores, como Iván García (2018), traduzem o termo *nimairama* como *xamã* (*chaman* em francês), mas se trata aqui, como tentarei mostrar mais para frente, de um empréstimo terminológico que não se encaixa dentro da cosmovisão dos múruí.

“vento, ar, brisa” (BURTCH, 1983, p. 30), e não *jagiyi* (fôlego, alento), vocábulo empregado com maior frequência no contexto dos relatos míticos, dos conjuros rituais e dos discursos de formação. No entanto, *aifi* se localiza em um campo semântico próximo de *jagiyi*: ambos têm como referência o hálito vital que movimenta a natureza e os seres humanos. Neste sentido, o vento (*aifi*) transforma-se no fôlego (*jágyi*) das árvores, dos animais e das pessoas. E por sua vez o vento (*aifi*) é como a respiração (*jafaiki*) do pai criador.

Vale apenas salientar aqui que o nome *jafaiki* tem um vínculo etimológico com o verbo *jafaikite*. *Jafaikite* pode ser definido como “exalar de maneira lenta para criar”, em sentido “mitológico”, e é sinônimo do verbo *komuitate*: “criar, formar, dar vida” (MINOR, 1987, p. 51). De fato, em sua edição (em espanhol) do dicionário múrui-alemão coletado por Preuss, os autores Becerra e Petersen definem *jafaikite* como “dar o sopro da vida, criar, transformar” (BECERRA e PETERSEN, 1994, p. 837), o qual projeta o campo semântico do termo *jafaiki* na esfera da divindade criadora.

Neste capítulo busquei mostrar, como exercício propedêutico, a palavra como algo mais do que um signo linguístico convencional. Expus que, para os Múruí, ela está dotada de agencialidade e de materialidade, e que, no contexto das poéticas orais, deve ser enxergada como uma entidade animada, como uma voz em performance. No contexto da língua múrui, a palavra (*uai*) é sobretudo um poder de significação: ela é a emanção espiritual do Pai Moo. Assim, *uai* poderia ser considerada como um signo motivado da energia que brota do espírito. Seu significado não se relaciona exteriormente com ela, isto é, não mantém uma relação desprovida de motivação, à maneira da teoria saussuriana em que apenas o pensamento “tem um sentido e o vocábulo é só um envoltório vazio” (MERLEAU-PONTY, 1993 [1945], p. 194). Pelo contrário, no contexto da arte verbal múrui, a palavra não é a forma exterior de um “pensamento puro e claro por si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1993 [1945], p. 205), mas fundamentalmente emanção corporal feita voz. É uma força material capaz de curar ou de fazer adoecer; e, enfim, é a manifestação de uma essência espiritual sempre expressa através do corpo.

Como conclusão e em resumo, a partir da fala do avô Jacinto Bigidima compreende-se que, na perspectiva dos Múruí, a palavra (*uai*) é entendida como uma entidade animada pela força espiritual de Buinaima e de Juziñamui, deidades que representam forças subterrâneas e celestes, respectivamente. Contudo, a palavra dessas deidades vem à terra de diversas formas, e não somente como som articulado, expressão de um sentido transparente ou objetivo. Essa palavra chega na luz do raio (*boriyi*), no barulho do trovão (*ameo*), no rumor do vento (*aifi*),

mas sobretudo no fôlego (*jágyĩ*) das plantas, dos alimentos e das substâncias rituais, que vêm a ser o mesmo fôlego criador de Buinaima, deidade da terra e do mundo subaquático. Na verdade, o *jágyĩ* (fôlego ou alento) é o meio de comunicação mais usual entre o infra-mundo (*jiyakĩ*) e o mundo “daqui” (*binie*), pois, conforme se verá mais para frente, como *jágyĩ* são invocados os frutais, os alimentos e as energias espirituais que o povo precisa para existir e se desenvolver como “pessoas verdadeiras”.

## CAPÍTULO 2: PALAVRA, PERFORMERS E ARTE VERBAL

Sem dúvida o alento (*jágiyi* ou *jafaiki*) é um dos símbolos mais característicos da arte verbal e da cultura múrui. Ele se apresenta como a forma mais comum de “materialização” da palavra das deidades. Segundo uma das versões do relato múrui da criação, o *Kai Moo nanie komuita jagai* (o “Relato da criação do mundo por Nosso Pai”), há uma relação substancial entre o vocábulo *jafaiki* (“respiração”, “fôlego”, “ar”) e a agência do Pai criador. Na versão do relato mítico (*jagai*) narrada por Riazueye para Preuss na segunda década do século XX, lê-se que o Pai criador, em estado de êxtase, enquanto procurava dentro de si próprio um ponto para se afirmar,

segurou-se no nada por meio de um fio de sonho,	[ <i>moziñote naainokoni nikai igaido</i>
segurou-se por meio de sua respiração ( <i>jafaiki</i> )	<i>moziñote jafaikido</i> ]

(RIAZUEYE e PREUSS, 1994, p. 19).

Em primeiro lugar, é interessante notar que Jérôme Rothenberg inclui a parte introdutória deste relato da criação, que contém os dois versos citados, em *Technicians of the sacred* (1969, p. 27). Rothenberg publica o fragmento em forma de prosa, sem acompanhá-lo da versão em língua indígena. E no seu comentário desse fragmento, ele pondera o fato de que Kai Moo tenha criado o mundo através do sonho (mais exatamente de um “fio de sonho” ou *nikai igaido*). Isso constitui, para o poeta, “o reconhecimento do ‘sonho’ como modelo do processo criativo: [como] uma ‘realidade’ de uma ordem diferente, com novas combinações de objetos” (ROTHENBERG, 1969, p. 406<sup>25</sup>).

Esse *jafaiki* (respiração, fôlego, ar) que Riazueye evoca no relato da criação como suporte<sup>26</sup> do pai, partilha da mesma natureza que o “vento” (*aifit*) em qual o avô Bigidima percebe o poder transcendente das palavras do Pai criador. Esse vento não é como o “simples vento” que remexe folhas das árvores. É o hálito da vida em cujas asas voa o espírito, o fio que

25 Original inglês: “the recognition of ‘dream’ as the model for the creative process: a ‘reality’ of a different order, of a new combination of objects.”

26 Como se vê no texto citado anteriormente, o termo empregado por Riazueye é *moziñote*. *Moziñote* se refere a ação de afirmar, de sustentar alguma coisa, quer dizer, designa o fato de achar um suporte. No “Relato da criação”, os suportes de *Kai moo* são a sua respiração e o seu fio de sonho. Logo, com a ajuda de duas substâncias mágicas, a *arebaiki* e a *izeiki*, o Pai criador consegue segurar o fundo do nada (*naaino jiyaki*) e se sentar (*rainadate*) sobre ele.

mantém entrelaçadas as diversas camadas da realidade (infra-mundo, terra e céu), a energia que traz a boa saúde aos membros da comunidade (*urukî*) para fazê-los crescer e prosperar.

Todavia, a palavra do Pai que leva o vento não é passível de ser captada de qualquer jeito e por qualquer pessoa. Assim como a “voz” não articulada escutada no trovão, ou como a luz avistada no raio, a compreensão da palavra que “chega na forma do vento” demanda uma capacidade especializada dos encarregados em entrar em contato com as energias formativas do infra-mundo, morada do Pai criador. Entre os Múruí existem vários desses especialistas, ou, para usar a expressão tirada por Rothenberg de Mircea Eliade (2008, p. 22), desses “técnicos do sagrado”. Talvez o mais importante “técnico” na hierarquia do conhecimento múruí seja o *nîmairama* (literalmente, o “homem de conhecimento” ou o “homem de saber”).

Eudocio Becerra (1998, p. 21) traduz *nîmairama* como “avô do conhecimento”. Esta tradução, embora não seja literal, faz justiça a uma figura representativa no ordenamento ritual e sociopolítico, não só do povo Múruí, mas dos povos amazônicos em geral. Os avós são os depositários da tradição oral. Essa tradição inclui, além do conhecimento dos cantos (*ruakî*), das palavras de formação (*yetarafue*) e dos relatos míticos (*jágaî*), um saber apurado acerca das plantas e dos diversos remédios utilizados para curar as doenças, tanto físicas quanto espirituais. Especificamente, o *nîmairama* ou “avô sábio” (como também poderia ser traduzido o termo) se utiliza de duas plantas que, como se verá adiante, têm um inestimável valor ritual e espiritual: a coca (*jíibina*) e o tabaco (*dîona*). Destas plantas são feitas duas substâncias indispensáveis tanto nos espaços quotidianos, quanto nos de índole cerimonial: o pó de coca (*mambe* no espanhol do Alto Solimões, na tríplice fronteira Colômbia-Brasil-Peru, *jíibie* em múruí) e a pasta de tabaco (*ambil* no espanhol local, *yera* em múruí).

Ambas as substâncias funcionam como mediadoras entre o infra-mundo (*jîyakî*), em que mora o Pai criador (Kaî Moo), e a terra (*enie*), onde foram criados e vivem os seres humanos (*komîni*). A coca e o tabaco ocupam um lugar tão central dentro do pensamento múruí que, embora não sejam mencionadas por Riazueye (RIAZUEYE e PREUSS, 1994) em sua variante do “Relato da criação”, sintetizam um conjunto de noções complexas acerca da formação moral, da proteção espiritual e da abundância de meios de subsistência que constituem o cerne do que J. A. Echeverri (1997) chama de “filosofia do machado” (*philosophy of the axe*). Como já visto anteriormente, a coca e o tabaco são como o fôlego do Pai criador, como sua própria “palavra” que fala através do trabalho no roçado, das jornadas de caça e dos conselhos com os quais os avós mantêm coesas as comunidades.

Em sentido estrito, a coca e o tabaco não têm surgido no ato primevo de criação do mundo por Kai Moo, mas em um estágio ulterior, por intermédio de seu filho: o demiurgo Buinaima. Neste sentido, o avô múrui don Ángel Ortiz conta, em uma narrativa sobre a origem dos alimentos colhida por Edmundo Pereira (2012), que tanto a coca quanto o tabaco nasceram do corpo do pai Buinaima logo após ele ter morrido nas mãos “dos Juziñamui, os seres da terra”. (idem, 2012, p. 131). A coca, que diz respeito à fala e à eloquência, teria surgido da sua garganta (*kimaio*); enquanto o tabaco, relacionado com o pensamento, a iluminação espiritual e a clareza das ideias, teria nascido do seu coração (*komeki*).

O coração, *komeki*, é a sede do pensamento porque é literalmente a essência do humano para os Múrui, como já foi afirmado. *Komeki* seria assim como a semente ou âmago do ser humano. Diferentemente da epistemologia ocidental, que pressupõe um *ego cogitans* no centro da perspectiva de qual se explica o mundo intelectualmente (à maneira cartesiana), o pensamento múrui não associa o ato de compreensão com uma faculdade do entendimento em particular (para dizê-lo em termos rigorosamente kantianos), mas com estímulos corporais visíveis e invisíveis que se traduzem em formas apropriadas de se comportar e de pensar. É desse ponto de vista que pode interpretar-se mais profundamente a definição que Echeverri oferece do verbo *kakade* como a ação “de cheirar com o nariz ou de sentir com o coração” (idem, 2019: p. 9).

Não obstante, as *plantas de poder*, assim chamadas pelos indígenas da região amazônica, são utilizadas também por outros “técnicos da palavra” além dos *nimairama*. Esses técnicos têm como função principal entrar em contato com os espíritos e donos da floresta, mediante o uso de formas discursivas especializadas: conjuros (*jira*), cantos rituais (*ruaki*), relatos míticos (*jagai*), rezas para curar (*zomarafue*), entre muitos outros. Um desses técnicos é o *ikoriraima*.

O *ikoriraima* é um especialista dedicado estritamente em curar (BECERRA, 1998, p. 21). Semelhante papel já aparece enunciado no mesmo nome. O termo em múrui é composto pela raiz *ikora*, “práticas de cura<sup>27</sup>”, referidas obviamente ao verbo *ikode*, “curar por meio de

---

<sup>27</sup> Prefiro traduzir assim a expressão “prácticas de brujo” (BURTCH, 1983, p. 106), que é a definição do termo *ikora* oferecido pela pesquisadora do Instituto Lingüístico de Verão, Shirley Burtch em seu *Diccionario huitoto-murui*. Faça essa escolha porque ela perpetua o olhar preconceituoso dos evangelizadores, que enxergam os povos indígenas como povos idólatras e demoníacos por desconhecerem a fé cristã. Em outro trabalho (ZULUAGA HOYOS, 2009) analisei as discussões teológicas e filosóficas que mantiveram dois filósofos espanhóis, Bartolomé de Las Casas e Juan Ginés de Sepúlveda durante meados do século XVI. A discussão girou em torno de uma suposta idolatria indígena decorrente de seu desconhecimento do cristianismo. Nessas discussões eruditas

rezas” (BECERRA e PETERSEN, 1994, p. 829), e pelo sufixo nominal de pessoa masculina -*ma*. Desta maneira, *ikorai<sup>ma</sup>* significa, literalmente, “homem que pratica a cura”, e pode ser traduzido apropriadamente como “curandeiro”. Caso se comparem os atributos do *ikorai<sup>ma</sup>* ou curandeiro com os do *nimairama* ou “homem sábio”, observam-se semelhanças e diferenças que permitem compreender qual é o campo de atuação de cada um deles.

Entre ambos os especialistas há em comum o uso indispensável da pasta de tabaco *ambil*, do pó de coca *mambe* e de outras diversas substâncias rituais que funcionam como mediadoras entre o infra-mundo de Buinaima e a terra dos seres humanos. O curandeiro, quando encontra problemas ou doenças muito graves, utiliza a ayahuasca (*yagé* no espanhol da região amazônica, *unao* em múrui) como remédio para “conhecer a doença e poder dominá-la extraindo-a do corpo do doente” (BECERRA, 1998, p. 21). Embora a ayahuasca não seja uma planta de poder comumente usada pela chamada “Gente de centro”, ela é consumida durante cerimônias muito privadas.

Entre os Múrui, o uso da ayahuasca é limitado a conhecedores experientes nas técnicas de cura, e se vincula a práticas xamânicas e de bruxaria. Não é, pois, uma planta de utilização costumeira, como é entre as culturas do Vale de Sibundoy e das terras do alto Rio Putumayo: os Kamentzá, os Inga e os Siona. Mais próprio entre os Múrui (e entre as demais etnias que formam a Gente de Centro) é o uso das plantas de tabaco e de coca, cujas folhas são transformadas, mediante procedimentos técnicos como o torrado, o macerado, o filtrado e o peneirado, em pasta de tabaco (*ambil* ou *yera*) e pó de coca (*mambe* ou *jíbie*). Ao redor destas duas substâncias os especialistas rituais indígenas tecem toda uma filosofia da produção e da multiplicação que, vale a pena insistir nisso, recebe entre os Múrui o nome de *diona uai jibina uai*: “palavra de coca e de tabaco” (PEREIRA, 2012, p. 150), a qual afirma a primazia destas plantas rituais nas práticas curativas e propiciatórias.

Agora, em suas atividades terapêuticas, o *nimairama* e o *ikorai<sup>ma</sup>* se assemelham no uso de formas discursivas especializadas e do poder do tabaco e da coca (e também da ayahuasca e de outras plantas com propriedades alucinatórias). Por outro lado, se afastam em dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, no que diz respeito ao âmbito de ação de cada um deles. O *nimairama* tem a capacidade de adentrar em diversas esferas do saber (por exemplo,

---

encontram-se já os fundamentos teóricos do processo de demonização que sofreram as culturas ameríndias durante os períodos de invasão e colonização do Novo Mundo, nos séculos XVI e XVII. Sem dúvida, esse processo segue em marcha até hoje se presta-se atenção nestas sutilezas terminológicas.

nas esferas política, ritual, narrativa ou medicinal<sup>28</sup>), enquanto o *ikoraïma* desenrola sua labor estritamente na busca pela cura, o que não o impede, entretanto, que em certos casos assuma outras funções, como contador de histórias míticas (*jágaï roraïma*), como especialista nas palavras de conselho (*yetarafue*) ou mesmo como contendor (*fuerama*) de um dono de baile (*rafue naama*) durante os desafios relativos ao conhecimento de cantos das festas.

Em segundo lugar, o *nïmairama* e o *ikoraïma* se diferenciam nos espaços rituais em quais ambos agem. A tradução de *nïmairama* como “avô do conhecimento” já traz uma pista sobre o caráter dessa diferença. “Avô”<sup>29</sup> não é apenas uma categoria familiar referida aos filhos do filho (*uzuma*). Ela aponta sobretudo para uma condição de autoridade sociocultural, decorrente do acúmulo de conhecimentos herdados da tradição. Avô é aquele que pode sustentar uma “maloca” (*anáneko*) e fazê-la crescer e prosperar mediante sua boa palavra (*ñuera uai*) e seu trabalho. Avô é, aliás, o que pode ser dono de uma das quatro “carreiras de conhecimento” ou *carreras de baile* (como se diz no espanhol regional), função que carrega uma grande dignidade social.

Contudo, esta relação entre o “avô sábio” e o “dono de baile” não significa que um homem só será *nïmairama* se for capaz de manter uma carreira ritual. Essa verdade é apenas parcial, pois há casos de “avós sábios” que mesmo sem nunca ter tido uma maloca, nem carreira cerimonial, são competentes no conhecimento de sua cultura e de suas tradições. Este é o caso de dom Hipólito Candre (CANDRE e ECHEVERRI, 2008 [1993]) e de dom Ángel Ortiz (PEREIRA, 2012). Ambos careciam em vida de maloca e de “carreiras de baile”, mas não do conhecimento da “palavra de coca e de tabaco” que traz a prosperidade e a abundância ao espaço familiar.

Ainda sobre a diferença entre *ikoraïma* e *nïmairama*, retomo que ambos se situam em espaços diferentes do âmbito social. Enquanto *ikoraïma* designa alguém que não possui maloca, nem carreira de baile, cujo intuito principal é a cura de doenças; *nïmairama* designa uma figura munida da distinção e do prestígio sociocultural conferido por ter posse de uma maloca e de uma “carreira de baile”. Assim, se o *ikoraïma* está mais vinculado a suas funções no âmbito da morada familiar (*jofa*), o *nïmairama* se situa mais próximo do espaço da “casa comunal” ou

<sup>28</sup> Pelo menos teoricamente, o *nïmairama* tem a autoridade para ser “chefe de clã” (*iyáïma*), “dono de baile” (*rafue naama*), contador de histórias míticas (*jágaï roraïma*), “curandeiro” (*ikoraïma*), etc.

<sup>29</sup> Aqui é importante aclarar que, em múrui, há duas formas para designar ao avô. A primeira é *uzuma*, a forma comum pela perspectiva do parentesco. A outra é a palavra *eikome*, forma de respeito para designar a um ancião conhecedor (ECHEVERRI, Comunicação pessoal).

maloca (*anáneko* em múrui<sup>30</sup>) ao redor da qual gravitam as moradas familiares dos demais membros da comunidade (*uruki*).

Um último especialista ligado à palavra e à arte verbal múrui, de acordo com as reflexões de Becerra (1998) é o *aima*. *Aima* é, nos dicionários múrui-espanhol disponíveis para consulta, um bruxo. “Bruxo... xamã” em Petersen e Becerra (1994, p. 798) e em Burtch (1983, p. 25) e “bruxo que amaldiçoa para fazer dano” em Minor (1987, p. 3). *Aima* é um “homem sábio” (“sabedor” em espanhol) que “canaliza todo o seu conhecimento ao serviço da vingança de si ou de outro”, e que provoca nas pessoas “doenças e outras moléstias” por inveja ou outros problemas (BECERRA, 1998, p. 21). O avô don Ángel Ortiz o identifica com os espíritos da floresta, sempre à espreita dos seres humanos a fim de atacá-los (PEREIRA, 2012, p. 162).

De modo conciso, o *aima* é considerado pelos Múruí como a antítese do *nimairama* ou “avô do conhecimento”, cujo poder de transformação em animais é obtido graças à manipulação de diversas plantas com propriedades especiais. Mas o intuito do *aima* ao se aproximar destas substâncias, sublinham os conhecedores da tradição oral múrui don Ángel Ortiz e Eudocio Becerra, é apenas o de causar mal.

Embora me afaste um momento do tema central do capítulo, vale a pena dissertar um pouco sobre esse poder de transformação. Esse poder é justamente uma habilidade prototípica de uma das figuras culturais mais conhecidas entre os Múruí, o famoso ancestral mítico *Dijoma*. Na segunda parte deste trabalho examinarei detidamente a narrativa que envolve esse personagem, chamada em múrui de *Dijoma jagai* (“Relato de *Dijoma*”). Como já explicado no início da tese, o argumento dessa narrativa se desenvolve ao redor de um homem que se transforma em jiboia e das consequências derivadas dessa capacidade. Aqui, só é importante salientar, por enquanto, que, na versão deste relato do avô Miguel Guzmán, recitada no ano 2006, *Dijoma* é já caracterizado como um *aima*:

---

<sup>30</sup> Existe outra denominação em múrui para a casa comunal, *aiyoko* ou *eiyo*, vocábulo que significa literalmente “casa grande”. Antes do ciclo da borracha, que abrange as últimas duas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX, era comum nestas grandes moradas se acomodarem vários núcleos familiares. Após o genocídio perpetrado pelos seringueiros, a ordem social dos Múruí mudou drasticamente. As unidades clânicas foram rompidas, os maiores e donos do conhecimento assassinados, os distintos povoados arrasados pelos invasores. E os que não morreram tiveram que fugir. Estas circunstâncias fizeram com que, no processo de reconstituição do que sobrou dos clãs múruí após o massacre, o padrão tradicional de morada em grandes casas comunais mudasse para um formato de assentamento mais próximo do descrito por Jürg Gasché (1972, p. 184) na década dos setenta. Segundo esse padrão, as moradas pequenas dos núcleos familiares se espalham seguindo como eixo a maloca ou grande casa cerimonial (*anáneko*), localizada numa posição central.

[1] Diijoma tomou banho lá na poça; lá tomou banho, agitava a água,	[1] Ḍijoma ḍino noiraimo nooizaide ḍino naiṃieḍi nooideḍi tairaide
[2] lá se untou uma sustância mágica no rosto. Lá se tornaria jiboia.	[2] naiṃie manue uiekomo ḅite ḍino nuiona jaaide
[3] [Porque] ele era um xamã.	[3] naiṃie aima

(GUZMÁN, 2006, pp 28-29)

A asserção “Ḍijoma é um *aima*” precede duas afirmações significativas, que ilustram ideias acerca do *aima*. A primeira delas é uma amostra perfeita da concisão estilística própria à língua múrui. Ali o avô Guzmán diz: “Ḍijoma [...] agitava a água”. Lida no espanhol ou no português, a predicação parece não posar maiores questões. Mas se se olhar para o texto em múrui, descobre-se que ela é apenas uma limitada equivalência em português para o significado mais amplo do verbo *tairaide*. Becerra e Petersen (1994, p. 893) definem o verbo em espanhol como “chapalearse en el agua” (“chapinhar na água”). Essa tradução, contudo, não dá conta das conotações latentes no vocábulo, cuja raiz remete a verbos como *taireidote*, “anunciar algo mediante o toque do *manguaré*”<sup>31</sup>, ou *taité*, “tocar o *manguaré*” (ibidem).

Neste sentido, quando o avô Guzmán conta que *Ḍijoma* [...] *tairaide* (que “Ḍijoma [...] agitava a água”) provavelmente não se refira apenas à batida literal na água com as mãos. Ele afirma, ao mesmo tempo, que o movimento é parecido com o de uma pessoa que toca o *manguaré*. Anastasia Candre (GUZMÁN, 2007, p. 30), poeta, tradutora e pesquisadora múrui, é consciente da polissemia implícita neste termo e opta em sua tradução deste relato para o espanhol pela onomatopeia “tubi, tubi, tubi” (idem), que imita aproximadamente o som do *manguaré* e da ação realizada por Ḍijoma.

Leiner Kuyoteka, indígena múrui da Comunidade de La Chorrera, no Estado de Amazonas (Colômbia), me explicava em certa ocasião que eles eram ensinados a não bater em poças ou riachos, para evitar despertar as forças e energias ocultas sob as águas, e chamar as jiboias. A ação de Ḍijoma de bater sobre as águas, chapinhar, talvez signifique algo a mais que um simples remexer da água. Talvez os tapas falem sobre algo feito errado, sobre uma ação não permitida e levada a cabo e que, por isso mesmo, traz suas consequências. Será que, ao bater as

<sup>31</sup> “Manguaré”, *juarai* em múrui, é, como já o disse, o nome que recebe no espanhol regional um instrumento de percussão típico dos múrui e em geral da Gente de centro. Ele é feito com dois troncos de árvores em cada um dos quais se abre um oco interior. Ambos os troncos se dividem em macho e fêmea, sendo o segundo o de maior tamanho. Os “manguarés” se tocam quando vai realizar-se alguma festa, ou para transmitir uma mensagem pontual, ação em que se utilizam paus revestidos com seringa.

águas como um *manguaré*, Dìjoma subverte a autoridade dos chefes de maloca e vai contra os ensinamentos morais de uma pessoa formada com a boa palavra do avô, dono do conhecimento? Será que o *aima* Dìjoma vai à procura de um saber que ainda não é capacitado para manejar, um saber contrário aos saberes socialmente aceitos, à autoridade tradicional? Se a resposta a estas questões for afirmativa, isso coincidiria com a interpretação do ofício do *aima* oferecida por Eudocio Becerra (1998, p. 21), quem o entende como uma figura ligada à palavra de coca e de tabaco, ao conhecimento tradicional em geral, mas voltada para o mal:

O curandeiro *ikoraïma* e o homem sábio *nimaïrama* no exercício de sua profissão utilizam o tabaco de qual se deriva o *ambil*; o lambem e logo sopram sobre o paciente para extrair dele as energias negativas da doença ou da bruxaria, e assim atrair as energias positivas, com o fim de equilibrar a saúde do indivíduo. No caso dos bruxos é tudo ao contrário, pois ao invés de curar o mal das pessoas, pioram-nas até que morram.

Agora, além de comparar as ações do bruxo com as do *aima* (outra prova da influência das ideias religiosas judaico-cristãs<sup>32</sup>), é importante sublinhar que, segundo o depoimento de Becerra, o *aima* se utiliza de técnicas e de conhecimentos botânicos e mágicos na contramão do conselho dado pelos grandes sábios das comunidades, os avós sábios ou *nimaïrama*. Essa caracterização moral da prática ritual do *aima* é constada também no trecho citado do “Relato de Dìjoma” do avô Guzmán. No terceiro verso do trecho, o avô lembra que, no lugar onde mergulhava, Dìjoma também estava “untando-se um remédio no rosto” (*Naimie manue uiekomo bite*).

À primeira vista, nada indica que o *aima* faça qualquer coisa errada. Ele aparenta estar “untando-se” de uma substância para se livrar de algum mal ou doença. Mas em uma leitura atenta percebem-se significados latentes apagados pela tradução. O termo em múrui para “remédio” é *manue*. *Manue* faz referência, neste contexto, a qualquer tipo de erva ou de planta medicinal (BERCERRA e PETERSEN, 1994, p. 865). Contudo, essa ação curativa realizada com a ajuda do remédio *manue* remete a algo para além da extração de uma doença. Em outras ocasiões, o remédio *mánue* é utilizado pelos especialistas rituais para ver coisas que não são evidentes por si mesmas: os espíritos animais que atacam às pessoas, as doenças originárias da floresta (*jenuizaï*), o significado profundo dos sonhos, entre muitas outras. Esse é o caso do

---

<sup>32</sup> Na verdade, a perspectiva implícita nas palavras de Becerra difere um pouco da caracterização cristã do bruxo como alguém cuja função é “lançar feitiços às pessoas às quais, por qualquer razão, ele quisera fazer o mal”, e se entregar “à adivinhação com toda sorte de procedimentos, à investigação dos segredos da natureza para atingir poderes mágicos, e sempre em contradição com a lei cristã” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982 [1969], p. 899)

ancião múrui dom Hipólito Candre (Kíneraĩ) quem, sendo ainda muito novo (*jitókome*), decidiu se “curar o olho” (*ui daĩte*), mas só para cuidar bem de sua família e parentes:

*Por isso, com esse remédio (mánue) chamado*

*de jifíkona*

*com isso eu já me curei o olho... Sim*

(CANDRE e ECHEVERRI, 2008 [1993], p. 242<sup>33</sup>)

Este depoimento de Dom Hipólito sugere o que há de errado na ação do *aima* Dìjoma quando aplica no rosto uma substância medicinal, *mánue*. Ao que parece, o cerne do problema radica em sua intenção. O intuito de Dìjoma ao curar o rosto para devir na forma de uma jiboia (*nuiona jaaide*) é adquirir uma habilidade para benefício individual, e não combater o mal ao qual estão expostos o núcleo familiar e o comunitário, como deve fazer o curandeiro *ikoraĩma* e o avô sábio *nĩmaĩrama*. Numa palavra, ele não procura o saber com o propósito de aconselhar a seus semelhantes, como o faz um avô, mas para satisfazer um desejo egoísta de conhecimento, no caso do conhecimento especializado do poder de transformação em animal.

Convém frisar que, de acordo com a interpretação de García Rodríguez (2018, p. 107), o vocábulo “remédio” (*mánue*) e a “ação de curar” (*manode*) partilham em múrui da mesma raiz do verbo *manaĩde*<sup>34</sup>. Para ele, esta coincidência é importante. Se *manaĩde* significa “acalmar-se”, “esfriar-se” ou “estar frio”, o processo de cura pode ser interpretado como um processo de esfriamento: a contenção de certas substâncias ou emoções “quentes” que afetam o funcionamento adequado do corpo (*abi*) e do espírito (*komekĩ*). Em outro capítulo discuto as noções múrui de “esfriamento” e de “aquecimento” em relação à cura e à doença no contexto da “palavra de vida” (*komuiyafue*). Por ora, interessa sublinhar que o erro de Dìjoma como *aima*, na variante citada, é de utilizar técnicas tradicionais de cura de doenças com fins distintos à multiplicação e à reprodução da vida familiar e comunitária, que são os princípios norteadores da palavra de coca e de tabaco (*jìibina uai, dĩaona uai*).

---

<sup>33</sup> *Ie jira afeĩe manue mamekĩ mei*

*jifíkona*

*iena ja kue ui daitĩkue. jĩ*

Echeverri informa que a “*jifíkona* é um arbusto cultivado, provavelmente a *Psychotria brachybotris*”, e que ela é administrada mediante uma solução oftálmica feita com suas folhas; estas são embrulhadas em uma folha de helicônia, e logo colocadas em um pouco de água, muito perto do fogo, para que fervam levemente (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 248).

<sup>34</sup> J. A. Echeverri (comunicação pessoal) discorda desta posição. Para ele, o nome *mánue* e o adjetivo *manaĩde* têm raízes distintas. O primeiro termo deriva de uma raiz verbal (*man-*), enquanto o segundo de uma raiz adjetival (*manaĩ-*). Deste ponto de vista, a ação de curar (*manode*) não é enxergada como uma ação de esfriamento, mas como o efeito terapêutico das plantas e das energias curativas.

Voltando ao assunto central, o dos especialistas rituais múrui (*nimaïrama*, *ikoraïma* e *aima*), a descrição das diversas práticas que os caracterizam permite compreender melhor sua multifacetada e complexa arte verbal. Em primeiro lugar, o trabalho com a palavra e as práticas tradicionais de tais especialistas são mais do que a encenação de habilidades discursivas ou de capacidades de utilizar a linguagem criativamente. É verdade que o aspecto inventivo não pode ser negligenciado no processo de desenvolvimento das tradições orais múrui. Porém, a função dos atos enunciativos desses *performers* transcende a procura pela beleza da dicção ou da perfeição estilística. Eles se encaminham à cura física e espiritual do espaço familiar e comunitário; à caça dos elementos negativos que podem chegar da floresta, e à produção de intencionalidades e atitudes adequadas nas pessoas, seguindo as disciplinas morais.

Outro motivo pelo qual é importante entender, separadamente, as funções socioculturais do *nimaïrama*, do *ikoraïma* e do *aima*, é que tal consideração permite compreender em qual medida esses especialistas rituais podem ser caracterizados como “técnicos do sagrado”. Eles têm uma faculdade especial: a de entrar em situações visionárias em que percebem o “fôlego” ou “alento” enviado desde o infra-mundo pelo Pai criador (Kaï Moo). Mas qual é o caráter e o objeto dessas experiências, amiúde propiciadas por substâncias que enriquecem o poder de visão (a pasta de tabaco *ambil*, o pó de folha de coca *mambe*, a ayahuasca ou *yagé*, o *ambil de monte* ou *ukue*)? Como sugeri, o propósito desses especialistas é, sobretudo, estabelecer contato com as entidades espirituais moradoras da floresta: os donos e espíritos dos animais, os espíritos da mata, as forças vivas que se exprimem através das substâncias rituais e que funcionam como mediadoras entre o infra-mundo e “esta terra” (*binië*).

Um assunto decorrente do fato de distinguir entre esses tipos de especialistas rituais (*nimaïrama*, *ikoraïma* e *aima*) diz respeito à forma em que eles são compreendidos pelos pesquisadores que abordam o estudo das tradições poéticas dos indígenas múrui. Como é de se esperar, topa-se aqui o problema da construção de um olhar: cada pesquisador oferece sua própria mirada acerca dos papéis e das funções desses especialistas. Neste sentido, se pode mencionar por exemplo o trabalho crítico do professor Selnich Vivas. Ainda que ofereça reflexões muito pertinentes sobre os gêneros poéticos e as festas periódicas múrui, Vivas deturpa um pouco o sentido da função social e cosmológica do especialista ritual. Com efeito, ele descreve as práticas rituais e curativas dos *performers* múrui (realizadas por meio de cantos e narrativas) como um “trabalho intelectual” (VIVAS, 2015, p. 115); e aliás considera que a noção de “carreira cerimonial” (que dá substância e sentido à vida social da Gente de centro) corresponde a uma “carreira intelectual” (idem, 2015, p. 130, nota 24).

Embora seja óbvio que toda manifestação da cultura humana é uma expressão da “inteligência”, é inadequado reduzir a riqueza e profundidade do trabalho com a linguagem dos cantores, curandeiros e sábios indígenas a uma categoria tão histórica e ideologicamente localizada como a de “intelectual”. Se lembra-se a sociologia do conhecimento de Manheim (1957) e de Bourdieu (1996 [1992]), o intelectual é um tipo de experto (artista, literato ou humanista em um sentido geral) que surge no seio da tradição ocidental europeia de meados de século XIX. Ele se caracteriza por suas ações em um “campo intelectual” (o campo da *intelligentsia*) e faz do seu distanciamento das tradições estabelecidas um de seus traços mais marcantes. Agora, o que chama a atenção quando Vivas Hurtado apresenta os *performers* múrui como intelectuais é justamente sua necessidade de impor sobre eles um conceito que não se encaixa na cosmologia dos povos amazônicos. A noção de “intelectual”, usada neste âmbito, não é apenas descontextualizada e alheia, também é imprópria para descrever a rica experiência performática associada com os seus usos rituais e artísticos da palavra.

Para caracterizar a experiência com a palavra dos *performers* múrui, parecem mais apropriadas as ideias de Iván García (2018), quem interpreta o trabalho verbal destes especialistas do ponto de vista do perspectivismo ameríndio. Ele concebe as práticas rituais múrui como um tipo de xamanismo, sujeito a um regime de trocas simbólicas com os espíritos, e aponta que “os bailes rituais dos povos amazônicos não estão estruturados unicamente ao redor das danças, mas também ao redor das práticas xamânicas”<sup>35</sup> (GARCÍA, 2018, P. 23). Sem dúvida, o conceito de xamanismo desvia menos da caracterização poética dos povos da floresta e, em consequência, do tipo de técnica verbal desenvolvida pelos especialistas rituais múrui. Quando evoco a expressão “técnico do sagrado”, emprestada por Rothenberg de Mircea Eliade (2009 [1951], p. 22) para referir-se à “poética do xamanismo” (ROTHENBERG, 2009, p. 31), não pretendo afirmar que para os múrui existe uma separação taxativa entre as figuras rituais elencadas acima. A prática frequentemente é mais complexa e cheia de nuances do que qualquer discurso de caráter teórico! De fato, segundo observa o mesmo Ivan García (2018), na atualidade não é raro que os chefes de uma maloca (*iyaiima*) possuam conhecimentos sobre cura próprios do *ikoraïma* ou curandeiro. Contudo, o autor também assinala que, em outro tempo, a função de chefe se achava separada da função de curandeiro (2018, p. 25), o que talvez explicaria o porquê Becerra leva em conta ainda esta distinção.

---

<sup>35</sup> “Les bals rituels en Amazonie ne sont pas structurés uniquement autour des danses mais aussi autour des pratiques chamaniques” (GARCÍA, 2018, p. 23).

Pelo motivo que for, falar em especialistas rituais (ou xamãs) no contexto amazônico não implica falar numa “função” monolítica e rija semelhante a um “tipo sacerdotal”. Significa, antes, que o “xamã” amazônico faz uso de uma “capacidade” de busca parecida à do “filósofo socrático” quando vai na procura pelo conhecimento, como diz Viveiros de Castro (2006, p. 321). A símile empregada pelo antropólogo brasileiro é transparente em seu sentido: a atividade do xamã depende menos de um sistema de verdades e de técnicas fixas (à maneira de um sistema filosófico) do que de uma propensão individual a aproximar-se das forças espirituais que pairam pela floresta desde as origens do mundo. Tal propensão supõe uma capacidade de ver para além das aparências, como faz o verdadeiro filósofo, segundo Sócrates.

Mas nem todos os xamãs amazônicos são semelhantes ou atuam de forma semelhante. Suas técnicas e intenções podem mudar muito de uma cultura para outra, inclusive num âmbito geográfico restrito como o noroeste amazônico. De fato, a descrição que tenho feito de alguns tipos de “técnicos da palavra” múrui revela que a categoria de xamanismo, não obstante sua grande utilidade geral na compreensão do pensamento amazônico, mostra limitações para caracterizar certos nuances da experiência da Gente de Centro com o uso da palavra e das substâncias rituais.

Essa limitação se expressa desde a tradução de três categorias nativas por uma única função compreensível nas línguas ocidentais: xamanismo. Colocar um rótulo exógeno, como xamanismo, sobre as atividades rituais descritas seria minar a diversidade de traços semânticos em um receptáculo homogêneo. De fato, como afirma Mircea Eliade, “o xamanismo *stricto sensu* é por excelência um fenómeno central-asiático [...] o vocábulo nos chega, através do russo, do tungús *shaman*” (2009 [1951], p. 22). A experiência xamânica supõe uma técnica particular, impossível de compartilhar com um não iniciado. Implica a morte ritual e a ascensão ao céu pelos espíritos para tal dignidade (idem, 2009 [1951], p. 85). E essa capacidade não está à disposição de quem é apenas curandeiro.

Segundo o “dicionário uitoto-español” de Becerra e Petersen (1994, p. 798), o único especialista ritual múrui que recebe o nome de xamã é o *aima*, quem, aliás, é chamado de bruxo. Isto é bastante expressivo. Significa que tanto em suas funções quanto em suas práticas, o avô sábio *nîmaîrama* e o curandeiro *ikoraîma* afastam-se das práticas do *aima*. Até mais: a relação entre os vocábulos *aima* e xamã manifesta que o *nîmaîrama* e o *ikoraîma* não se encaixam nos modos de agir propriamente xamânicos, e que talvez estejam mais perto do “campo” da formação moral e do combate contra doenças físicas e espirituais. Para ilustrar este ponto, tomo como referência a atividade ritual dos Yanomamî.

Para eles, a atividade xamânica é concebida como uma troca recíproca com os donos e os espíritos da floresta: um tipo de troca semelhante ao intercâmbio com os afins potenciais, que fornecem esposas ao grupo. Daí que o xamã seja enxergado também como alguém idêntico em natureza com os “espíritos auxiliares”, trazidos por ele à terra durante suas performances (CASTRO, 2006: p. 321). Outro traço que caracteriza o xamanismo yanomami tem a ver com o fato de que, para atingir essa capacidade de interagir com os espíritos, o xamã precisa de “drogas alucinógenas”. Estas são usadas como instrumentos da “tecnologia xamanística”, isto é, como “próteses visuais” (CASTRO, 2006: p. 330). Por isso os Yanomami usam para suas visões o pó da árvore *yākoana* e julgam ser impossível ver os espíritos da floresta sem tê-lo cheirado previamente. Isto é o que expressa o indígena yanomami Davi Kopenawa numa fala recolhida pelo antropólogo francês Bruce Albert (2016, p. 97):

Uma vez morto sob o efeito da *yākoana*, se veem as árvores transformadas em humanos, com uns olhos e uma boca. Ouvem-se também as vozes dos animais da floresta falar como eu o faço neste momento. Escuta sê-los distintamente. Aqueles que não têm tomado da *yākoana* não podem vê-los<sup>36</sup>.

Atentando outra vez para as funções socioculturais do avô sábio *nimaira* e do curandeiro *ikoraïma*, se verá que eles não compartilham de forma tão restrita esses dois traços básicos do “xamanismo yanomami”. Eles não estabelecem um esquema de trocas recíprocas com os espíritos e animais que moram na floresta. Muito pelo contrário, o *nimaira* e o *ikoraïma* são os encarregados de fazer frente às influências malignas que esses mesmos seres jogam, de maneira que não caberia tanto chamá-los de espíritos “auxiliares” ou “protetores”.

É certo que a premissa básica do perspectivismo ameríndio (que não há uma diferença substancial entre o humano e o não-humano, ou entre o natural e o sobrenatural) se apresenta como um dos pilares da cosmologia dos múruí, já que para eles todos os seres do mundo (pessoas e animais) provêm de uma essência humana primordial. Mas não se pode ignorar que os animais são, por sua vez, os restos das substâncias patogênicas e malignas que sobraram após o ato criativo do Pai criador *Mooma*. Neste sentido, os animais são enxergados como inimigos que devem ser devorados, combatidos ou neutralizados por meio de formas verbais especializadas e de substâncias e remédios com poder de cura. A este respeito, vale dizer que os Múruí, assim como outros povos da “Gente de centro”, chamam aos tukano-arawak da bacia do Rio Negro “Gente dos animais” precisamente porque estes cultuam com oferendas de tabaco

---

<sup>36</sup> “Une fois mort sous l’effet de la *yākoana*, on voit les arbres devenir des humains, avec des yeux et une bouche. On entend aussi les voix des animaux de la forêt parler comme je le fais en ce moment. On les comprend distinctement. Ceux qui n’ont pas pris de *yākoana* ne peuvent les voir” (ALBERT, 2016, p. 97).

e de coca aos “donos dos animais”, prática não permitida entre os Múruí, que veem os animais como inimigos<sup>37</sup>.

Por outro lado, o avô sábio *nimaïrama* e o curandeiro *ikoraïma* não se encaixam tão bem no modelo do xamanismo yanomami porque eles não precisam de um transe alucinógeno para entrar em contato com os seres espirituais e, sobretudo, com a palavra ritual. É verdade que os indígenas múruí (como os outros povos que pertencem à chamada “Gente de centro”) se utilizam da pasta de tabaco ou *ambil* e do pó de coca ou *mambe* como intermediários para atrair as forças e as energias que chegam neste mundo (*binie*) da morada do Pai criador, o infra-mundo ou *jiyaki*. Contudo, eles estão longe das visões yanomami cheias de cores, de brilhos e de sons, pois nem o pó de coca *mambe* nem a pasta de tabaco *ambil* funcionam como substâncias para, por assim dizer, transportar a mente a novos campos visuais ou perceptivos.

Segundo os depoimentos dos indígenas múruí, o *ambil* e o *mambe* esclarecem o pensamento e as ideias, melhoram a capacidade de concentração em geral, e ainda aumentam a resistência física; eles funcionam, então, mais como estimulantes do que como portas para entrar em outra dimensão da realidade, no sentido alucinatório. No que diz respeito ao efeito do *ambil* e do *mambe*, talvez seria mais adequado falar em inspiração do que em alucinação: o *ambil* e o *mambe* inspiram ao *nimaïrama* e ao *ikoraïma*, os habilitam para sentir o fôlego do ventre da divindade, mas não os levam até o estado de alucinação que atingem outros povos por meio de substâncias que enriquecem o poder de visão.

Como dito anteriormente, os Yanomami do Rio Negro (em Roraima) usam para este fim a *yãkoana*, um pó avermelhado feito com as cascas de distintas espécies da árvore *Virola*, especialmente da *Virola theiodora* (SOARES-MAIA e RODRIGUES, 1974, p. 21). Os Siona do alto Putumayo se utilizam do *yagé* ou ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), um tipo de cipó com cujas cascas é preparada uma potente e amarga bebida enteógena (SCHULTES, 1977, p. 98); e, mais ao norte do continente americano, os Tarahumara e os Huichol do planalto mexicano empregam quiçá o mais famoso dos alucinógenos do Novo Mundo, o *peyótl* ou *ciguri* (*Echinocactus williamsii*): uma espécie de cacto já utilizado pelos astecas que cresce nos desertos rochosos norte-americanos e cuja coroa ou topo (contendo os “botões de mescal”) é

---

<sup>37</sup>Neste sentido, escreve Echeverri (1997): “The People of the Center allege that the Tukano and Arawak-speaking groups ‘worship’ the animals (hence the name) because they offer tobacco and coca to the Master of the Animals, while the People of the Center are against the animals. Perhaps the People of the animals would fit better in the environmentalist notion of the ‘ecological good savage’” (1997: p. 282, nota 2).

cortado, secado ao sol e após engolido no contexto de cerimoniais religiosos (SCHULTES, 1977, p. 114).

Uma característica comum das três substâncias evocadas é a de provocar alterações na visão de seus consumidores. Elas desencadeiam múltiplas imagens alucinatórias, que modificam o campo visual ordinário, de maneira que a consciência parece ir além de suas limitações físicas e ingressar em um espaço governado pela lógica dos sonhos. Tal experiência visionária tem sido objeto de diversas tentativas de descrição. Já se viu que Davi Kopenawa caracteriza as imagens e os sons fornecidos pela *yãkoana* como manifestações dos espíritos da floresta ou *xapiri*, cujas vozes ouvem através das árvores e dos animais.

Quanto aos Siona do alto Putumayo, ao sul da Colômbia, eles dão grande importância ao caráter visual de suas experiências alucinógenas com a ayahuasca. Eles procuram nessas experiências o que chamam de *toya* ou *pinta*, isto é, a visão xamânica das entidades que moram no “outro lado do mundo”, entre elas a onça pintada (dona da terra) e a anaconda (dona das águas). Essa experiência da alteridade é sobretudo de tipo visual. Por isso as narrativas e cantos surgidos dessas experiências tendem a intensificar, mediante repetições, paralelismos e figuras sonoras, seus traços luminosos<sup>38</sup>(LANGDON, 2015, p. 43). Um canto dessa experiência no “outro lado” (coletado pela mesma antropóloga) acena para esse aspecto marcadamente ocular da *toya*:

E enquanto meu pai estava falando, vi muita gente, mulheres onças;  
formosas mulheres onças estavam ali!

Tinham colares de coco de onça.

Havia jovens onças, todos brilhantes, luminosamente pintados.

Pessoas pintadas, estavam pintadas com bigodes.

(LANGDON, 2015, p. 45)

Embora o consumidor da ayahuasca não perca a consciência nem a capacidade de mexer as extremidades do corpo, ele vivencia alucinações com as cores e, com doses muito altas, pode sofrer pesadelos e certo sentimento de abandono<sup>39</sup> (SCHULTES, 1977, p. 101). Um sentimento

---

<sup>38</sup> Em relação com os Siona, Langdon salienta que eles “descrevem suas experiências como caracterizadas por uma qualidade luminosa, com cores mais brilhantes do que os que se percebem na vida ordinária, e como um mundo caleidoscópico de paisagens em constante movimento e transformação, cada uma com sua gente vestida e pintada com seus próprios desenhos e cantando enquanto apresentam-se” (LANGDON, 2015, p. 43).

<sup>39</sup> “Effects of drinking ayahuasca range from a pleasant intoxication with no hangover to violent reactions with sickening after-effects. Usually there are visual hallucinations in color. In excessive doses, the drug brings on

de pesadelo análogo, mas causado pelo *peyotl* ou *ciguri* dos Tarahumara, também é notório na experiência de Antonin Artaud. Segundo seu relato, só após muitas horas de imensos padecimentos físicos e psíquicos decorrentes de sua ingestão lhe foi permitido livrar-se das limitações corporais, e contemplar por fim as “realidades últimas e mais altas” da existência, ali onde jaz “o mistério mesmo de toda poesia”:

Mas não se chega ali sem ter atravessado pelo desgarramento e pela angústia, após o que você sentir ficar virado e *transtornado* do outro lado das coisas, e não compreender mais o mundo que acabou de deixar. Eu digo: *transtornado* do outro lado das coisas, e como se uma força terrível houver dado a você o ser restituído àquilo que existe do outro lado. Você não sente mais o corpo que acabou de deixar e que o segurou nos seus limites, em troca você se sente mais feliz de pertencer ao ilimitado do que a si mesmo, porque compreende que o que você mesmo foi veio da cabeça desse ilimitado, o infinito, e que você vai vê-lo<sup>40</sup>.

Voltando ao uso do tabaco e da coca entre a Gente de Centro, convém dar ênfase nos traços que diferenciam o efeito do *ambil* e do *mambe* do efeito de outras plantas propriamente alucinógenas, como o *peyotl* dos Tarahumaras ou a ayahuasca da região amazônica. A diferença permite entender em que medida pode (ou não) se falar em xamanismo para descrever a atividade verbal dos sábios e curandeiros múruí. Do ponto de vista de Rothenberg, com efeito, o xamanismo pode ser entendido como uma técnica poética com seus próprios recursos expressivos e seus repertórios temáticos.

Entre os recursos expressivos podem-se destacar aqueles que Zumthor (1993 [1987], p. 35) qualifica como “índices de oralidade”: as repetições de sons, as onomatopeias, os paralelismos, as assonâncias e tudo aquilo que fala da “intervenção da voz humana”. Tais recursos procuram traduzir verbalmente as experiências vivenciadas do “outro lado” do real para os ouvintes que testemunham a viagem cósmica. Por outro lado, os repertórios temáticos dizem respeito ao conteúdo da experiência xamânica como tal. Eles se revelam, segundo Rothenberg (2006, p. 32), na forma de percepções psicofísicas de angústia e de pesadelo que, no final, conduzem a um “colapso” da visão do “mundo familiar”. Este colapso vai

---

nightmarish visions and a feeling of reckless abandon. Consciousness is usually not lost, nor is there impairment of the use of the limbs” (SCHULTES, 1977, p. 101).

<sup>40</sup> Mais on n’y parvient pas sans avoir traversée un déchirement et une angoisse, après quoi on se sent comme retourné et renversé de l’autre côté des choses et on ne comprend plus le monde que l’on vient de quitter. Je dis : *renversé* de l’autre côté des choses, et comme si une force terrible vous avait donné d’être restitué à ce qui existe de l’autre côté. - on ne sent plus le corps que l’on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites, en revanche on se sent beaucoup plus heureux d’appartenir à l’illimité qu’à soi-même car on comprend que ce qui était soi-même est venu de la tête de cet illimité, l’infini, et qu’on va le voir” (ARTAUD, 1971, p. 35).

acompanhado de impressões visuais em que se manifestam, aliás, canções ou alucinações sonoras.

No presente capítulo, busquei caracterizar a experiência dos conhecedores ou *sabedores* múrui do ponto de vista do manejo das substâncias rituais e das artes verbais. Essa caracterização permite reconhecer que há diferenças específicas entre as práticas rituais do *nĩmaĩrama* (“homem de conhecimento”), do *ikoraima* (“curandeiro”) e do *aima* (“xamã” ou “bruxo”). Enquanto os dois primeiros buscam a cura espiritual e física dos espaços comunais e domésticos mediante o uso apropriado da coca e do tabaco, o último, de acordo com a interpretação de Becerra (2012, p. 131) está mais perto das práticas de feitiçaria e de macumba, e ainda é associado pelo *sabedor* Ángel Ortiz com os “seres da terra”, responsáveis de destruir à deidade subterrânea Kuio Buinaima no tempo das origens. Ainda assim, o avô Miguel Guzmán chama a Dìjoma de *aima*, justamente porque o ancestral se utiliza dos saberes rituais com uma intenção não pautada nos preceitos morais do *mambeadero* ou *jibibĩrĩ* (“pátio da coca”), designados sob o nome de *yetárafue* ou “palavra de instrução”.

Também tentei descrever separadamente aqui as práticas e funções dos três tipos de especialistas em conhecimentos tradicionais acima elencados. Espero ter deixado claro que não é possível caracterizar as práticas rituais múrui como um xamanismo *stricto sensu*. De acordo com a definição ampla da arte xamânica que oferece Rothenberg (2009, p. 31), o xamanismo é uma “técnica do êxtase” em que o xamã experimenta fundamentalmente dois estados. Em primeiro lugar, trata-se de um colapso da visão do mundo familiar, que lhe permite ir além das fronteiras do mundo ordinário, habitualmente por meio de plantas alucinógenas. Em segundo lugar, desse colapso origina-se uma capacidade de ver as entidades e os seres que moram no âmbito dos sonhos, os quais transformam o xamã em um “proto-poeta”, habilitado para “ver” aquilo que está embaixo das aparências.

Mas esta capacidade de “ver” (vidência) não é uma capacidade comum. Ela supõe “uma experiência mística concreta” (ELIADE, 2009 [1951], p. 216), isto é, um percurso pelo mundo espiritual que implica a morte e a ressurreição rituais do iniciado. Neste sentido, minha conclusão principal é que, para caracterizar a arte verbal do povo Múrui, não basta descrevê-la como um tipo de xamanismo. Essa arte abrange, além de técnicas xamânicas como tais, muitos outros níveis e modalidade de expressão que, como tentarei mostrar na sequência, constituem já um sistema poético estruturado, com gêneros, subgêneros e modos de performance altamente elaborados.

### CAPÍTULO 3: DAS ARTES XAMÂNICAS A UMA POÉTICA DOS GÊNEROS

Apesar de o êxtase ou a vidência xamânica ser fruto de uma experiência com plantas alucinógenas, o que chamo aqui de arte poética dos Múruí corresponde a funções e motivações mais amplas que as do xamanismo. Com efeito, a atividade verbal associada ao *ambil* e ao *mambe* se diferencia em muitos aspectos do transe xamanístico deflagrado pelo consumo de alucinógenos, posto que o “transe” ou “êxtase”, isto é, a morte e a ressurreição rituais (ELIADE, 2009) não constitui uma condição necessária para a “visão” ou “vidência” do poder da divindade.

Neste sentido, a arte verbal múruí se encontra, então, mais perto de uma poética que, embora conserve traços xamanísticos, se relaciona essencialmente com um processo “educativo” e de formação no qual se procuram ensinamentos morais. Este processo educativo ocorre no espaço doméstico: a casa familiar, *jofo*, ou a casa comunal, maloca ou *anáneko*. Ali o “avô sábio” (*nimairama*) transmite seus conhecimentos para um aprendiz (*yofuegama*) ao longo de uma carreira paulatina que atinge diversos graus de especialização até, finalmente, se constituir uma “carreira cerimonial” (*rafue*).

A noção múruí de “carreira cerimonial” parece se opor a um estado de “iluminação instantânea” ou de “experiência alucinógena” reveladora que permita acesso privilegiado a certos saberes ocultos. Esta ideia, contudo, deve ser interrogada de forma mais aprofundada. Londoño-Sulkin (2004, p. 162) coletou o depoimento de um indígena muinane que dizia ter recebido todo seu conhecimento graças ao poder de visão fornecido pela ayahuasca; de acordo com o pesquisador, este indígena “declarou repetidas vezes [...] que tudo o que ele sabia —as palavras de aviso, os encantamentos para curar— havia sido mostrado pela ayahuasca, através de uma experiência alucinatória”.

Em casos de extrema necessidade, a Gente de Centro se utiliza de substâncias alucinógenas para resolver assuntos considerados complexos. Por exemplo, quando ignoram a origem de alguma doença enviada por bruxaria, eles empregam a ayahuasca ou uma substância que chamam em espanhol de “*ambil* de monte” (*ukue* em múruí)<sup>41</sup>. No caso dos Muinane, Londoño (2004, p. 154) frisa que tais substâncias alucinógenas são necessárias porque os

---

<sup>41</sup> O “*ambil* de monte” ou *ukue* é um *ambil* produzido a partir da resina de uma espécie de *Virola* (ECHEVERRI, comunicação pessoal). Evans Schultes (1997, p. 9) o descreve em um antigo trabalho como uma “poderosa resina” (*powerful resin*) que é comida pelos múruí para “falar com os duendes” (“the Witotos of Colombia eat [a] powerful resin to ‘talk with the little people’”).

“rituais regulares que envolvem o consumo de *ambil* e *mambe* e a narração das Palavras de aviso” às vezes não são capazes, por si só, de revelar os bruxos ou espíritos malignos responsáveis pelas doenças. “Isto só se pode atingir —continua o autor— por meio do uso da ayahuasca e do ‘*ambil* de monte’, alucinógenos que [os Muinane] consideram perigosos e que habilitam a gente para ‘ver tudo’, ainda o bruxo que causou a doença” (idem, *ibidem*). Desta fala, pode-se tirar duas conclusões.

A primeira conclusão é que para a Gente de Centro há uma associação clara da ayahuasca e do *ambil de monte*, plantas de alto efeito alucinógeno, com a bruxaria. Tal associação não ocorre ao acaso. A Gente de Centro considera essas plantas próprias de rituais com uma intenção desviante da moralidade da “pessoa verdadeira”. Echeverri (comunicação pessoal) assinala que os sábios múrui dom Hipólito Candre e dom Óscar Román fizeram uso do *ukue* ou “*ambil* de monte”, justamente em contextos no limite da moralidade. O primeiro o empregava em suas guerras de bruxaria; enquanto o segundo considerava as imagens fornecidas por essa resina como falsas. Echeverri acrescenta que o caráter imoral do uso do *ukue* é evidente no fato de que ninguém admite usá-lo em público, ao contrário da coca e do tabaco (ECHEVERRI, *comunicação pessoal*).

De fato, nas diversas referências de Londoño (2004, p. 117, 154, 157, 172<sup>42</sup>) sobre o uso da ayahuasca entre os Muinane, um ponto comum era sua utilização como remédio para se defender de ataques de “bruxos” ou de “seres malignos” causantes de doenças. Isto coincide com a perspectiva de Becerra (1998), quem acredita que a ayahuasca é uma substância próxima às práticas do *aima* — quer dizer, do “bruxo” ou “xamã”, como ele mesmo o chama. O poder destas substâncias permite não só ocasionar mortes e outros tipos de prejuízos às pessoas, mas também adquirir o poder de transformação em animais como a “onça”, a “jiboia”, a “águia”, a “anta”, entre muitos outros (BECERRA, 1998, p. 21).

Tal poder de transformação em entidades não humanas (ou *fñoriya*) está ligado às forças originárias patogênicas que, desde o momento da criação do mundo, estão contidas nesses animais (*okaina*) e nas demais criaturas da floresta, *jaziki*. Sobre o termo *jaziki*,

---

<sup>42</sup> Um das falas mais interessantes que Londoño coletou é a do indígena muinane Pedro, quem “descreveu a ocasião na qual ele bebeu ayahuasca para ver que era o que tinha causado uma infecção recalcitrante no pé de sua filha. O espírito da ayahuasca —outra forma da deidade criadora masculina— lhe mostrou uma espinha gigante e lhe fez saber que tinha sido colocada no pé pela gente das estrelas, a instâncias de um bruxo. Em pleno transe, Pedro retirou ‘materialmente’ a espinha (sem tocar a sua filha); sem ayahuasca, essa espinha lhe tinha resultado imperceptível e inacessível. A ayahuasca lhe mostrou aliás quem tinha feito macumba contra a criança: tinha sido um velho de uma comunidade próxima. Pedro soprou para o homem, e este caiu no chão. Pedro me deu a entender que graças a seu ritual com a ayahuasca sua filha se curou ao pouco tempo e o velho bruxo morreu” (LONDOÑO, 2004, p. 172).

“floresta”, vale dizer que é derivado de dois vocábulos: do advérbio *jae*, traduzido como “antes”, “anterior”, “faz tempo” (BECERRA e PETERSEN, 1994, p. 837) e do substantivo *ziki*, que quer dizer “canto”, “esquina”, “beiral” (BURTCH, 1983, p. 225). De acordo com esta etimologia, a floresta (*jaziki*) seria como o “canto [ou território] dos antigos”, em uma alusão implícita aos espíritos e animais espalhados por todas as partes depois do ato de criação de Mooma. Neste caso, a floresta ou *jaziki* se apresenta como oposta ao “território próprio”, designado em múrui como *iyaziki*: de *iya*, forma nominalizada do verbo *ite* (“ser”, “estar” “existir”) (ECHEVERRI, *comunicação pessoal*), e *ziki*. Literalmente, então, *iyaziki* seria o “território onde a gente existe ou está” (a humanidade), enquanto *jaziki* seria o espaço próprio dos não-humanos (espíritos e animais), sempre à espreita para agredir os humanos.

São esses seres não-humanos quem, na era atual, jogam doenças e más energias nos seres humanos (*kominĩ*). Para entrar em contato com essas energias nocivas, o *aima* emprega os mesmos elementos dos avós e dos curandeiros: plantas rituais como a coca e o tabaco, conjuros mágicos como os *jĩra* etc. O problema é que esse especialista carece do sentido moral e pedagógico caracterizador dos avós sábios *nimaĩrama* quando procuram “bons ensinamentos” (*ñúefue*) e “abundância” e prosperidade material (*monifue*) para dividi-los com as pessoas sob seu cuidado (*urukĩ*). O *aima* olha para seu proveito particular e, o que é pior, coloca o seu conhecimento ao “serviço da vingança” de outras pessoas (BECERRA, 1998, p. 21). Daí que, como observa também Becerra, muitos avós tenham conhecimentos de bruxaria e se utilizem de plantas alucinógenas como a *Virola* ou a *ayahuasca* para enfrentar os ataques temíveis dos *aima*.

A segunda conclusão tirada de Londoño (2004) é que a vidência outorgada pelo “*ambil* de monte” e pela *ayahuasca* só a atingem os especialistas rituais (idem, 2004, p. 154). Embora perigosas, os Muinane julgam necessárias estas substâncias em algumas performances xamânicas, pois, valendo-se apenas das “palavras de aviso”, da pasta de tabaco *ambil* e do pó de coca *mambe*, não seria possível para os especialistas rituais penetrar nas causas de certas afecções muito escondidas, como as doenças causadas por bruxaria. Nesse sentido, haveria um contraste evidente entre o conjunto ritual formado pelas “palavras de aviso”, a coca e o tabaco, e um conjunto inverso formado pela *ayahuasca*, o “*ambil* de monte” e a bruxaria. Nesse paralelo, a coca e o tabaco se encontram tão próximos das “palavras de aviso” quanto a *ayahuasca* e o “*ambil* de monte” podem encontrar-se da bruxaria —a prática mais característica do *aima* ou xamã.

À primeira vista, esse contraste parece espúrio. Mas se considera-se que o equivalente das “palavras de aviso” dos Muinane é, entre os Múruí, a “palavra de instrução” ou *yetarafue*, isto dá já uma chave para entender em qual lugar situam o xamanismo os avós *nimairama* desde sua perspectiva de “chefes” da comunidade (*iyaini*) ou de “pais de família” (*mootai*). O de *yetarafue* é um dos conceitos fundamentais do pensamento múruí. Pode designar um gênero discursivo encaminhado à instrução dos jovens, o “conjunto de normas de comportamento” que direcionam o grupo (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 288) ou ainda, simplesmente, o “conselho” que se tira de certos trechos das narrativas míticas (os *jágaï*), assim como se tira a moral de uma fábula. De acordo com J. A. Echeverri (2008), o *yetarafue* deve ser concebido como um projeto ético basilar do cuidado da família e do desenvolvimento do indivíduo como “pessoa própria” ou “pessoa verdadeira” (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 97). Esse projeto ético se expressa na forma de diversas regras de comportamento, denominadas de “palavra de coca e de tabaco”.

O vocábulo *yetarafue* é composto de três elementos linguísticos: *ye*, “comportamento”, *ta*, “fazer que”, e *rafue* que, neste contexto, deve ser traduzido como “palavra”, mas que também carrega outros sentidos (*ibidem*). Echeverri (1997) interpreta o *yetarafue* como a “Palavra para fazer se comportar”, ou também como a “palavra de disciplina”. Outros autores, contudo, relacionam o termo *yetarafue* com o verbo *yetade*: “aconselhar”, “mandar”, “ordenar”, e o traduzem para o espanhol como “Palavra de conselho”. De qualquer forma, embora assumida a forma de um discurso elaborado, o *yetarafue* é mais do que uma categoria genérica recitada em eventos especiais (durante bailes ou durante o curso das sessões preparatórias). O *yetarafue* é uma palavra cotidiana, repetida quer no roçado, quer durante as jornadas de caça, quer nas conversas noturnas nas malocas (ECHEVERRI, 1997, p. 130). Por isso dom Hipólito Candre, *Kínerai*, diz que o *yetarafue* “nunca acaba, há que estar repetindo-o todos os dias, e [que] é a base da palavra (de baile e de cura)” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 108).

Enquanto palavra formativa, responsável pela produção de “pessoas verdadeiras”, o *yetarafue* se fundamenta nas ideias, imagens e símbolos constituídos ao redor das plantas de coca e de tabaco. Este é um ponto basilar do pensamento múruí. Os avós sábios insistem nisso constantemente em seus discursos, pois o tabaco e a coca são concebidos como as substâncias das quais são feitos os seres humanos (*komini*). Isto significa que o tabaco e a coca não são simples mediadores dos humanos com as divindades formadoras, simples “próteses visuais” (DE CASTRO, 2006, p. 330) dos “técnicos do êxtase” ou xamãs (ROTHENBERG, 2006, p. 31). Elas são parte da divindade, constituem o corpo do ser humano e lhe dão um caráter moral.

Os Múruí recomendam, a quem se interna na floresta, levar sempre um “pote de pasta de tabaco” (ou *yerakî*) para se proteger das ameaças dos animais (ECHEVERRI, *comunicação pessoal*). Eles acreditam que, ao sentir o cheiro forte do tabaco, os animais fogem das pessoas. Tal recomendação contrasta com a prática dos xamãs tukano, que procuram colocar os donos dos animais a seu favor e por isso os agasalham com tabaco em pó ou *rapé* e pó de coca ou *mambe* (ECHEVERRI, 1997, p. 292). Entre os xamãs *yanomami* ocorre algo parecido: eles buscam se identificar com “as ‘imagens’ dos ancestrais animais dos primeiros tempos, que eles ‘chamam’, ‘fazem descer’ e ‘fazem dançar’ sob a forma de espíritos auxiliares”<sup>43</sup> (ALBERT, 2016, p. 96).

Certamente, os sentidos e funções distintas concedidos à coca e ao tabaco pelos Tukano e pelos Múruí revelam não apenas perspectivas diferentes sobre estas plantas, mas também sobre as substâncias alucinógenas e sobre o xamanismo em geral. Não é que os Múruí se afastem inteiramente das artes xamânicas, ou que não acreditem em sua eficácia; é que, como os Muinane, eles as enxergam como práticas próximas da bruxaria, dignas de receios, e por conseguinte restritas àqueles conhecedores encarregados da defesa e da cura da família e da comunidade.

Não se deve esquecer que Becerra chama o *aima* indistintamente de “bruxo” ou de “xamã”. E que, além do mais, ele diferencia a prática ritual do *aima* das práticas do avô sábio *nîmaîrama* e do curandeiro *ikoraîma* precisamente porque o primeiro estabelece contato com forças e poderes animais potencialmente danosos para o espaço comunal. Do mesmo modo que, mediante transes alucinógenos com a *virola*, os xamãs tukano fazem intercâmbios com os donos dos animais para que lhes entreguem peças de caça e canções, os *aima* múruí invocam espíritos de animais e consomem substâncias alucinógenas para se apropriar das “palavras” e dos poderes ocultos nas plantas e nos seres da floresta.

Echeverri e Pereira assinalam que, além da coca e do tabaco, os Múruí possuem um sistema ritual e cerimonial do qual fazem parte também plantas como a “*Banisteriopsis caapi*, a *virola*, e outras que têm *usos mais específicos e ligados ao xamanismo*” (2005, p. 176. Grifo meu). Aqui é bastante chamativa a distinção (mal sugerida pelos autores) entre o par formado pelo tabaco e a coca —entendido como o fundamento do *yetárafue*— e os alucinógenos vinculados aos transes alucinatórios: a *Virola* e a *Banisteriopsis caapi*. Os autores opõem estas

---

<sup>43</sup> “Le travail [des chamans] consiste, précisément, à s’identifier aux « images » des ancêtres animaux du premier temps qu’ils « appellent », « font descendre » et « font danser » sous forme d’esprits auxiliaires...” (ALBERT, 2016, p. 96)

duas substâncias à coca e ao tabaco. Embora não as vinculam de forma explícita à bruxaria (como nos exemplos de Londoño a respeito dos Muinane), concedem às duas um lugar à parte quando as situam no grupo das plantas de “usos mais específicos e ligados ao xamanismo”, já que “xamanismo” parece ser entendido como uma prática de alguma maneira oposta ao *yetárafue*; ou se não oposta, pelo menos distinta no seu sentido e na sua função.

Significa isso que a coca e o tabaco devem ser considerados entre os Múruí como plantas particularmente espirituais, e não como alucinógenos? Que devem ser concebidas como plantas sagradas com uma *agência* moral, com uma capacidade para “agir” por si próprias, com um nível de consubstancialidade com as naturezas divinas e humanas que não atingem outras plantas de poder? Mais evidências seriam necessárias para respostas afirmativas. No entanto, é claro que nem os indígenas Múruí, nem os demais povos da Gente de Centro, consomem o *ambil* e o *mambe* só por seus “efeitos levemente estimulantes”. O aspecto essencial do consumo de tais substâncias são as “disciplinas corporais e sociais” que se depreendem do seu cultivo e de seu processamento, isto é, de tudo aquilo que tem a ver com seus modos de uso (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 120).

Cumprindo as “disciplinas” ligadas à coca e ao tabaco, os Múruí acreditam se tornarem humanos verdadeiros. Assim adquirem um ponto de vista moral, contrário à perspectiva dos animais. Tais disciplinas prescrevem que os homens (ainda que não pretendam seguir uma “carreira cerimonial”) devem trabalhar no roçado cuidando de seus arbustos de tabaco e de coca; que devem se sentar todas as noites com os avós no espaço doméstico dedicado às conversas noturnas masculinas (o “Pátio da coca” ou *jibibirí*); que devem apreender algumas rezas e conjuros indispensáveis para defender seus filhos e familiares das doenças, dos ataques dos animais e dos espíritos malignos; e, enfim, que devem se abster de diversos alimentos e práticas quando se aprontam para algum ritual (por exemplo, um baile) ou quando suas esposas estão grávidas.

A diferença do *ambil* e do *mambe* perante outras substâncias alucinógenas ligadas ao xamanismo não é um assunto frisado só pelos pesquisadores; é um aspecto discutido pelas próprias pessoas da “Gente de Centro”. Ginel Dokoe, indígena bora do vilarejo de La Chorrera, falante do dialeto *miníka* da língua múruí, chamou minha atenção em certa ocasião para a forma imprecisa com que os não-indígenas entendem o efeito provocado pelo ato de “chupar” ou “lamber” *ambil*. Sua crítica ia dirigida contra a identificação do consumo de *ambil* com o ato de “embriagar-se” ou “embebedar-se”. Na sua perspectiva, é preciso procurar no espanhol um vocábulo mais adequado para dar conta do efeito estimulante do *ambil*, que para ele não tem

nada a ver com a “embriaguez” ou a “borracheira” que os etnógrafos e pesquisadores associam com ele<sup>44</sup>.

Para Dokoe, o efeito do *ambil* não deve ser compreendido como a embriaguez do bêbado ou como a embriaguez de alucinógenos como a ayahuasca, mas como um estado de consciência no qual o poder da visão é enriquecido, e o contato com o Pai Buinaima é facilitado. Certa vez perguntei qual seria o lugar da ayahuasca no pensamento da Gente de Centro. Tinha em mente o relato de Dìjoma narrado pelo avô Miguel Guzmán, onde o *aima* Dìjoma leva consigo ayahuasca em lugar do tabaco, conforme aparece nas variantes desse mesmo relato: por exemplo, nas versões de Kuegaromui e Minor (1974) ou na mais antiga de Rìazeyue e Preuss (1921, p. 219-230; 1994, p. 107-118).

Dokoe respondeu a minha pergunta com clareza. De seu ponto de vista, a ayahuasca não era própria da Gente de Centro. E a aparição dessa planta no relato era mais uma irrupção de símbolos alheios do que um traço característico do pensamento tradicional dos Múruí. Mais para frente voltarei a esta alusão à ayahuasca. Por enquanto, interessa aprofundar nas pautas de comportamento relativas ao uso da coca e do tabaco. Pois é a existência destas pautas o que as distingue de substâncias como a *virola* e a *Banisteriopsis caapi*, apreciadas fundamentalmente pelo seu alto poder alucinógeno e sua capacidade para aumentar a visão.

Entre os Múruí o cultivo da coca e do tabaco oferece um paradigma, um *exemplum* do que deve ser feito pelas “pessoas verdadeiras” na vida quotidiana. Semear, cultivar, processar e consumir coca e tabaco vai além de um simples hábito gastronômico ou “psicoativo”. A cultura da coca e do tabaco permite a interiorização das normas e das regras de comportamento que dão forma à ética indígena, o *yetárafue*. Ainda que esta cultura entre os Múruí seja acessível somente aos homens, seu influxo atinge todo o contexto doméstico e comunal na forma de um conjunto de ideias, de prescrições e de práticas rituais implícitas tanto em alguns relatos míticos (*jágaĩ*), quanto em diversas rezas (*jìira*) e cantos rituais (*ruakĩ*).

Através destas formas discursivas, os jovens aprendem, por exemplo, a tratar o arbusto de coca como se fosse sua mulher. Por isso um conselho frequente é que a colheita deve ser feita folha por folha, devagar e cuidadosamente, e não com o descaso dos *raspachines*. Assim mesmo, o aprendiz (*yofuegama*) deve compreender que o cesto (*kìrigaĩ*) onde ele recolhe as folhas de coca é como seu próprio corpo, de modo que “encher o cesto de folhas” vem a ser

---

<sup>44</sup> Com efeito, Becerra e Petersen definem o verbo *jìfaide* como “se embriagar com uma substância alucinógena (*ambil*)” (PREUSS, 1994, p. 847), enquanto Burtch como “ser ou estar bêbado, inebriado” (1983, p. 150).

“como encher seu corpo-cesto de conhecimento ordenado” (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 158).

Estas pautas de comportamento confirmam a centralidade da coca e do tabaco na cosmovisão múrui. Como já mencionado, os especialistas rituais concebem essas plantas como mediadoras entre a palavra dos deuses e a dos seres humanos, mas também como verdadeiras “palavras elas mesmas, dotadas de agência e de materialidade. Daí a expressão “palavra de coca e de tabaco”, relacionada com um pensamento de matriz ético-moral (manifesto no *yetárafue*) e com os ensinamentos e o fôlego dos deuses formadores que chegam na terra (*binie*) desde o chamado “ventre da mãe” (*eiño ero*).

A figura do “ventre da mãe” é uma imagem instigante pela sua polivalência. Nas interpretações mais contemporâneas da cosmologia múrui (tanto nas nativas quanto nas acadêmicas), ela parece se referir à morada das divindades ancestrais, de onde se originam os frutos, as plantas cultivadas e silvestres e os animais. O “ventre da mãe” é o lugar de onde emerge a abundância (*monifue*), isto é, o alimento que torna possível a existência, a saúde e a prosperidade material. O *ikoraima* dom Hipólito Candre designa a “mãe” proto-tipicamente como “mãe trabalhadora” (*jieño* ou *eiño jieño*<sup>45</sup>). Tal designação alude ao trabalho no roçado como atividade de essência feminina, enquanto a caça e a pesca são tarefas de gênero masculino. Em um *yetárafue* que se refere aos processos relativos ao “trabalho” no roçado, o chamado *Tájjie jénua úai* (“*yetárafue* sobre a busca de trabalho”), seu Hipólito lembra que do ventre da mãe, a mãe trabalhadora, surge o fôlego que faz crescer e se multiplicar a vida aqui na terra, os frutos e alimentos que vão sustentar os seres humanos:

Posto que  
a Mãe  
[é] Mãe trabalhadora... *hmm hmm*  
Verdadeiramente no ventre  
da Mãe trabalhadora  
tem... *hmm*  
fôlego... *hmm hmm*  
Verdadeiramente só tem fôlego... *hmm sim*  
fôlego de mandioca doce... *hmm*

<sup>45</sup>Segundo Echeverri, o termo *jieño* é uma contração da expressão *jiérede eiño*, onde *eiño* significa “mãe”, e *jiérede* “ser trabalhador/caçador”, derivado por sua vez da raiz *jie-*, “caça” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 47).

fôlego de mandioca brava...	<i>hmm</i>
fôlego de abacaxi...	<i>hmm</i>
fôlego de amendoim...	<i>hmm</i>
fôlego de abieiro...	<i>hmm</i>
fôlego de uva...	<i>hmm</i>
fôlego de ingá-cipó...	<i>hmm</i>
fôlego de gengibre...	<i>hmm</i>
fôlego de pupunha...	<i>hmm</i>
fôlego de ariá...	<i>hmm</i>
fôlego de inhame...	<i>hmm</i>
fôlego de taioba...	<i>hmm</i>
fôlego de macambo...	<i>hmm</i> <i>hmm</i>
fôlego de pimenta...	<i>hmm</i> <i>hmm</i>
fôlego de umari verde...	<i>hmm</i>
fôlego de umari preto...	<i>hmm</i>
fôlego de umari amarelo...	<i>hmm</i> <i>hmm</i> <i>hmm</i> <i>hmm</i> <i>hmm</i> <i>hmm</i>
Tudo existe só como fôlego...	<i>hmm</i> <i>hmm</i>

(CANDRE;ECHEVERRI, 2008, p. 36. Minha tradução)<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Ie jira mei,  
 eiño  
 ua jieño. *jmm jmm*  
 Eiño jieño  
 eromo ua  
 ite *jmm*  
 jagiyi. *jmm jmm*  
 Fia ua jagiyina ite, *jmm jñ*  
 farékatofo jagiyi, *jmm*  
 juzítófo jagiyi, *jmm*  
 rozídofo jagiyi, *jmm*  
 mazákari jagiyi, *jmm*  
 jífikue jagiyi, *jmm*  
 jírikue jagiyi, *jmm*  
 jizaiño jagiyi, *jmm*  
 mizena jagiyi, *jmm*  
 jimedo jagiyi, *jmm*  
 tuburi jagiyi, *jmm*  
 jakaiji jagiyi, *jmm*  
 dunaji jagiyi, *jmm*  
 mizena jagiyi, *jmm jmm*  
 jifirai jagiyi, *jmm jmm*  
 nekana jagiyi, *jmm*  
 goido jagiyi, *jmm*  
 nemona jagiyi, *jmm jmm jmm jmm jmm jmm*  
 nana fia jagiyina ite. *Jmm jmm*

No contexto da arte poética múrui, constituída por gêneros de discurso com diversas intenções e finalidades, a palavra “fôlego” (*jagiyi*) assinala o poder espiritual que sustém a vida como um todo. Ela pode designar muitas coisas ao mesmo tempo: o ar que respiramos, o fôlego de vida com qual o Pai criador (Kai Moo) deu forma à realidade, e até a força produtiva que, como uma seiva invisível, liga as criaturas terrestres com o útero do mundo, com o ventre materno em que todas elas nascem (o “ventre da mãe” de que fala seu Hipólito).

Segundo Echeverri (2008, p. 47), quem traduz para o espanhol os textos recitados por seu Hipólito, o fôlego que desabrocha do “ventre da mãe” pode ser entendido como a “semente do tabaco”. A identificação do “ventre da mãe” com o tabaco, através do fôlego, significa que a mãe (o mundo visível) está dotada com as características próprias do tabaco, isto é, a mãe vira “mãe trabalhadora” ou “mãe caçadora” (*eiño jieño*) porque o tabaco é fundamentalmente um caçador.

Com efeito, o tabaco é um caçador porque, como seu Hipólito mesmo o manifesta em outro de seus *yetárafue*: “O semeador de verdadeira semente” ou *Ua iji ritimie* (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 22), ele tem um “olho que vê” (*uina kioye*) e um “ouvido que escuta” (*jefona kakáidimie*), isto é, ele está esperto e prestes a se apoderar de suas presas. Ainda mais, o tabaco é caracterizado como aquele que “traz palavras que não se sabiam” (*onóinegafue atide*), que “avisa palavras que não se sabiam” (*onóinegafue yote*). Assim, o tabaco não só fornece um poder de visão e de entendimento excepcional, como também tem por si só a capacidade de oferecer conhecimento, porque ele mesmo é um mensageiro (*yoraíma*).

Nesse sentido, o fôlego que brota do ventre da mãe é o mesmo espírito de tabaco. Esse espírito, que no ventre da mãe tem forma de uma semente (*iji*), com a qual ela fica grávida, dota a mãe com o seu poder de caçador. No entanto, o poder de caçador fornecido pelo tabaco não se encaminha para a caça de animais. Esse poder é, em primeiro lugar, um poder fecundante, que faz brotar do seio dela os rebentos dos frutos e das plantas que alimentam os seres humanos, de tal maneira que a caça da mãe é, não uma caça de animais, mas uma caça dos alimentos do roçado, dos alimentos cultivados. A este respeito, diz seu Hipólito:

O espírito de tabaco é *jagiyi* [fôlego], não tem espírito de animal... A caça de tabaco é a caça de todo animal e do trabalho do roçado. Quando se faz o tabaco [o *ambil*] e se nomeia o animal, esse cai aí, esse é a caça do tabaco. Quando a

gente quer fazer caça mescla *ambil*<sup>47</sup> e a nomeia e aí cai. (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 47<sup>48</sup>)

A caça da mãe trabalhadora é, então, caça do ânimo para o trabalho no roçado, caça da fecundidade da terra, caça do espírito que propicia a boa formação dos frutos e das plantas para comer. Essa caça só é possível, como explica seu Hipólito, graças ao espírito predador do tabaco, que vê, ouve, avisa através do caçador que irá na perseguição de sua peça. Convém insistir que as “peças de caça” que persegue a “mãe trabalhadora” não são animais. Quando Kîneraî diz que é preciso “nomear o animal” ao preparar o *ambil*, se utiliza de uma estratégia discursiva comum nas performances rituais múrui, sobretudo durante os bailes (*rafue*) e os rituais curativos (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 22). Tal estratégia consiste em evitar nomear os espíritos ou animais que tanto o *rafue naama*<sup>49</sup> quanto o *ikoraîma* pretendem capturar. Assim, os “técnicos da palavra” evitam que os espíritos e os animais os ouçam e fujam.

Por exemplo, se em uma reza ou conjuro para buscar caça se nomeia o “fôlego do umari verde”, então na armadilha caíra uma anta; se se nomeia “o fôlego do umari preto”, então irá se capturar um caititu; se se nomeia o “fôlego da castanha do Pará”, irá aparecer uma onça pintada, e assim por diante (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 48). Seu Hipólito observa que essas relações entre frutos e animais foram descobertas pelos “antigos” graças ao poder de visão fornecido pelo tabaco. Segundo Echeverri, elas parecem se explicar, quer por “hábitos alimentícios” (se nomeia o animal pelo fruto que costuma comer), quer por “analogia”: “o fruto do umari verde é gorduroso como a carne da anta, a casca do umari preto é escura como a pelagem do caititu e a sua polpa é gordurosa como a sua carne, o fruto da castanha do Pará parece uma cabeça de onça” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 48).

---

<sup>47</sup> A expressão “mesclar *ambil*” é uma alusão ao processo de preparar a pasta de tabaco líquido *ambil*. Esta é elaborada a partir das folhas do tabaco. São fervidas durante longas horas para extrair delas um suco obscuro; o suco já filtrado volta a ser fervido, é misturado com seivas vegetais, e finalmente, quando cozinhado, é misturado com sais vegetais. Bem, todo o processo tem para os múrui um simbolismo profundo. Assim, antes da realização de um baile ritual (*rafue*), o *ambil* de tabaco é objeto de uma performance ritual em que é “curado” mediante diversos conjuros e rezas (*jîra* e *zomaráfue*) por um especialista ritual (o avô dono de baile ou *rafue naama*). Ele o envia aos convidados ao baile para que possam conseguir as peças de caça que deverão levar para ele como presentes (ECHEVERRI, 2015, p.114).

<sup>48</sup> “El espíritu de tabaco es *jagiyî* [aliento], no tiene espíritu de animal... La cacería de tabaco es cacería de todo animal y es del trabajo de chagra. Cuando se hace el tabaco [el *ambil*] y se nombra el animal, ese cae ahí, ese es cacería de tabaco. Cuando uno quiere hacer cacería mezcla *ambil* y nombra y ahí cae”.

<sup>49</sup> *Rafue naama* quer dizer literalmente “dono de baile”: essa é a designação ritual que se dá aos avós sábios *nîmaîrama* na sua condição de chefes das festas periódicas *rafue*. Na atualidade, os *rafue* constituem o centro da atividade ritual dos indígenas múrui e, antes do ciclo da borracha, deram “substância material às relações sociais pessoais” (GASCHÉ, 2007, p. 99).

Edmundo Pereira conta que o avô múrui dom Ángel Ortiz lhe dizia com frequência: “Tudo é uma armadilha quando um ancião fala” (PEREIRA, 2012, p. 149). Com essa expressão, o avô queria sublinhar que, para distrair os *aimas* e seres da floresta, é preciso falar de forma indireta, fazendo rodeios e utilizando-se de evasivas e subterfúgios. Assim, impede-se que saibam daquilo conversado nas malocas (*anáneko*) ou nas casas familiares (*jofo*), de maneira que fiquem como “enredados”.

García (2018, p. 254) chama de “opacidade linguística” este modo em que os especialistas rituais múrui nomeiam as entidades animais. Echeverri (2019, p. 9), por sua vez, em um artigo dedicado ao tema da linguagem entre os Múrui, o eleva ao nível de uma das “regras da comunicação” (*rules of communication*) próprias dessa língua e dessa cultura. Tal regra é descrita como “regra da ambiguidade”, e consiste em evitar qualquer expressão clara e explícita (por exemplo, atribuir nomes corretos e completos a uma pessoa, clã ou animal) porque pode desencadear perigos inesperados, ataques de animais, de bruxos ou de espíritos da floresta, por exemplo. Esta é a razão pela qual os especialistas rituais múrui recomendam às pessoas, sob certas circunstâncias, nomear as coisas de forma indireta e não dizer manifestamente aquilo que visam. Voltando às linhas do “yetárafue sobre a busca de trabalho” (*Táijje jénua úai*), é evidente que o *ikoraima* Kínerai coloca em prática esse princípio múrui da comunicação.

Certamente, não é descabido propor que Kínerai emprega o que se poderia descrever como “arquétipo” da “palavra de baile”: o arquétipo dos gêneros rituais ligados à festa das frutas (*yuaki rafue*). Por exemplo, é comum que os cantores encenem dois tipos de cantos: aqueles interpretados somente pelo “prazer de cantar e dançar”, chamados de *ruaki*; e aqueles que, para além do prazer, procuram formular “adivinhações” ao dono do baile (*rafue naama*) sobre peças de caça ou de pesca trazidas para a festa como presentes, os *eeiki* ou cantos de adivinhação (GASCHÉ, 2007, p. 97). No último caso, como acontece também no *yetárafue* de Kínerai, o chefe dos convidados (*roraima*) nomeia seu animal por meio de frutos ou de plantas comestíveis, de maneira que o dono do baile (ou um dos seus aliados) deve mostrar seu conhecimento descobrindo o animal ou o peixe relacionado com o fruto.

Como exemplo do gênero poético, trago um dos quatro *eeiki* coletados e traduzidos por Gasché (2007) entre os Múrui do rio Igaraparana (um dos afluentes do rio Icó ou Putumayo), na década de 1970:

- |   |   |
|---|---|
| 1. <i>O o kolliri o o kolliri kollikoll kollii jaai jaai jaai</i> | 1. Oh oh! o [pássaro] kolliri oh oh! o [pássaro] kolliri kollikoll kollii jaai jaai jaai        |
| 2. <i>O o kolliri fuirijeko namaki billari kaimade</i>            | 2. Oh oh! o [pássaro] kolliri está contente porque vem a gente da maloca de rio abaixo          |
| 3. <i>Jakojeko namaki billari kaimade</i>                         | 3. Está contente porque vem a gente da maloca de rio acima                                      |
| 4. <i>Afaijeko namaki billari kaimade</i>                         | 4. Está contente porque vem a gente da maloca do montante                                       |
| 5. [palavras acrescentadas para facilitar a solução]              | 5. [palavras acrescentadas para facilitar a solução]  |
| <i>Monifue billari kaimade</i>                                    | Está contente porque vêm os alimentos   |
| Solução: <i>monifue kallakina abi mameda dukisaibitiii!</i>       | Solução: nomeando-se como formigas da abundância “sitaracuy”, a gente [de rio acima] tem vindo. |

(GASCHÉ, 2007, p. 92, minha tradução)

A interpretação de um canto *eeiki* é uma tarefa de grande complexidade. Exige a quem a realiza profundos conhecimentos, não apenas sobre a própria tradição cultural, mas sobre aspectos para além do texto oral. No *eeiki* podem ser incluídos os assuntos mais variados: gestos, lembranças, anedotas, situações vividas entre quem formula e quem resolve a adivinhação, características ou modificações da paisagem, entre muitos outros. Pereira (2012, p. 92) considera estes cantos, junto com os cantos do hoje extinto *uiki rafue* (a “festa do jogo da pelota”), como os mais complexos de todos.

No canto acima, o primeiro verso é constituído por uma série de onomatopeias relativas à alegria barulhenta do “pássaro *kolliri*”. Embora não seja uma informação linguística explícita, o intérprete precisará saber que a alegria se origina do pássaro comer grilos. O segundo verso é também uma forma indireta (metafórica) de nomear os “frutos silvestres e cultivados” que, como observa Gasché (2007, p. 93), sempre amadurecem primeiro à jusante. A relação entre o povo do rio abaixo e os frutos amadurecidos também não é explícita, deve ser conhecida pelo adivinhador.

O terceiro e quarto versos designam as “formigas *sitaracuy*”: o intérprete não deve ignorar que elas comem, enquanto estão a caminho, frutos como o umari e o buriti, e grilos, insetos e todo tipo de carne (GASCHÉ, 2007). Também não deve se esquecer de que a abundância (*monifue*) dos frutos e dos outros alimentos é um indício claro da chegada das

formigas. Tal abundância (de frutos e animais, de alimentos) é a causa da alegria (*kaimade*) do pássaro *kolliri*. A alegria do pássaro é compartilhada pelos cantores que propõem o canto de adivinhação ao dono de baile, quem descobre que eles chegam do rio acima como “formigas *sitaracuy*”, e que se sentem felizes pela abundância (*monifue*) de alimentos (como se diz no verso 5). Pois é a abundância (de frutos cultivados e silvestres) o que justamente se celebra no *yuakî rafue* ou baile das frutas.

O *eeikî* e o *ruakî* desviam da linguagem cotidiana por usarem “termos” e “morfologia ritual” que disfarçam o “sentido comum das palavras” (GASCHÉ, 2007, p. 92). Ambos são formalmente idênticos, mas são diferentes em intenção: o *eeikî* leva implícita uma adivinhação, um enigma a ser desvendado, e por isso sua formulação é acompanhada de certa disposição espacial dos assistentes, isto é, de uma disposição para a performance. As pessoas, por exemplo, formam um círculo ao redor do intérprete do *eeikî* para que o dono da festa ou um dos seus aliados o resolva. Ou, ainda, o grupo dos convidados da festa e o dos ajudantes do dono do baile (*nakoyî*) se dispõem frente a frente à interpretação do canto de entrada na maloca. O canto inicia formalmente ao ritual. Então o grupo de convidados formula o enigma aos ajudantes do dono com todo tipo de gestos de desafio.

Enxergada de perto, tal disposição performática dos convidados e dos ajudantes corresponde ao que Bert States (2001, p. 10) chama de “estratégia de enquadramento” (*framing device*) de toda performance. O enquadramento marca o ato performático de interpretação do *eeikî* na sua singularidade, e o diferencia de qualquer um outro. Neste sentido, o *eeikî* se distingue mais pela atitude assumida pelo performer (ou os performers) durante a sua encenação, pela situação pragmática e contextual na qual se envolve, do que por uma propriedade intrínseca dele mesmo enquanto tal. Essa é a razão pela que Jürg Gasché (2007) o denomina como um “gênero pragmático” (ou ainda como um “subgênero”): sua existência depende inteiramente das condições de execução e de recepção, no contexto da festa das frutas ou *yuakî rafue*.

Eu dizia acima que o *yetárafue* “sobre a busca de trabalho” de *Kînerai* parece estar pautado no modelo da “palavra de baile” (*rafue*). No entanto, o *ikoraima* se utiliza desse modelo não por ter sido efetivamente um dono de baile (*rafue naama*), ou por ter tido posse de uma carreira cerimonial (também designada como *rafue* na língua múrui). Ele utiliza o gênero poético *ruakî* porque parece funcionar na arte verbal desse povo como arquétipo de outras formas expressivas, neste caso, como arquétipo do gênero poético *yetárafue*.

O conceito de “arquetipo”, proposto por Frederico Fernandes (2007, p. 273), se refere ao modelo linguístico de onde surgem as “variantes” ou “atualizações” executadas pelos narradores/cantores tradicionais durante suas performances. Esse modelo é pautado na consciência e na memória do intérprete da poesia oral. Para atualizar o “arquetipo” já ouvido, ele encadeia de forma original diversos elementos esparsos: as lembranças de interpretações ouvidas na voz de outros intérpretes, os anseios e as expectativas dos ouvintes, as regras e as práticas que determinam a encenação e a produção do texto oral em performance (idem, 2007, p. 325). Fernandes caracteriza este conjunto de elementos esparsos como a “consciência linguística” do poeta oral.

Embora o arquetipo de um texto oral preexista na consciência de um narrador ou cantor tradicional, isso não significa que o modelo seja como uma entidade fixa, monolítica, imodificável. Como o explica Paul Zumthor (1997, p. 237), tal modelo (ou macro-texto) vive na consciência do intérprete como uma “intenção totalizante”. O poeta aborda o repertório tradicional de uma perspectiva particular e, em seguida, seleciona os elementos conforme sua vontade, sua própria capacidade de compreensão e seu talento, sem assenhorar-se de cada canto ou narrativa palavra por palavra.

Há, sim, gêneros orais em que a memorização exata dos textos tradicionais chega a ser um traço fundamental. Isto acontece sobretudo com formas poéticas altamente ritualizadas, ou em sociedades em que a poesia oral atingiu um elevado grau de especialização enquanto arte. Tal é o caso da cultura somali, no oriente da África, na qual um bom poeta oral pode atrair muitos admiradores, os quais “apreendem seus poemas de cor e os recitam” (FINNEGAN, 1992, p. 74)<sup>50</sup>.

Por isso, apesar das visões românticas e folcloristas falarem em tradições orais “milenares”, inalteradas, o certo é que os casos de memorização dos poemas são raros. Por isso, “embora a transmissão por memorização exata *aconteça* algumas vezes, é incorreto descrever a transmissão da poesia oral somente em termos de uma tradição oral exata e inerte” (FINNEGAN, 1992, p. 150<sup>51</sup>). Neste sentido, no que diz respeito à encenação de textos orais em performance, é mais apropriado falar em autoria do que em transmissão. A autoria

---

<sup>50</sup> Certamente, os somalis são tão críticos com a memorização dos textos orais que, quando um performer recita um texto oral muito conhecido entre a audiência, esta “pode detectar rapidamente qualquer deturpação” do original. Ocasionalmente, isto desencadeia acaloradas disputas entre um recitador e o seu auditório no que diz respeito à pureza da sua versão” (ANDRZEJEWSKI; LEWIS, 1964 *apud* FINNEGAN, 1992, p. 74-75).

<sup>51</sup> O texto original diz: “though the transmission by exact memorization does sometimes occur, to describe the transmission of oral poetry in terms only of exact and inert oral tradition is incorrect”.

compreende o ato performático como um ato criativo em si mesmo, e não o enxerga como reflexo passivo de um mundo imóvel, de uma cultura sem mudanças, de uma tradição sem frestas. Ainda de acordo com Fernandes (2007, p. 341), “a autoria pressupõe a interferência do indivíduo no texto ouvido, momento em que a tradição oral é premida pelo ato criativo”. Nessa perspectiva, a arte verbal praticada por seu Hipólito, tal como se percebe na *Tájiie jénua úai* ou “*yetárafue* sobre a busca de trabalho”, traz uma excelente amostra da tensão entre as referências oferecidas pela tradição e a habilidade criativa de um especialista ritual ou *ikoraĩma*.

Em sentido estrito, a “palavra de baile” (como a chama o próprio *Kĩneraĩ*) serve como modelo ou arquétipo para a composição de seu *yetárafue* “sobre a busca do trabalho”. Isto significa que esse *yetárafue* se pauta em gêneros poéticos (por exemplo, o *ruakĩ* e o *eeikĩ*) que também empregam como estratégia discursiva a “regra da ambiguidade”. De fato, essa influência da “palavra de baile” sobre seu *yetárafue* dá para perceber que *Kĩneraĩ*, ao nomear os animais como fôlego das árvores frutais, o faz de maneira “muito parecida” aos donos de baile quando “mesclam” o *ambil* com que se convida os aliados a uma festa ritual *rafue* (ECHEVERRI, 2008, p. 47).

Como já mencionado, o *ambil* mesclado é enviado alguns dias antes de um *rafue* como convite às malocas parceiras. Ele é conjurado pelo *rafue naama* em benefício dos convidados, para eles conseguirem as peças de caça que levarão no dia da festa. Agora, a alusão ao ritual de convite com *ambil* lembra de outra passagem em que *Kĩneraĩ* se refere à “palavra de baile”. No depoimento aludido<sup>52</sup>, *Kĩneraĩ* compara o ato de caçar com a ação predatória do espírito do tabaco, caracteriza o *ambil* de tabaco como caçador e evoca o ritual de conjura do *ambil*, chamado “mescla de *ambil*”. O ritual de “mescla de *ambil*” procura ativar os atributos de caçador do tabaco, e é o propósito principal do ritual de convite a um baile *rafue*<sup>53</sup>. Como se verá no capítulo a seguir, é durante o desenvolvimento do ritual que tem lugar dois dos gêneros poéticos de maior beleza na arte verbal múrui, ambos ligados diretamente à palavra de baile: o *yerado* e o *yoraĩ*.

<sup>52</sup>“O espírito de tabaco é *jagiyi* [fôlego], não tem espírito de animal... A caça de tabaco é a caça de todo animal e o é do trabalho do roçado. Quando se faz o tabaco [o *ambil*] e se nomeia o animal, esse cai aí, esse é a caça do tabaco. Quando a gente quer fazer caça mescla *ambil* e a nomeia e aí cai”. (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 47)

<sup>53</sup> Entre os Muinane, os rituais de preparação do *ambil* para os bailes (por exemplo, para o *Fíiraba* ou “festa da folha de mandioca”, ou para o *Amoka* ou “Festa da conciliação da guerra”, entre outros) também têm uma função essencial. Como acontece entre os Múruí, o *ambil* é conjurado pelos donos da festa para que “todas as invejas, as raivas e as doenças [caiam] na forma de presas” (LONDOÑO, 2004, p. 258). “Em geral —continua Londoño— as palavras para preparar *ambil* em tais ocasiões dão ênfase no seu carácter depredador” (ibidem), pois se supõe que esse tabaco “curado” contém o poder para se transformar em qualquer agente maligno.

Sob a luz dos assuntos discutidos neste capítulo, pode-se concluir que a arte da palavra múrui é mais do que um conjunto de práticas xamânicas. Trata-se de um sistema poético articulado cujo gênero maior é o baile ritual *rafue*, ponto de confluência geral de todas as manifestações verbais do povo múrui. Enquanto os xamãs tukano, os xamãs típicos da Amazônia segundo Viveiros de Castro (2006), estabelecem trocas recíprocas com espíritos auxiliares por meio do poder alucinógeno de substâncias como a ayahuasca e a *Virola sp.*, os conhecedores múrui restringem o acesso às artes xamânicas por se tratarem de técnicas que lidam com poderes silvestres perigosos.

Assim, as pessoas são aconselhadas a seguir a disciplina do *yetárafue* ou “palavra de instrução”, que contém os princípios fundamentais da ética múrui: o fomento do trabalho na roça como base da abundância material e espiritual; o reconhecimento das normas de parentesco; o respeito da divisão tradicional das tarefas domésticas, entre outros. Finalmente, através da interpretação de textos pertencentes a alguns gêneros poéticos múrui (*yetárafue* e *eeik̄*), tentei desenhar alguns fios (*ɨgaɨ*) do grande cesto (*k̄rɨgaɨ*) que constitui a arte poética do povo Múrui. Essa arte, além de sua arcaica estrutura xamânica prototípica, se manifesta hoje na minuciosa encenação dos bailes rituais *rafue*. Como se verá na sequência, essa encenação é mais próxima de performances poéticas elaboradas do que de estados de transe deflagrados por substâncias alucinógenas e viagens xamânicas.

## CAPÍTULO 4: SOBRE A POÉTICA DAS SUBSTÂNCIAS RITUAIS

O *yerado* e o *yoraï* são duas formas poéticas quase representacionais, encenadas alguns dias antes das festas rituais. Ambas pertencem ao âmbito do *rafue* (entendido no seu sentido de baile ritual), porque fazem parte das atividades preparatórias para o seu desenvolvimento. Etimologicamente, o termo *yerado* é composto pelo substantivo *yera*, que quer dizer “*ambil*” (pasta de tabaco), e pelo classificador nominal *-do* que, neste contexto, significa “forma pontiaguda”. Destarte, *yerado* significaria algo como “bola de *ambil*”, enquanto o vocábulo *yoraï* poder-se-ia traduzir como “mensageiro” ou “avisador”, aludindo, de maneira implícita, às recomendações e aos avisos que o *rafue naama* faz aos seus convidados antes deles chegarem no baile.

O *Yerado* e o *yoraï* constituem eventos performáticos mutuamente interdependentes. Ambos são interpretados por um mesmo cantor, que sempre faz parte do grupo dos ajudantes (*nakoyï*) do dono de baile (*rafue naama*). Sua responsabilidade é levar o *ambil* “curado” aos convidados do baile, chamados de “contendores” ou também de “aliados cerimoniais”. O *yerado* e o *yoraï* cumprem funções complementares nas atividades preparatórias da festa. Se através da encenação do *yerado* o *yoraïma* (ou mensageiro) faz convite formal às malocas aliadas, então através da encenação do *yoraï* (que temporalmente ocorre sempre alguns dias após a encenação do *yerado*) se formulam regras e prescrições que devem ser levadas em conta pelos convidados; essas regras e prescrições se referem a aspectos muito diversos: ao tipo de caça que deve ser levada como presente, aos cantos a ser interpretados, ao horário de início do ritual, entre muitas outras<sup>54</sup>.

O *yerado* e o *yoraï* são gêneros cuja encenação não é inteiramente falada, nem inteiramente cantada: ambos oscilam de forma livre entre os dois polos extremos da arte poética oral: o polo da música e o polo do texto poético (ZUMTHOR, 1997, p. 192; FINNEGAN, 2008, p. 35). Ambos os gêneros são “gêneros formulares”, o qual é evidente em sua clara submissão a ritmos e a textos de transmissão coletiva que, embora atualizados por corpos e vozes

---

<sup>54</sup> Durante minha pesquisa de campo, na cidade de Leticia (capital do Estado de Amazonas, na Colômbia), eu tive a oportunidade de participar de um *yoraï* no qual eram feitas prescrições para os convidados a um *ziki rafue* ou “baile dos juncos”. Nessa cerimônia, o dono de baile curiosamente mandou dizer aos contendores que, caso eles tomarem bebidas alcoólicas (como cachaça, “aguardente” ou cerveja) durante a festa, isto deveria ser feito com muito respeito e moderação, dado que, na prática, era impossível proibir e controlar o consumo de tais bebidas durante o ritual.

individuais, pertencem a um repertório memorial em qual deitam múltiplos saberes sobre as plantas curativas e medicinais.

Como esses gêneros fazem parte de eventos performáticos nos quais o poder do tabaco é conjurado para potencializar seu poder de caçador, a encenação do *yerado* e do *yoraï* se valem do ritmo salmodiado do *zomaráfue*. O *zomaráfue* é um tipo de conjuro utilizado pelos especialistas dos rituais múrui para “curar as substâncias” usadas como remédios (KAZIYA BUINAIMA; WOJTYLAK; ECHEVERRI, 2019, p. 55). Este conjuro é entoado de forma parecida ao “recitativo” ocidental: ele retoma, sucessivamente, linhas cujos elementos se repetem com certas variações, de maneira que seu efeito deriva da acumulação de estruturas paralelísticas.

No *yetárafue* “Sobre a busca do trabalho”, em que Kínerai faz uma lista de frutos nomeados como fôlego do ventre da mãe, o curandeiro emprega o paralelismo sintático de modo semelhante a como é empregado no *yerado* e no *yoraï*. De fato, os paralelismos sintáticos e as estruturas cumulativas são características típicas de toda arte poética oral (ONG, 2006 [1982], p. 43; ZUMTHOR, 1997, p. 185). Mas esse não é o traço mais chamativo da arte verbal de Kínerai. Mais revelador dos arquétipos em que se funda sua arte são seus usos incomuns dos gêneros poéticos associados à “palavra de baile”: do *eeiki* ou “canto de adivinhação” e do *yerado* ou “convite com *ambil*”.

Todavia, o uso de Kínerai dos discursos poéticos associados aos bailes não é diretamente relacionado de sua participação em tais eventos no rol, por exemplo, de *rafue naama* (dono de baile) ou de *roraïma* (chefe do grupo dos convidados rituais). Kínerai insiste que sua arte verbal, o seu manejo das palavras rituais, tem como finalidade última transformar-se em obras para o bem e prosperidade do seu núcleo familiar. O *ikoraïma* é categórico ao afirmar que não procura a “palavra de coca e de tabaco” para atuar como “cantor de bailes” ou para falar em “narrativas míticas” (*jágaï*). Ele visa ensinar o cumprimento das disciplinas do *yetárafue*, isto é, da “palavra de instrução”, desenvolvida em três campos de pensamento (ECHEVERRI, 2022). Primeiro, na formação de habilidades para o trabalho no roçado; segundo, no aprendizado da arte da caça, compreendida em um sentido amplo como arte de curar (melhor: como arte de capturar doenças causadas pelos espíritos e animais da floresta); e, terceiro, na compreensão das formas corretas de se relacionar com os outros, o que supõe entendimento dos vínculos de parentesco e de afinidade (idem, ibidem).

Embora Kínerai evoque arquétipos ou macro-formas típicas da “palavra de baile” em seus *yetárafue* (como o *yerado* ou o *yoraí*); ou embora se utilize de recursos expressivos comuns nos cantos de adivinhação *eeiki* como a “regra da ambiguidade”, o interessante no seu texto não é a submissão a modelos rígidos. É a preocupação ética evidente em sua perspectiva individual, em tensão dialética com as ideias aceitas pela coletividade, pois ela assinala temas centrais do *yetárafue* tal como é entendido de sua ótica de *ikoraíma*<sup>55</sup>.

No fragmento do *Táijie jénua uai* comentado, é possível identificar pelo menos dois campos de pensamento abordados pelo *yetárafue*. O primeiro campo foca na formação de habilidades para o trabalho no roçado, e é claramente delimitado quando se nomeiam as diversas espécies frutais (dezessete no total) como fôlego do “ventre da mãe” (*eiño ero*). Kínerai não faz essa menção à toa. Como observa Echeverri (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 49), esta lista contém os principais cultivos do roçado múrui, um espaço em essência feminino. Dessas dezessete espécies, a mandioca doce (*farekatofe*) e a mandioca brava (*juzitofe*) têm um lugar privilegiado: para a Gente de Centro, elas se situam num lugar equivalente ao do tabaco e da coca na hierarquia das substâncias rituais. De fato, segundo o relato mítico *Moniya amena* (RIAZUEYE; PREUSS, 1994, p. 40<sup>56</sup>), acredita-se que elas dão origem à “árvore da abundância” (*moniya amena*), de onde brotaram todos os frutos e todos os rios da floresta.

Aliás, a mandioca brava e a mandioca doce são a base da alimentação dos indígenas múrui. Com a primeira, as mulheres preparam o “caçava” (*taíngo*), e com a segunda fazem a “manicuera” (*juiñoi*), como disse acima. Também com a variedade de mandioca brava *juzitofe* elas preparam uma bebida não fermentada chamada *cahuana* que, como já observado também, acompanha todas as refeições diárias.

A *cahuana* é também objeto de uma complexa simbologia. Feita com amido de mandioca filtrado, sobre qual se acrescentam água e frutos como o burutí, a pupunha ou o abacaxi, ela simboliza o “líquido amniótico” (*ríbei*), o princípio da vida. A *cahuana*, de fato, tem um gênero poético particular, associado ao *rafue*, chamado no espanhol de “Canto de

---

<sup>55</sup> Em relação à perspectiva de Kínerai, convém apontar que, segundo Dell Hymes (1977, p. 443), poder-se-ia imaginar que na mente do narrador oral se encontram, por um lado, a trama (*plot*) e os incidentes (*incidents*) da narrativa [o conteúdo], e por outro lado, a sua forma de apresentação (*presentational form*) [quer dizer, sua forma genérica].

<sup>56</sup> A referência corresponde ao *Jitirugíza jágai* (“Relato da filha de Jitiruni”), relato que citei mais acima com seu nome mais comum, *Moniya amena* (ou *Relato da árvore da abundância*). O relato conta como a mandioca nasceu da filha desse ancestral mítico, assim que foi engravidada por um *buinaima* ou espírito das águas. O *buinaima* pede para ela esconder, embaixo da terra, o fruto desta relação. Após um tempo, brota da raiz enterrada uma árvore imensa contendo todos os frutos da floresta. Essa árvore foi chamada de *Juzi-moniya amena* ou árvore da abundância.

*repartición de cahuana*” (“canto de distribuição de *cahuana*”) ou *buiñua* em múrui. A palavra *buiñua* é uma nominalização do verbo *buiñode*: “mergulhar”, “submergir”, “tirar líquido de uma vez só”. Neste sentido, o canto *buiñua* pode ser descrito, literalmente, como o canto para “submergir”, na vasilha da *cahuana*, a cabaça ou *juyeko* com que a bebida é extraída.

A bebida está sempre perto de onde se sentam as mulheres e os homens nos espaços da maloca: junto às mulheres do lado do fogão, na cozinha ou *irai*; ou junto aos homens no *jibibirí* (*mambeadero* ou “pátio da coca”), onde eles conversam e qualificam rigorosamente as apresentações dos cantores que participam nas festas. O ato de brindar um copo ou uma cabaça de *cahuana* é objeto de cantos específicos: esses são interpretados por pares do grupo de oferentes no dia anterior à festa propriamente dita, ou também no dia da festa no pátio da maloca. Nessas ocasiões, geralmente ao convidado lhe é oferecido um copo de *cahuana* com acompanhamento de um canto *buiñua* como o seguinte:

<i>Jitoma jitoma</i>	Jitoma Jitoma
<i>Biiye</i>	vem
<i>Buinaima Buinaima</i>	Buinaima Buinaima
<i>Biiye</i>	vem
<i>Jitoma Jitoma</i>	Jitoma Jitoma
<i>Biiye</i>	vem
<i>Anana eiño</i>	Mãe do infra-mundo,
<i>Buinaiño arí</i>	Terreal Buinaiño
<i>Biiya</i>	Vem já
<i>yezika</i>	enquanto
<i>Kaifona</i>	Do alto
<i>Jitoma</i>	Jitoma
<i>Biiye</i>	vem
<i>Jitoma jitoma</i>	Jitoma Jitoma
<i>Biiye</i>	vem
<i>Buinaima Buinaima</i>	Buinaima Buinaima
<i>Biiye</i>	vem
<i>Jitoma Jitoma</i>	Jitoma Jitoma
<i>Biiye</i>	vem
<i>Anana eiño</i>	Mãe do infra-mundo,
<i>Buinaiño arí</i>	Terreal Buinaiño
<i>Biiya</i>	Vem já
<i>yezika</i>	enquanto
<i>Kaifona</i>	Do alto
<i>Jitoma</i>	Jitoma
<i>Biiye</i> <sup>57</sup>	vem

<sup>57</sup> Esse texto é uma transcrição do “Canto huitoto” contido no álbum musical de *De cantos y vuelos* da artista colombiana Diana Hernández (Maria Mulata), disponível em múltiplas plataformas digitais. Infelizmente, ela não

Dado que a *cahuana* é considerada a “voz da mulher”, o canto evoca a Buinaño, a consorte de Buinaima. Ela é a mãe do infra-mundo (*anana eiño*) porque o seu alento (*jágyi*) é o que faz prosperar os frutos da terra. A *cahuana* é muito apreciada durante os bailes rituais e outras cerimônias porque esfria e refresca a palavra dos cantores, cuja força, por sua vez, vem da coca e do tabaco. É importante insistir que entre os Múruí o tabaco e a coca são plantas de cultivo e consumo exclusivamente masculino, significativamente ausentes da lista dos cultivos femininos composta por *Kínerai* e citada mais acima.

Por último, o *táijie jénua uai* traça outro campo de pensamento que distingue a “palavra de instrução” ensinada por *Kínerai* de formas de *yetárafue* (ou ainda de *rafue*) praticadas por outros indígenas múruí. Esse campo se situa na compreensão da caça como arte da cura em geral. Dado que o *ikoraima* seu Hipólito não se interessa pela “palavra de baile” em sentido estrito (nem pela narração de “mitos”), a sua caça de tabaco não está orientada à “caça de baile” dos convidados a um *rafue*. A caça que *Kínerai* procura é mais sutil e espiritual, algo que não se faz real com tanta rapidez, nem desaparece com tanta fugacidade, como a comida durante uma festa ritual. Essa caça é, antes do mais nada, uma caça que “procura pelo trabalho do roçado e pelo crescimento da família” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 48), uma caça que busca princípios éticos para nortear o bom viver. Este é um aspecto central na arte verbal de *Kínerai* e, na verdade, na de outros conhecedores múruí como, por exemplo, o avô seu Ángel Ortiz.

Para eles, o conhecimento ritual não é uma exposição de saberes para ganhar prestígio social perante outros especialistas rituais, no contexto competitivo dos *rafue*. O seu conhecimento é um exercício de reflexão moral para reconstituir (curar) os valores e os costumes indígenas em um contexto de alienação cultural e de perda de seus referentes vitais: “Porque *Kínerai* vê que os indígenas no dia de hoje estão ‘embaralhados’, ele não quer falar de baile, ele não quer contar mitos. Ele decide começar pelos fundamentos da Palavra de formação *komúiyafue*” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 30<sup>58</sup>).

---

informa no seu disco acerca da origem desse canto, e o caracteriza simplesmente como “tradicional”. Leiner Kuyoteka, indígena múruí falante do dialeto *miníka*, me informou que esse canto era um “Canto de distribuição de *cahuana*”.

<sup>58</sup> O texto original diz: “Porque *Kínerai* ve que los indígenas hoy en día están embolados, él no quiere hablar de baile, él no quiere contar mitos. Él decide comenzar por los fundamentos de la Palabra de vida *komúiyafue*.” Na versão desta passagem para o português, eu prefiro traduzir o vocábulo *komúiyafue* como “palavra de formação” (e não como “palavra de vida”, como faz J. A. Echeverri), a fim de salientar o caráter eminentemente ético e educativo desta palavra, que se diferencia da palavra típica dos bailes (os cantos rituais *ruaki*) e da palavra mítica (*jága*) tanto por sua forma quanto por sua função.

É por essa perspectiva moral que se deve compreender o tipo de caça que Kínerai associa com o ventre da mãe trabalhadora (*eiño jieño*). Não se trata da caça de tabaco típica do ritual de “mescla de *ambil*”. Lembre-se que o próprio seu Hipólito afirma que a caça de tabaco é mais do que caça de animais; é “caça do trabalho no roçado”, e compreende habilidades técnicas, princípios morais e comportamentos adequados em relação ao cultivo das plantas e das árvores comestíveis. Neste sentido, o “fôlego de tabaco” é da mesma natureza que o “espírito” ou “semente” do tabaco. Ele pode ser enxergado, inclusive, como expressão metonímica para designar a palavra que procura, não apenas a abundância de alimento (*monifue*), mas também comportamentos e atitudes próprios às “pessoas verdadeiras”: a aquisição de um temperamento “frio” (*manaide*), “contente” (*kaïmade*) e saudável.

A ênfase na moralidade da atividade verbal dos especialistas rituais da Gente de Centro traz pistas acerca dos traços que aproximam (mas sobretudo que diferenciam) essa atividade do xamanismo *stricto sensu*. Uma razão baseada na moralidade é a que, por exemplo, afasta os sabedores muinane das práticas dos xamãs (LONDOÑO-SULKIN, 2004, p. 127). Neste sentido, eles acreditam que os animais, antes do que aliados com quem se podem fazer intercâmbios recíprocos, são “essências humanas”, ou “gentes” (*nairai*), que perderam sua condição primeva por causa de suas atuações imorais.

Por isso, os conhecedores múrui evitam estabelecer trocas com espíritos animais. Diferentemente dos xamãs tukano, eles os consideram inimigos e focos de doenças, de influências potencialmente nocivas. Daí que Kínerai afirme que sua caça de tabaco “não tem espírito de animal”. Ele se afasta dos sentimentos “quentes” e das “raivas” originadas dos “seres da floresta”. Segundo o avô múrui seu Ángel Ortiz, os seres da floresta são também chamados de *aimas* (ou xamãs) (PEREIRA, 2012, p. 245). Os *aimas*, por não saber se conterem (*fïmaide*: literalmente, “fazer dieta”, “se abster”) de certas atitudes e práticas (como soberba e inveja), perderam sua condição de humanos (*komĩnĩ*) e foram reduzidos pelo Pai criador a ser os animais (*okaina*) que atualmente vagam pela floresta (*jázĩkĩ*).

No entanto, outros pesquisadores não percebem nenhuma diferença entre as práticas rituais múrui e as práticas relacionadas com o xamanismo. Este é o caso de Iván Garcia (2018). Em sua exaustiva tese de doutorado sobre o *yukĩ rafue* dos Múrui, ele defende a hipótese de que a “palavra ritual” (*parole rituelle*) explica o estabelecimento de intercâmbios com as entidades da floresta. Sua ideia central, pautada no perspectivismo, é que o especialista ritual múrui entra em contato com a intencionalidade predatória (*intentionalité predatrice*) dos donos

dos animais por meio do estado de “transe” atingido pela pasta de tabaco *ambil* (GARCIA, 2018, p. 210, 242).

García argumenta que o *ambil* de tabaco provoca estados alucinatórios semelhantes aos transe xamânicos causados por “plantas alucinógenas” como a ayahuasca. Esta é sua justificativa para a traduzir o vocábulo múruí *níkai* como “transe”, palavra carregada semanticamente nas línguas românicas: “A palavra *níkai* é traduzida por ‘transe’ (*transe*) para indicar o estado alucinatório desencadeado, por exemplo, pelo consumo de substâncias psicoativas como o tabaco” (GARCÍA, 2018, p. 219<sup>59</sup>). Sem embargo, na contramão desse ponto de vista, vale a pena sublinhar que o poder de visão fornecido pelo tabaco tem pouco a ver com o “transe” atingido com plantas como a *Banisteriopsis caapi* ou a *Virola sp.*, as duas substâncias mais associadas ao xamanismo na Amazônia.

Para os Múruí, nem o tabaco nem a coca são consideradas “plantas de poder” por levar a consciência ao mesmo estado alucinatório da ayahuasca, essa sim uma planta que fornece o que os Siona do alto Putumayo chamam de *toya* ou “visão”. Entre os Múruí e os demais povos da Gente de Centro, o tabaco e a coca são valorizados pelas disciplinas éticas e pelos simbolismos mobilizados, não tanto pelos efeitos estimulantes. Na sequência, buscarei ilustrar esse ponto a partir do trecho de uma narrativa em que seu Hipólito emprega a noção de “fôlego de tabaco” (*d̄iona jágiȳ*), também comum no pensamento de muitos conhecedores múruí.

A passagem pertence à segunda parte do já citado *Táij̄e j̄enua úai* (*yetárafue* “Sobre a busca de trabalho”) e titula-se *Monifue níkaí* ou “Sonho da abundância”, título que também poderia se traduzir por “Sonho do alimento”. O *ikoraíma* conta que, por meio de um “sonho de tabaco” (*d̄iona níkaí*), o “fazedor de tabaco” (*d̄iona f̄nód̄imie*), também evocado como “fazedor de coca” (*j̄íbina f̄nód̄imie*), lhe permite compreender que toda abundância provém do fôlego do tabaco, do espírito do tabaco depositado no ventre da mãe. O *ikoraíma* interpreta o sonho como nascimento de “muita gente” (*aiyo nairaí*) ou de “muitas matas de coca” (*aiyo j̄íbina*).

---

<sup>59</sup> No original francês lê-se: “Le mot *níkai* est traduit par ‘transe’ pour indiquer l’état hallucinatoire provoqué, par exemple, par la consommation de substances psychoactives comme le tabac”. Certamente, falar em “estado alucinatório” para qualificar o efeito estimulante do *ambil* de tabaco seja, talvez, incorreto no contexto dos Múruí. O consumo de tabaco, para eles, não traz estritamente “alucinações” ou “visões xamânicas” (quer dizer, um conhecimento rápido, atingido em pouco tempo), mas estimula o espírito o tempo todo, vira uno com o sangue, se in-corpora, isto é, se faz corpo, alento, força vital, a cada momento da existência. Sem entrar em tecnicismos fitoquímicos que desconheço, resulta por si só significativo que R. E. Schultes não inclui nem o tabaco nem a coca em seu livro *Hallucinogenic plants* (1977), em que faz uma completa lista de mais de quarenta plantas com poder para deflagrar estados alucinatórios, tanto do “velho” quanto do “novo mundo”.

Kínerai afirma que, dentro dele mesmo, esse “fazedor de tabaco” continua a sonhar e a inspirar essa abundância. Assim:

com o fôlego do tabaco,  
 com o fôlego da coca,  
 já, de novo, está sonhando... *hmm hmm*  
 Já, verdadeiramente, desde esse ponto sonha com a abundância... *hmm hmm*  
 [e] vê a própria abundância.

(CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 53, minha tradução<sup>60</sup>)

A “própria abundância” revelada pelo “fazedor” de tabaco e coca é da mesma natureza que a enunciada no *yetárafue* “Sobre a busca do trabalho”: essa abundância é evocada sob a forma do fôlego das árvores frutais e das plantas comestíveis. É uma abundância de alimentos da roça: de abacaxi (*rozíodoro*), de abacate (*nomedo*), de amendoim (*mazaka*), de milho (*beyado*) etc. Estes alimentos são nomeados neste trecho como “sonhos” (*nikaĩ*). Ou seja, o demiurgo (o fazedor) ainda não os enxerga como algo “real”, “concreto”, mas como potência daquilo que está por vir. Proto-tipicamente, esses “sonhos” do fazedor se manifestam um pouco antes como o nascimento (*komuide*) de muitas matas de tabaco e de coca.

Na terminologia metafórica de Kínerai, estes sonhos com matas de tabaco e coca referem-se ao nascimento de muitas pessoas. Para se apoderar dessa abundância e manifestá-la, para “fazê-la amanhecer” (*monaitate*), o fazedor “lambe” a pasta derivada da planta de “tabaco” (*diona*). Graças ao “poder de visão” (*jífaide*) que lhe fornece o tabaco, o fazedor já pode “ver o tabaco” (*dionana ua kíode*) como uma semente (*ijimona*) de onde “nasce muita [coisa] que antes apenas era visão” (*aiyo komuide [...] jae fia ie kiona*). O fazedor, através do sonho, percebe a semente do tabaco como origem de toda abundância, como elo unificador do que apenas se “vê” (*kíode*) em devaneio, com aquilo que se manifesta existente enquanto corpo: é um passo do potencial ao real, o movimento que melhor caracteriza o vocábulo *rafue*. Um pouco mais a frente, essa semente de tabaco já será nomeada por Kínerai propriamente como “fôlego de tabaco” (*diona jágíyĩ*).

Com a expressão “fôlego de tabaco”, seu Hipólito se refere ao alento vital. O alento permite o fazedor sonhar sobre a abundância que procura e, sobretudo, leva-la à manifestação

<sup>60</sup> *diona jagíyido ua,*  
*jíibina jagíyido,*  
*ja dano nkaĩrite... jmm jmm*  
 Ja ua akí dionóna monífue níkaĩ... *jmm jmm*  
 idĩ monífueña kíode.

visível sob a forma de alimentos e de peças de caça, de orações (*jĩra*) e de bons ensinamentos (*ĩuefue*). Mas o alento, *jafaiki*<sup>61</sup>, não pode ficar “só em visão” (*fia kiona*), como acontece no *Táijie jénua uai*. O “fôlego de tabaco” evocado por Kĩnerai está longe de designar apenas um efeito “psicoativo” ou alucinatório com qual se viria algo além da aparência. Como dito anteriormente, se esse “ver” fica na “mera visão”; se não “amanhece”, mediante o trabalho e a disciplina, em comida e caça; se não permite curar as doenças que atacam os filhos (*urukĩ*) e protege-los dos ataques dos “seres da floresta”; se, enfim, não se traduz em atitudes e comportamentos morais para formar “pessoas verdadeiras”, tal “ver” fica sem efeito nenhum e se dilui como um saber vão e espúrio, como *fia rafue*: “palavrório”, “discurso verboso”.

Ao falar em “fôlego de tabaco”, ou ainda em “fôlego da coca”, que constituem um par indivisível, o *ikoraima* não se refere a um efeito alucinatório por si só, mas a um processo gradual de aprendizado que envolve o ânimo e o esforço individual. Toda pessoa, valendo-se de seu próprio trabalho e do cumprimento das disciplinas prescritas pelo *yetarafue* (“palavra de instrução”), pode atingir o saber para semear um roçado, para constituir uma família e, quando chegado o tempo justo, para construir uma maloca. Inclusive, segundo Kĩnerai, um dos primeiros trabalhos que os jovens múrui devem empreender é a abertura de seu próprio roçado em mata de capoeira: essa ação mede suas forças contra a floresta (ECHEVERRI *apud* PEREIRA, 2012, p. 226). Para isso, o jovem recebe sementes de tabaco e de coca de seu pai e sementes de mandioca doce da sua mãe. Daí em diante, ele deverá contar com seu próprio *ambil* e seu próprio *mambe*, e com sementes de mandioca para doar à futura esposa.

A razão pela qual García (2018) considera o “transe” um elemento essencial à simbologia do tabaco provavelmente deriva de duas circunstâncias. A primeira delas, é a identificação (feita pelos primeiros etnógrafos e exploradores do noroeste amazônico) entre a suave embriaguez provocada pelo tabaco (*jĩfaide*) com o estado alucinatório. Talvez seja essa a razão pela qual Becerra e Petersen definem *jĩfaide* como “embriagar-se com uma substância alucinógena (*ambil*)” (PREUSS, 1994, p. 847). A segunda circunstância que dá origem à identificação proposta por García entre o transe xamânico e o efeito do tabaco deriva do seu enraizamento na teoria perspectivista. Por isso ele equipara os efeitos do consumo da coca e do tabaco com os efeitos atribuídos a alucinógenos como a *Virola* sp. e a ayahuasca, caracterizados por deflagrar fortes alucinações visuais.

---

<sup>61</sup> Como já se viu, este é o termo empregado, há mais de um século, pelo cantor e narrador Rosendo ou *riazueye* em sua versão do “relato da criação”, o *Kaĩ moo komuitajágaĩ*.

García (2018) acredita que os Múruí estabelecem intercâmbios recíprocos com os “donos dos animais” por meio de oferendas de coca e de tabaco. Mas essa prática, como já se viu, é rejeitada pelos “avôs sábios” *nimairama* e ainda associada com a bruxaria e a macumba. A interpretação de García (2018) é reveladora pois demonstra como modelos interpretativos pré-fabricados podem conduzir a uma deturpação das realidades culturais, quando não se fazem ajustes pertinentes. No caso do trabalho de García (2018), ao propor um retrato exaustivo, atemporal e objetivo da cultura múruí, o autor se afasta dos dados concretos e dos contextos vitais em que as práticas e os conceitos ganham sentido, corpo e alento. Apesar das valiosas informações que fornece, García (2018) passa por alto que “as culturas não ficam imóveis para ser retratadas”. E que as “tentativas” de fazer modelos fixos sempre “envolvem simplificação e exclusão, a seleção de um foco temporal, a construção de uma particular relação eu-outro, e a imposição ou a negociação de uma relação de poder” (CLIFFORD, 1986, p. 10<sup>62</sup>). Os retratos etnográficos sempre são verdades parciais. E, como dizia alguma vez J. A. Echeverri (*comunicação pessoal*), na etnografia “nunca temos acesso à realidade enquanto tal, mas apenas à experiência dela”.

A interpretação sobre o efeito do tabaco de García (2018) decorre do influxo do padrão xamânico perspectivista. O modelo perspectivista enfatiza o caráter relacional dos vínculos entre humanos e não humanos, o que significa que todos os seres do cosmos partilham uma essência espiritual comum. Contudo, essa “essência” não designa diferenças ontológicas de “classes” ou de “gêneros”, senão “uma certa relação de vizinhança obscura entre o humano e o não-humano” (DE CASTRO, 2006, p. 326). Essa “vizinhança obscura” se refere à capacidade do xamã (ou técnico da palavra ritual) de assumir diferentes naturezas (animais e humanas), e de entrar em uma “superposição de estados heterogêneos”. Esse seria um estado de espírito contrário ao princípio de identidade: quer dizer, contrário à crença na imutabilidade de um “estado homogêneo”, de um “sujeito de conhecimento” (como o cartesiano) que sempre permanece igual a si mesmo apesar das mudanças (DE CASTRO, 2006, p. 323).

Embora essa ideia basilar de Vivieros de Castro (2006) seja bastante adequada para caracterizar a cosmovisão múruí como um todo, García (2018) a aplica de forma tão sistemática que, às vezes, aparenta um modelo “objetivista”, que não entende as particularidades, as nuances de uma prática cultural tão importante como o consumo do tabaco entre a “Gente de

---

<sup>62</sup> Versão original: “«cultures» do not hold still for their portraits. Attempts to make them do so always involve simplification and exclusion, selection of a temporal focus, the construction of a particular self-other relationship, and the imposition or negotiation of a power relationship”.

Centro”. Melhor do que oferecer um modelo quase equacional do efeito desta prática (um transe alucinatório *nikaĩ*), seria mais apropriado compreender o dinamismo cotidiano que anima a “palavra de coca e de tabaco”, e observar os condicionamentos históricos e performáticos nas conversas de *mambeadero*, onde o *ambil* ocupa lugar central. É preciso, pois, desvendar o sentido profundo do contínuo movimento de exegese ao redor das plantas de tabaco e de coca.

Mesmo assim, muitas informações etnográficas coletadas por Garcia (2018) trazem instigantes pontos de reflexão. Por exemplo, sua ideia de que o tabaco é um elemento definidor tanto da identidade grupal dos Múruí, quanto de suas relações com a alteridade (com os chamados afins potenciais) é realmente esclarecedora (GARCÍA, 2018, p. 443). O problema na interpretação de García está nas consequências que tira de sua posição teórica: ele parte de um modelo perspectivista no qual o sabedor tradicional é compreendido como um xamã que, por meio dos “transes” (*nikaĩ*) provocados pelo *ambil*, estabelece uma “interação comunicacional” (*interaction communicationnelle*) com entidades não-humanas (GARCÍA, 2018, p. 244).

Quando observado de perto, já este argumento de Garcia (2018) resulta fraco. Pois é excessivo interpretar em termos exclusivamente xamânicos a diversidade de especialistas e de especialidades ligadas ao uso da “palavra de coca e de tabaco”. De fato, como já apontado, são diversos os nomes dados aos conhecedores tradicionais entre os Múruí. Caso se trate de curar doenças físicas e espirituais com remédios e orações (*jĩira*) extraídos das plantas e árvores da floresta, o especialista indicado é o *ikoraima* (ou curandeiro). Caso o assunto seja a formação moral da comunidade e a proteção dos indivíduos sob o mesmo teto de doenças e ataques espirituais do mundo exterior, da floresta (*jáziki*), então atua o *Nimairama* (ou “avô sábio”). Caso sejam questões de governo, assuntos territoriais ou de relações de parentesco, o conhecedor tradicional que vem à tona é o *Iyaĩma* (ou “chefe”) (PEREIRA, 2012, p. 48). Caso se busque um cantor tradicional, com expertise nos cantos *ruaki* ou *eiiki* dos bailes cerimoniais, o artista verbal é chamado de *roraima*. Se, finalmente, a arte do conhecedor tradicional se foca em narrar os relatos míticos (*jágaĩ*), então há que falar em *jágaĩ roraima* (VIVAS HURTADO, 2015, p. 115).

Sob a luz deste variado leque de especialidades, parece apenas parcialmente correto pensar o “transe xamânico” deflagrado pelo consumo de *ambil* como núcleo da arte verbal múruí. Embora haja no pensamento múruí traços marcantes de uma visão xamânica de mundo (em especial, uma visão “cosmo-política” em que grupos humanos e não-humanos fazem parte de uma mesma comunidade de origem), a arte verbal múruí depende mais de sua própria

concepção poética da realidade, que inclui recursos expressivos como metáforas, metonímias, elipses, símiles, paralelismos e diversas figuras de acumulação.

Contudo, essa orientação geral da poética múrui não significa que certas "técnicas do êxtase" próprias às artes xamânicas estejam ausentes de suas artes da palavra. Significa, apenas, que os especialistas encarregados de dirigir a atividade ritual não precisam entrar em "estado de transe" para desenvolver suas especialidades discursivas. Em outras palavras, a arte verbal múrui está menos do lado do xamanismo *stricto sensu* (predominante no modelo cosmológico dos Tukano) do que de uma "técnica discursiva" altamente especializada, voltada a focalizar certos símbolos culturais de inesgotável valor ritual e cotidiano. Esta prática envolve um "repertório de imagens e significações" em que a "palavra de coca e de tabaco" ocupa um lugar central (PEREIRA, 2012, p. 277).

Olhados dessa ótica, então, os numerosos gêneros de discurso dos Múruí mostram que o poder e a eficácia das palavras que eles mobilizam não provêm tanto de um estado de "transe" quanto de uma técnica muito apurada e complexa: de uma arte da palavra que é, de fato, toda uma arte poética. Pode ter dúvidas sobre se é melhor caracterizar essa arte verbal como uma poética, como uma hermenêutica ou ainda como uma retórica. Seguindo as reflexões de Ricoeur (1997), se deve reconhecer que é mais apropriado a este respeito falar em poética do que em retórica porque, a rigor, se trata aqui de uma técnica discursiva orientada para a inovação, a criação e a busca da verdade, antes do que para a repetição de ideias fixas, o apagamento dos aportes individuais e a persuasão sobre o que é apenas provável. Assim mesmo, convém melhor falar em poética do que em hermenêutica porque, embora a arte verbal múrui envolva refinadas técnicas de interpretação (por exemplo de sonhos ou de adivinhações), essas técnicas não se aplicam à exegese de textos escritos, senão de discursos orais em que a intenção do enunciador e o significado de sua fala estão indissolivelmente unidas no presente da performance (e não separadas entre si como acontece na escrita).

Desta caracterização da arte verbal múrui como poética se deduz, então, que o "sonho de tabaco" (*diona nikaï*) a que se refere Kíneraï no "Sonho da abundância" (*Monifue nikaï*) (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 52) não alude em princípio a um "estado de transe", como se deduziria da tradução de García (2018, p. 219). Pois o *ikoraïma* seu Hipólito não se refere a um estado alucinatório com o termo *nikaï*, mas a um estado onírico decorrente do sono, estado em que se apresentam imagens e símbolos cuja referência, em última instância, encontra-se na realidade mais imediata. É isso o que aparentam significar as próprias palavras de Kíneraï:

Assim são os sonhos da abundância:

igual que o fazedor de coca, o fazedor de tabaco  
sonha, assim mesmo os sonhos falam em nós... *hmm sim*

E, pois, se alguém sonha com a abundância

isso significa bons sonhos, se diz... *hmm hmm*

Então quando quer dormir,

quando a gente que prepara coca quer dormir... *hmm hmm*

“verdadeiramente você me avisará bons sonhos”, se diz... *hmm hmm*

sonhos de crescimento da coca,

sonhos de crescimento do tabaco, se diz... *hmm sim*

sonhos de crescimento da mandioca doce, se diz... *hmm sim*

sonhos de crescimento do amendoim, se diz... *hmm sim*

Isto você me avisará, se diz... *hmm hmm*

para eu sonhar sonhos de abundância<sup>63</sup>.

(CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 55, minha tradução)

Nesta passagem, fica evidente que o conceito de sonho (*nikaĩ*) não designa uma atividade alucinatória, responsável por levar o “sonhador” ao âmbito dos donos dos animais e dos espíritos da floresta. A julgar pelas imagens do sonhador, imagens de tabaco (*diona*), de coca (*jíibina*), de mandioca doce (*farekatofe*) e de amendoim (*mazakarĩ*), o sonho parece simbolizar assuntos de sua realidade mais imediata, do espaço familiar e comunal. Por um lado, esse sonho significa a abundância de descendência masculina, representada nas matas de tabaco e de coca. Por outro lado, a abundância de descendência feminina, expressa na imagem da mandioca doce. Há, ainda, outro elemento de importância na fala de Kɨnerai, que diz respeito à forma adequada de interpretar o conceito de “sonho” (*nikaĩ*) no contexto cosmovisão múruí.

<sup>63</sup>Akie izoi eróikano monifue *nikaĩ*,  
ja ua jíibina *finódimie*, *diona finódimie*  
*nikaĩriya nikaĩna kaĩmo úúrite. jmm jĩ*  
Meita monífueña *nikaĩriadi*  
jadia ñuera *nikaĩ daide. jmm jmm*  
Meita ja uai *niakania*,  
ja ua jíibina *finode urukĩ jaĩ niakade, jmm jmm*  
jirari ua ñuera *nikaĩna kue yóitio, daide, jmm jmm*  
*jíibina komuiya nikaĩ*,  
*diona komuiya nikaĩ daide, jmm jĩ*  
*farekatofe komuiya nikaĩ daide, jmm jĩ*  
*mazakarĩ komuiya nikaĩ daide, jmm jmm*  
*íena kue yóitio daide, jmm jmm*  
*monifue nikaĩna kue nikaĩriyena. jmm jmm*

García (2018) argumenta que o *nikaĩ* deve ser entendido como um “transe” deflagrado pelo consumo de *ambil*, porque esse vocábulo se opõe a *inie*, que se refere ao ato de dormir decorrente da fadiga, ao “sono”. Consumindo *ambil*, segundo o pesquisador, o especialista nas palavras rituais fica habilitado para entrar em contato com os donos dos animais e os espíritos da floresta, e para pedir a eles a entrega de peças de caça. Porém, na realidade, a diferença entre *nikaĩ* e *inie* é uma diferença de grau, não de natureza. Ela bem corresponde à diferença entre os substantivos “sonho” e “sono” do português, onde o “sonho” não diz respeito a qualquer tipo de devaneio, mas às imagens que chegam na mente quando as pessoas dormem, quando estão em estado de “sono”.

O contexto em que seu Hipólito usa esses termos confirma aquela “vizinhança semântica”, e não uma ruptura abrupta entre sono e transe. De acordo com o depoimento de seu Hipólito, quem “quiser dormir” (*iniakade*) deve pedir ao “fazedor” que lhe avise “bons sonhos” (*ñuera nikaĩna*), isto é, “sonhos de abundância” (*monifue nikaĩ*). O vocábulo “sonho”, longe de ser aqui um devaneio alucinatório no âmbito dos espíritos animais, é uma manifestação concreta, mediada pelo “sono” (*inie*), de imagens e símbolos vinculados ao espaço familiar. Tais imagens e símbolos são culturalmente aceitos. Eles reafirmam as relações de consanguinidade do âmbito doméstico (entre pais, filhas e filhos, irmãos e irmãs, etc.), e, sobretudo, assinalam os elementos indispensáveis para o “bom viver” (frutos cultivados e silvestres, peças de caça, instrumentos para processar alimentos, bons pensamentos e orações para curar). García (2018) aproxima o termo *nikaĩ* de “transe” porque procura alinhar sua interpretação com o modelo do xamanismo tukano. Não interpreta o termo à luz do próprio repertório simbólico dos Múruí.

Na perspectiva de García, o “transe” é consequência do poder “alucinógeno” do *ambil*, que constituiria o elemento central na “interação comunicativa” do xamã com a alteridade. Mas um aspecto contestável dessa interpretação é que concebe a alteridade em termos formais, não do ponto de vista da performance. Isto significa que o seu intuito principal é desenhar um modelo estrutural abstrato, ideal, da arte verbal múruí (notavelmente do *yuakĩ rafue* ou baile das frutas), ainda se esse propósito o leva a se afastar algumas vezes das evidências etnográficas, linguísticas e contextuais.

Por exemplo, ao referir-se aos “espíritos auxiliares”, uma categoria de entidades comum nos trabalhos que partem do perspectivismo, o autor menciona duas categorias. Uma é a categoria de *yoneri* (“espírito avisador”), entidade encarregada de guiar os especialistas rituais e de anunciar assuntos importantes (GARCÍA, 2018, p. 141); a outra é a categoria de *aigadigei*

(“espírito protetor” ou “outro eu”), categoria empregada com frequência nos *jágaï* contados por Ríazeyue a Konrad Th. Preuss na segunda década do século XX (RIAZUEYE; PREUSS, [1923]1994). De fato, Preuss (2013 [1927], p. 212) interpreta os *aigadïgeï* presentes nas narrativas múrui como se fossem sobrevivências das representações escultóricas do “segundo eu” que ele mesmo tinha pesquisado nos vestígios arqueológicos das antigas culturas pré-hispânicas de San Agustín e Tierradentro, ao sul-oeste da Colômbia. Sua hipótese, baseada nas teorias difusionistas em voga no início do século passado, era que as representações do “segundo eu” de todas as culturas indígenas do continente eram originárias de San Agustín e daí tenham se espalhado pelo território americano, de norte ao sul. É para confirmar essa hipótese que Preuss decide visitar uma comunidade múrui na Amazônia, afim de registrar entre eles “mitos” e “narrativas” nas quais houvessem ainda indícios de tais representações (ZULUAGA HOYOS, 2014, p. 19).

O ponto problemático aqui é que quando García (2018) evoca os *aigadïgeï* (“espíritos protetores”) e os *yonerï* (ou “espíritos avisadores”) ele não considera elementos etno-históricos ou etnográficos, senão que os concebe como partes de um modelo mitológico geral e a-histórico, sem referência a um âmbito concreto, ao que Pereira chama acertadamente de “contexto de situação” (2012, p. 286). Como García não leva em conta esse “contexto”, que é algo mais específico que o “contexto cultural”, não consegue dar conta dos assuntos ligados à produção, à transmissão e à circulação da poesia oral. Assim mesmo, não pode compreender que a cosmovisão de culturas orais como os Múrui pressupõe a movência e o dinamismo de suas expressões artísticas e culturais; que ela implica complexos jogos de negociação com a tradição, com o presente e com a memória do povo; e que, enfim, tais cosmovisões se apresentam sempre como uma expressão de identidade em tensão com as expressões culturais dos povos ao seu redor.

Mas tudo acontece nas análises de García em um patamar acima do espaço vital onde comungam as vozes em performance; onde os corpos suam e se mexem ao ritmo dos cantos; onde se ouvem as fofocas e as brincadeiras e tudo aquilo que cai sob a denominação popular (não carente de picardia) de “histórias de baile”. Porque García (2018) está à procura de um “modelo ideal” da arte verbal múrui, não das vozes e dos corpos que lhe emprestam o seu alento, ele afirma que seria um *yonerï* o ser espiritual que evoca constantemente seu Hipólito no já citado *Monifue nikai* (GARCÍA, 2018, p. 141), quando na verdade o termo sequer aparece registrado em alguma das linhas desse texto (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 52-57). A rigor, *Kïnerai* nunca se refere a um tal “espírito avisador” *yonerï*. Se se quiser procurar por

alguma entidade espiritual nas palavras e conselhos do *ikoraiima*, seria melhor falar em “espírito de tabaco”, em “fôlego de tabaco” (*diona jágiyĩ*), a quem o avô mesmo designa como um *yoraiima* (um “mensageiro”) com a capacidade para trazer (*atide*), para conhecer (*onode*) e para ver (*kiode*) os bons ensinamentos (*ñuera rafue*) (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 22).

Outro uso descontextualizado de categorias ocorre com o termo *aigadigei*<sup>64</sup>. García (2018) o retira de um *jágai* publicado por Preuss (1994 [1921]), o *Jadoma jágai*. Mas a julgar pelo uso repetido que Riazeyue faz do termo, García bem poderia tê-lo pegado de qualquer outro dos *jágai* da coletânea: do *Dijoma jágai*, por exemplo. Na variante desse relato narrada por Riazeyue se lê que, enquanto ia viajando no ventre da jiboia, após lamber (*jiruaide*) pasta de tabaco *ambil*, Dijoma foi “avisado” por um “espírito protetor” (*aigadigeidi ie yuaide*<sup>65</sup>) de que ainda não se encontrava perto de sua maloca (RIAZUEYE e PREUSS, 1994, p. 114).

Apesar de García afirmar que os *aigadigei* são espíritos “ligados aos intercâmbios com a alteridade” (2018, p. 138), Preuss parece lhes conceder uma função própria dos *yonerĩ* (“espíritos avisadores”). E apesar de o próprio García contrapor estes dois termos, *yonerĩ* e *aigadigei*, ao vocábulo *joreño* (o “fantasma” ou a “sombra”), é ele quem parece se contradizer ao assimilar *joreño* à ideia de “segundo eu”, justamente a ideia que Preuss associa com a noção de *aigadigei*. Acrescenta-se a tudo isso que, em uma variante contemporânea do *Dijoma jagai* (GUZMÁN, 2006), o espírito que acompanha a Dijoma durante sua viagem é chamado de *jorema*, o “espírito de uma planta que fala através de uma pessoa” (ECHEVERRI, 2019, p. 16), o “espírito da ayahuasca”. Neste sentido, fica claro que os narradores múrui não concebem essas entidades como naturezas imutáveis com funções claramente demarcadas. Frequentemente essas entidades se suplantam e se sobrepõem, trocam de nomes e de funções em seu perpétuo devir. O problema, pois, é que García as concebe como categorias fixas, certamente invariáveis, dentro de uma grande macroestrutura que ele designa como “Mitologia múrui-muina” (2018, p. 122, nota 108).

A concepção de uma “Mitologia múrui-muina” é limitada porquanto perde de vista um princípio essencial dos povos indígenas amazônicos: que as entidades espirituais são “imagens não-representacionais”, ou seja, são *representantes...* e não representações (DE CASTRO, 2006, p. 325, ênfase do autor). Isto significa que termos como *aigadigei* e *yonerĩ* não designam

<sup>64</sup> No original de *Religião e mitologia dos uitoto* (1921), Preuss registra *aigadieide* e não *aigadigeidi*. Aqui vale a pena lembrar que os tradutores da obra de Preuss ao espanhol, Gabrielle Petersen e Eudocio Becerra, fizeram uma completa revisão dos termos transcritos em múrui (uitoto) pelo pesquisador alemão, o que fez com que a transcrição de muitas grafias em múrui mudasse na versão castelhana (PREUSS, 1994).

<sup>65</sup> Na versão transcrita por Preuss se lê *aigadieide ie dyuvaide* (PREUSS, 1921, p. 226)

“arquétipos mentais”, não correspondem a uma definição exata e enclausurada. São “arquétipos” que, de um ponto de vista relacional, possuem uma corporalidade e uma perspectiva constituídas por conjuntos de afetos (MANDAGARÁ, 2020, p. 267). São seres com certa materialidade, em constante mutação, não substâncias estáveis condenadas como Sísifo à mesma cena.

García (2018) ainda esquece outro princípio básico das poéticas orais ao tentar caracterizar de forma taxativa o *aigadigei* e o *yoneri* sob a luz da concepção abrangente de uma “Mitologia múrui-muína”: que a prática de uma arte verbal oral “não pressupõe uma filiação mítica coerente e singular” (FERNANDES, 2007, p. 255). Isto implica que o relevante na encenação de uma narrativa oral não é sua submissão a um arquétipo imodificável, mas a possibilidade de “abrir frestas” para que fluam as “perspectivas individuais” de cada narrador (idem, 2007, p. 245). Neste sentido, a arte verbal múrui é mais um meio de recriação e de reinterpretação constante de tradições e de símbolos culturais vivos, para fazer frente a um passado doloroso, do que um “sistema de crenças” fixas e repassadas sem mudanças de geração a geração, à maneira dos dogmas de um sacerdócio religioso.

A tradução de García (2018) do termo *nikaï* por “transe alucinatório” responde à mesma necessidade de fazer encaixar a arte verbal múrui no modelo do xamanismo tukano, onde as relações entre entidades humanas e não-humanas ocupam lugar central (DE CASTRO, 2004, p. 231) e as “drogas alucinógenas” são tecnologias básicas da tecnologia xamanística (DE CASTRO, 2006, p. 330). Embora os Múruí desenvolvam algum tipo de xamanismo, essa é uma prática restrita e reservada a grandes conhecedores (*nimairani*) apenas com fins de defesa da comunidade. Nesses casos específicos, eles usam plantas de poder como a ayahuasca e o *ambil de monte* (ou *ukue*) para entrarem em situações visionárias e resolverem problemas graves de saúde ou ataques de entidades malfeitoras. Por isso resulta exagero atribuir ao *ambil* a função de deflagrar “transes”, como se os sonhos quotidianos fossem alucinações com espíritos xamânicos; ou como se o consumo de tabaco fosse importante apenas pelo efeito psicoativo.

Um *yetárafue* de seu Hipólito encerrará minha crítica sobre a interpretação de García (2018). De acordo com a versão castelhana, o texto se intitula “Palavra com que os anciãos preparam o local onde vão morar” (*Jae éinamaki imaki iyino finua úai yoina*) (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 111-123). Ali Kinerai conta, em um tom marcadamente narrativo, que, quando se estabeleceu com sua segunda esposa em um novo lugar, teve que “chegar a limpá-lo” (*túuizaibiyaa*) das “sujeiras” (*iaie*), isso é, das substâncias patogênicas e das entidades malignas que tinham tomado posse ali desde o “tempo antigo” (*jae*). O *ikoraïma* não quer

estabelecer qualquer tipo de troca com esses seres. Ele imediatamente “declara guerra” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 126), pois quer caçar esses espíritos animais. Para tanto, ele “mescla” *ambil* e arma armadilhas próximas à casa. Então, graças ao poder predador do tabaco, esses espíritos animais se manifestam através dos sonhos (*nikai*): eles vão aparecendo, dia após dia, na forma de “pessoas”, com o intuito de enganar o *ikoraïma*. Cada novo dia, ao acordar, os espíritos enganosos vão caindo nas armadilhas previamente dispostas, com a “roupagem” de animais.

No primeiro sonho de seu Hipólito, os espíritos animais assumem a forma de seu pai (*mooma*) que brande seu facão (*yojérungo*), furioso, e repreende o filho por ter barrado o seu caminho (*io*) e por não o reconhecer como pai. Na manhã seguinte, esse sonho falacioso vira um gato do mato (*jirako*). No segundo sonho, uma anciã (*eiringo*) se aproxima com um fardo de formigas na mão e fala para ele: “Faz tempo que vou caminhando por esta floresta” (*jae bizikido jáaikaidikue*), “eu sou a dona daqui...” (*beno náingodikue*). Ao amanhecer, Kínerai e sua esposa se deparam com um tamanduá (*ereño*) na armadilha. No terceiro sonho, o *ikoraïma* vê um cesto grande (*aiyue kirigai*); no dia seguinte, o cesto se revela como um tatu-canastra (*bainaango*)<sup>66</sup>. O quarto sonho é um sonho de sedução: os espíritos aparecem como uma mulher bora (*boraingo*). Com lábios pintados, ela se aproxima da rede onde o próprio Kínerai dorme com a esposa; no dia seguinte, aparece outro gato do mato (*jirako*) na armadilha. Finalmente, o quinto sonho ocorre enquanto Kínerai se senta no seu pátio da coca ou *mambeadero*: os espíritos animais tomam a forma de um camarada, o *compadre* Manaidiki, renomeado *aima* da região do Rio Igarapará. Ele oferece *ambil*, gesto de amizade entre os Múruí. Mas, ao pegar a pasta de tabaco para lambê-la, Kínerai a encontra cheia de vagalumes (*ebigiroi*); na manhã seguinte, esse sonho se manifesta como uma onça pintada (*jánayari*).

A técnica de interpretação de Kínerai recorre a um sistema de correspondências semelhante ao sistema de correspondências entre frutos e animais utilizado pelos cantores durante o baile das frutas, *yuaki rafue*. Em ambos os casos, a manifestação onírica do “fôlego de tabaco” (*diona jágiyi*) dá lugar à aparição posterior de um animal que, por sua vez, reflete ou provoca sentimentos e situações ligados às relações sociais. Lembre-se que tal sistema de correspondências é empregado por Kínerai no *Monifue nikai* (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 53-54, linhas 70-122). Ali há uma longa enumeração de frutos cultivados e silvestres que, quando sonhados, significam a aparição de certas presas animais. Por exemplo, o “sonho de

---

<sup>66</sup> A associação do tatu-canastra com o “cesto de olho grande” *jebogai* é amplamente aceita entre os Múruí. É muito lembrada por conta do formato da carapaça do bicho, bastante parecido com aquele tipo de cesto.

comer abacaxi” (*roziyi riia nikai*), “amanhece como jaó” (*ofómana monaide*); o “sonho de comer cacau” (*mizeyi riia nikai*), “amanhece como paca” (*imena monaide*); o “sonho de comer ingá-cipó” (*jizaiño riia nikai*), “amanhece como macaco noturno” (*kuitana monaide*), e assim por diante (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 54).

O propósito ritual de “mesclar *ambil*” é carregar o tabaco com o poder predatório capaz de derrubar as aparições do sonho nas armadilhas. Equivale a colocar uma armadilha espiritual para presenças silvestres que, não combatidas, poderiam se manifestar no âmbito doméstico (*jofo*) como acidentes, preguiça, raiva, maus pensamentos, pesadelos, conflitos interpessoais etc. O “poder de tabaco” é, como já observado, a capacidade de “fazer amanhecer” (*monáitate*), de levar o sonhado à realidade (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 125). Neste contexto, o estado de sonho deflagrado pela ação de lamber (*jifaiide*) *ambil* se relaciona com disciplinas éticas e formativas ligadas à noção de *yetárafue*. Echeverri (CANDRE; ECHEVERRI, 2008) explica que, na “Palavra com que os anciãos preparam o local onde vão morar”, o *yetárafue* que permite a Kínerai ativar o “poder de tabaco” é expresso em três verbos: estudar (*meiñote*), sentar-se (*ráiide*) e prestar atenção (*kakáreide*). Esta tríade é a que permite Kínerai, nos sonhos, caçar os espíritos dos animais e dos seres florestais que pairam em sua nova morada.

A interpretação do “poder de tabaco” como um poder relativo às disciplinas éticas e formativas é radicalmente oposta à de García que o enxerga como um transe alucinatório (2018, p. 242). De fato, essas duas perspectivas sobre o “poder de tabaco” oferecem olhares diferentes sobre os sonhos no contexto cultural múrui. Assim, se na perspectiva de Echeverri (2008, p.127), os animais que aparecem nos cinco eventos oníricos podem ser lidos como “metáforas de sentimentos associados a relações sociais reais que ele [Kínerai] precisa resolver para ser capaz de se estabelecer como homem independente em um novo local”; na perspectiva de García os sonhos “tomam a forma de um «diagnóstico» do estado das relações entre os humanos e os não-humanos (ou donos dos animais)” (2018, p. 244<sup>67</sup>).

Desta maneira, se perfilam aqui dois pontos de vista. O ponto de vista de Echeverri (2008), no qual os sonhos de Kínerai são expressões de circunstâncias pessoais, sociais e históricas (neste ponto, são emblemáticas as menções de Kínerai ao seu pai e ao seu camarada Manaidiki). E o ponto de vista de García (2018), para quem os sonhos são eventos alucinatórios com intervenções das entidades não-humanas, os donos dos animais (*maîtres*). De fato, García

---

<sup>67</sup> No original francês, “prend[ent] la forme d’un « diagnostic » de l’état des relations entre les humains et les non-humains (ou maîtres)”

(2018, p. 240) afirma que a leitura dos cinco sonhos de Kinerai feita por Echeverri é contestável precisamente por relacionar “esses eventos oníricos com pessoas que não fazem parte da enunciação”.

Mas pode-se perguntar: o que exatamente não faria parte do ato de enunciação realizado por Kinerai? Os conflitos familiares que afronta toda pessoa? Os acontecimentos históricos e sociais que, até de modo inconsciente, influem de mil formas nas vidas dos indivíduos? As normas morais que estão constantemente em tensão com as próprias vivências, com as pulsões do próprio corpo? Os conflitos interpessoais pelo poder, pelo prestígio ou por outra paixão qualquer que fadam toda vida humana? Nada disso fica explícito na argumentação de García (2018). Ao focar apenas no texto escrito, visando a excluir o contexto situacional em qual se inscreve a enunciação, ele quer criar uma entidade semiótica objetiva, constituída textualmente, ignorando o evento performático onde a voz é situada. García (2018) parece não levar em conta que é preciso não confundir a enunciação com o “texto do enunciado”, e que a enunciação é, em rigor, o “ato mesmo de produzir um enunciado” (BENVENISTE, 1989, p. 85).

A enunciação supõe inevitavelmente um *aqui-agora*. Ela está focalizada sempre em uma consciência individual, centro de uma rede de relações comunicativas. Por isso, talvez não careça de importância sublinhar que Kinerai é, não um escritor, mas um narrador oral cuja arte está ligada ao presente e, sobretudo, a um auditório determinado: no caso, ao auditório constituído por seus filhos Blas e Argemiro Candre e pelo antropólogo J. A. Echeverri, que acompanharam a performance da “Palavra com que os anciãos preparam o local onde vão morar”, gravada o dezessete de setembro de 1992 (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 18). Em sua crítica à leitura de Echeverri, García (2018) não menciona que a enunciação de Kinerai, manifesta um ato intencional proferido junto a presenças corporais, no aqui e agora do “mundo da vida”. Pois é aqui, no “mundo da vida” (e não no abstrato mundo do texto), onde ganham sentido as práticas rituais e discursivas de um *ikoraima*.

Esse “mundo da vida” manifesta-se em diversos símbolos no discurso de Kinerai. No facão do pai, no fardo de formigas da anciã, no cesto de olho grande semelhante à pele do tatú, na boca vermelha da mulher bora, no *ambil* cheio de vagalumes do *aima* Manaidiki. Também manifesta-se em um complexo leque de relações interpessoais mal sugeridas: com o seu pai, com as mulheres do próprio clã ou de outros, com os especialistas rituais ou *aimas* da região do Igaraparaná. Neste sentido, seria instigante analisar esses episódios de sonho como expressão de forças vivas, de vozes em performance, de símbolos culturais que interagem com o contexto de sua encenação oral. Contemplado como evento performático, o texto oral pode ser restituído

à totalidade da qual faz parte. Totalidade que, quando transferida para a escrita, esmigalha-se em fragmentos esparsos que as letras de molde mal podem conter.

Ao aplicar a “abordagem cartográfica” discutida por Fernandes (2012) aos episódios oníricos contados por Kínerai, ficam claros os aspectos relacionados ao “momento de atualização”: os “efeitos de subjetividade” que imprimem os narradores aos eventos performáticos, e as “linhas de sentido” que desenham as histórias enquanto tais (FERNANDES, 2012, p. 151). Convém não perder de vista esses elementos ao abordar a multiplicidade e polivalência da poética oral múruí. Assim se evita considerar a estética verbal indígena em categorias meramente textuais, ligadas à escrita e a sua lógica linear, e descobre-se o seu caráter multimidiático, multivocal e situacional. O que Fernandes (2012) denomina “abordagem cartográfica” coincide com o que E. Langdon (1999) chama de “perspectiva performática”: uma abordagem das poéticas orais preocupada com a forma em que as diversas culturas “constroem e produzem seus gêneros particulares de performance” (idem, 1999, p. 24-25).

O exposto anteriormente mostra que o problema central das poéticas orais é o problema do enfoque. Por isso García se opõe a considerar o *yetárafue* em tela como um reflexo de eventos sociais e históricos: porque, em sua perspectiva teórica, predomina a ideia de que o tabaco produz transe xamânicos (*nikai*) que empurram os especialistas rituais para um plano de realidade onde é suspensa toda referência ao mundo vital. Mas como tentei demonstrar nas páginas acima, essa visão do *nikai* como “transe” deriva de um enfoque esquemático dos eventos narrados por Kínerai. García enxerga esses eventos invariavelmente como alucinações (saídas de si para o plano dos espíritos da floresta), mesmo quando o próprio Kínerai fala de forma explícita de seu pai e do seu camarada Manaidiki, duas personagens com existência histórica comprovável.

Em síntese, a exclusão das referências históricas e sociais nas análises da poesia oral pode ser uma faca de dois gumes. Ao postular um texto invariável como objeto de estudo privilegiado sob o pretexto de criar condições objetivas e transparentes para o analista, tal exclusão perde elementos contextuais e performáticos cujo sentido depende das condições particulares de atualização do poema oral. Na segunda parte deste trabalho procurarei mostrar, a partir de uma abordagem detalhada do *Dijoma jagai* ou *Relato de Dijoma*, como se revelam nos textos publicados os elementos historiográficos, contextuais e performáticos relacionados às diversas variantes do relato. Ali me proponho desvendar as condições de produção de algumas variantes impressas (RIAZUEYE; PREUSS, [1921], 1994, pp. 107-118;

KUEGAROMUI; MINOR, 1974; GUZMÁN, 2006); atentar para o rol imprescindível de seus narradores no processo de atualização, e traçar, por assim dizer, o marco cénico ou performativo em que se inscrevem os gêneros discursivos da arte poética múrui, sobretudo o gênero verbal *jágai*, o “cesto velho” ou “cesto dos antigos”.

Antes de encerrar as reflexões deste capítulo, vale insistir na centralidade do tabaco na arte poética do povo múrui. Assumir esse carácter central exige não apenas compreender seus leves efeitos psicoativos ou alucinógenos, seu papel de mediador xamânico com os espíritos dos animais e da floresta, mas sobretudo compreender os ensinamentos morais e os princípios espirituais relativos a ele. Nas imagens e nos relatos associados com o tabaco, ele representa aspectos tão diversos como a disciplina do trabalho no roçado e no pátio da coca (o *yetárafue* de tabaco); as normas de consanguinidade que mantêm as linhas de herança dos conhecimentos rituais; o “fôlego” e a “palavra” do Pai criador; o sangue menstrual da mãe, fecundado pelos sais vegetais (esperma) do Pai; o espírito de caça, que fornece peças animais e proteção contra os ataques de entidades malignas e de doenças.

Todos estes significados do tabaco permitem concluir que ele está mais perto das disciplinas do trabalho doméstico e cotidiano, do que das técnicas do êxtase xamânico. Tal asserto concorda com duas evidências etnográficas. A primeira diz respeito aos Múruí associarem o tabaco com o sangue<sup>68</sup>, pois o consideram pertencente ao espaço culinário, especificamente à categoria dos alimentos cárneos (*meat foods*) (ECHEVERRI, 2015, p.119). A segunda diz respeito ao lugar ocupado no contexto ritual múrui pelo *ambil de monte* ou *Virola* s.p., um potente alucinógeno que, junto a ayahuasca, é usado algumas vezes pelos especialistas rituais em cerimônias xamânicas muito restritas (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 176). A diferença do *ambil de monte* com o tabaco e com a coca é que, enquanto estas últimas plantas estão relacionadas à “palavra do pai criador”, a relação do *ukue* com a divindade é mediada pelos “seres da terra” (PEREIRA, 2012, p. 260-261), ou seja, pelos *aima* e pelos seres da floresta.

Destas evidências etnográficas inferem-se duas conclusões. Em primeiro lugar, que o tabaco no universo ritual múrui está tanto mais longe do xamanismo quanto está mais perto do espaço culinário e, ainda, das atividades quotidianas, que não implicam grau nenhum de

---

<sup>68</sup> Com efeito, em múrui a palavra “tabaco”, *diona*, relaciona-se com o vocábulo sangue, *die*. Neste sentido, se decompõe-se o vocábulo *diona* em dois morfemas: na raiz *di*, “sangue”, e no classificador nominal para árvore *na*, *diona* significaria, etimologicamente, “árvore de sangue” (ECHEVERRI, comunicação pessoal). Gabriele Petersen, por outra parte, explica que a partícula *na* também pode ser uma marca de maneira, para indicar o modo de ser ou de se fazer uma coisa (PETERSEN DE PIÑEROS, 1994, p. 52).

especialidade xamânica. Por isso, qualquer um pode preparar *ambil* com suas próprias matas de tabaco para tratar uma doença, para empreender uma viagem, para abrir um novo roçado, entre muitas outras tarefas do dia a dia (ECHEVERRI, 2015, p. 116). A segunda conclusão é que, embora seja certo que existem entre os múrui práticas xamânicas, tais práticas são rigorosamente restritas aos especialistas nesses conhecimentos: os *nimairama*, os *ikoraima* e os *aima*, quem teoricamente só poderiam usá-las com a intenção de curar.

Em síntese, os Múrui não apreciam o *ambil* de tabaco apenas pelo seu efeito psicoativo. Pois seu mero consumo, desacompanhado das disciplinas relativas a ele, é uma prática sem efeito para o conhecimento. Parafraseando palavras de Kínerai<sup>69</sup>, aquele que apenas lambe (*mete*) *ambil*, sem envolver-se na disciplina do *yetárafue*, não expressa a palavra do Pai criador imanente na substância. Kínerai sugere isso no seu *yetárafue Ua ij̄ rit̄im̄ie* (“O semeador de verdadeira semente”). Com sua linguagem hermética tão característica, o *ikoraima* explica que a palavra (*rafue*) do tabaco alcança à pessoa que a procura como um fôlego (*jáḡiȳina*), como algo tão sutil que não se vê com o olho (*uido kíõñena*), mas nunca subitamente e sem mediação do trabalho transformador. Nessa medida, deduz-se que, apenas após o aprendiz (*yofuegama*) seguir seu processo de formação espiritual, ele estará capacitado para ouvir os bons ensinamentos (*ñuefue*) do tabaco. É isso o que o próprio tabaco (na voz de Kínerai) fala para ele quando lhe explica:

“«Depois  
já entenderá»,  
diz.  
«Depois  
já escutará»,  
diz.  
«Depois:  
as coisas não vêm rápido,  
as coisas não se veem rápido»”

(CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 22<sup>70</sup>).

<sup>69</sup> A fala de Kínerai na verdade se refere à coca, mas acredito que tem aproximadamente o mesmo sentido se referida ao tabaco. Ele diz: *neemei birui fia j̄ibie dutizamo ite? Iñede. jmm j̄i j̄i*. (“existem, pois, estas coisas [as palavras do pai criador] em quem somente mambeia coca? Não existem... hmm siim sim” (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 264).

<sup>70</sup> *ñna fui bañna  
kakáiȳe.  
ñna fui  
bañna kíóit̄o.*

“As coisas não vêm rápido / as coisas não se veem rápido”: quer dizer, a mediação do trabalho é central no *yetárafue* de tabaco, pois sem trabalho não se faz prosperar um roçado, e sem roçado não há tabaco nem coca, fundamento da abundância material e do conhecimento ritual legado pelo demiurgo Buinaima. No capítulo a seguir, abordarei em detalhe a noção de “palavra de coca e de tabaco” (*jiibina uai, diona uai*), central nos gêneros discursivos do pátio da coca. E, aliás, farei uma descrição de alguns dos diversos elementos conjugados nas festas cerimoniais *rafue*, o espaço de socialização por excelência da cultura múruí.

## CAPÍTULO 5: DO *RAFUE* À PERFORMANCE: ENTRE OS DISCURSOS DE *MAMBEADERO* E OS CANTOS DO BAILE RITUAL

Em sua clássica *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor (2007) afirma que a encenação da poesia oral acontece de duas maneiras. Ela pode ser uma "performance corporal estática" (idem, 2007, p. 208), entendida como uma "arte do corpo", como uma prática corporal distante da "prática banal" (idem, 1997, p. 206); ou bem pode ser uma "performance dinâmica", "quando o corpo se manifesta como dançante", isto é, quando a performance "requer a figuração do corpo inteiro" (idem, 2007, p. 208).

Com essa distinção, Zumthor sinaliza duas atitudes performáticas fundamentais: a atitude estática, própria do contador de histórias e do narrador (no sentido estrito da palavra); e a atitude dinâmica, associada com a atividade do cantor-dançante. Contudo, cabe perguntar-se se entre essas duas atitudes fundamentais não haveriam outras atitudes intermediárias. Encaixariam aqui, por exemplo, os movimentos do curandeiro, com suas conjurações, sopros, auscultações, pulos, entre outros muitos gestos; ou a performance do xamã que, mesmo estático, empreende uma viagem imóvel que o desloca pelas três grandes camadas da realidade (o céu, a terra e o infra-mundo), e até se transformar em diversos animais (ELIADE, 2009 [1951], p. 216).

Ambas as maneiras de agir (a atitude estática e a atitude dinâmica) enxergam o corpo como o centro da poesia oral. Na poesia oral o corpo assume, por assim dizer, a função da folha de papel. É o suporte, o meio pelo qual os signos e os símbolos de cada cultura são expressos. Assim como a textura constelar de *Un coup de dés* de Mallarmé leva ao limite a significação da página em branco, com palavras esparsas feito ilhotes em um arquipélago de signos (cada uma delas capaz de iniciar percursos de sentido independentes), o corpo que carrega a voz poética na arte verbal oral se exprime em diversas direções, assume distintas posturas, se utiliza de qualquer meio a sua disposição a fim de exprimir sua "potência aberta e indefinida de significar", para retomar aqui a bela expressão de Merleau-Ponty<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> A passagem completa, que é uma resposta à concepção saussuriana de um signo linguístico desprovido de qualquer motivação, diz: "Há que reconhecer, então, como um fato último, esta potência aberta e indefinida de significar —isto é, ao mesmo tempo de captar e de comunicar um sentido— pela qual o homem se transcende para um comportamento novo, ou para o outro, ou para o seu próprio pensamento através do seu corpo e de sua palavra" (MERLEAU-PONTY, 1993 [1945], p. 211). Já umas linhas mais atrás o filósofo tinha afirmado: "O vínculo do vocábulo com o seu sentido vivo não é um vínculo exterior de associação, o sentido habita a palavra, e a linguagem 'não é um acompanhamento exterior dos processos intelectuais'. Somos, então, forçados a reconhecer uma significação gestual ou existencial da palavra..." (1994 [1945], p. 210).

Pinturas, brincos, narigueiras, colares, braceletes, cocares, penteados, penas, bastões, gestos, pulos, passos de dança, modalidades de entoação, máscaras, fantasias, enfeites, substâncias para aumentar o poder de visão; todos esses elementos (empregados durante as performances de poesia oral) ecoam as vibrações da voz atualizada na performance. São extensões do sentido total do texto poético, e o poeta oral as usa para distinguir seu ato de enunciação como um fato irrepetível, para marcá-lo como o signo da singularidade. Sob a luz dessas observações, fica claro que as atitudes performáticas “estática” e “dinâmica” se caracterizam por dois traços principais.

Em primeiro lugar, pela presença insubstituível do corpo. Já que dele brotam não só os gestos fonéticos que logo viram signos linguísticos (os enunciados de uma língua), mas sobretudo a energia vocal que, transcendendo a si própria, carrega o ato de enunciação com um poder capaz de agir sobre diversas formas de alteridade, vegetais, animais ou humanas. Em segundo lugar, ambas atitudes performáticas se caracterizam por integrarem os três elementos essenciais de toda encenação de poesia oral: a “palavra poética”, a “voz” e a “melodia” (ZUMTHOR, 1997, p. 195). Ou, para dizê-lo em termos de Finnegan, o “texto”, a “voz em performance” e a “música” (2008, p. 16 e 22). Ambos autores mencionam esses três elementos em referência à canção. Mas eles são igualmente adequados para caracterizar qualquer evento performático, no caso, as encenações ligadas às duas disciplinas corporais mais características no contexto da cultura múrui: sentar-se no mambeadero (*jibibirĩ*) e dançar ao interior da maloca (*anáneko*) durante os bailes cerimoniais *rafue*.

O mambeadero e a maloca são, junto com a roça (*jakafai*), que fica em um local mais afastado, os espaços de socialização por excelência na cultura múrui. Mambeadero é um sítio específico no interior da maloca onde os membros masculinos de cada clã ou família se reúnem todas as noites para conversar sobre assuntos variados, rituais ou profanos. O mambeadero ou *jibibirĩ* às vezes se situa ao lado da porta principal, seja à direita ou à esquerda<sup>72</sup>, geralmente em um sítio oposto ao lugar onde se localiza a cozinha ou fogão (*irai*). Já a cozinha comumente fica ao lado da porta dos fundos, que é um pouco menor do que a porta frontal. É um local essencialmente feminino. Ali se encontram, pendurados em um pilar próximo ou colocados no chão de terra, artefatos para preparo das refeições: o coador (*yokofe*), o tipiti (*inarako*), as panelas (*nogo*), o torrador (*zibe*), a peneira (*ranita*), entre outros (MINOR, 1973, P. 22-23).

No centro do mambeadero estão o *ambil*, o *mambe* e a *cahuana*. É verdade que em

---

<sup>72</sup> Não obstante, convém sublinhar que, segundo as testemunhas de Gasché (1972, p. 178) e de Pereira (2012, p. 203), o mambeadero pode ficar também no centro da maloca.

múruí a expressão para *mambeadero*, *jibibirĩ*, significa literalmente “pátio da coca”: de *jííbibe*, “folha de coca”, e *ibirĩ*, “pátio”. Mas o consumo do *mambe* sempre vai acompanhado pela *cahuana* e pelo *ambil*, de maneira que, para falar em “mambear”, é preciso chupar *ambil* e beber *cahuana*, que são substanciais complementares<sup>73</sup>. Ao redor destas substâncias e dos artefatos para o processamento delas (o tostador ou *zibe*, o pilão ou *jibigoĩ*, a cernidor ou *ranita*), há alguns bancos (*raĩirabĩkĩ*), entre os quais se sobressai (pela sua forma ou pelo seu tamanho) o banco do chefe do *mambeadero*, o *iyaiĩma* (GARCÍA, 2018, p. 218).

O nome *mambeadero* está relacionado com o termo “mambear”, bastante difundida no espanhol do noroeste amazônico. Esse verbo designa a ação de “absorver o *mambe*” que, após adquirir a forma de uma bolinha na bochecha, se diluí aos poucos na saliva. Como dito anteriormente, o *mambe* é o pó da folha da coca misturado com cinzas da embaúba (*cecropia*). Lembre-se, contudo, que “mambear” não se refere apenas ao ato fisiológico de ingerir a substância. A ação de “mambear” tem a ver, primeiramente, com uma disciplina de pensamento que inspira nas pessoas a alegria (*kaimade*), o bom senso, o conhecimento das tradições (*rafue*) e a capacidade para “fazer amanhecer” (*monaitate*) tudo aquilo que é experimentado no pensamento e no corpo como palavra (*uai*).

Nesta perspectiva, o *mambeadero* deve ser entendido, inicialmente, como um espaço social e ritual onde se articulam e reafirmam vínculos domésticos, de parentesco e clânicos, ao redor da chamada “palavra de coca, de tabaco e de mandioca doce”, e sob a direção de um chefe familiar ou de clã (*iyaiĩma*). Echeverri e Pereira (2005, p. 173) conferem três grandes funções ao *mambeadero*. Em primeiro lugar, ele defende a maloca das doenças e dos sentimentos negativos (raiva, ciúmes, inveja etc.) originados das plantas da floresta, dos espíritos-animais que atacam os seres humanos e dos bruxos (*aima*) dos clãs inimigos. Os Múruí enxergam essa defesa como um trabalho de caça<sup>74</sup>.

A segunda função do *mambeadero* é propiciar condições para curar o corpo e o espírito

<sup>73</sup> Em sua dissertação de mestrado sobre o *rafue uikĩ*, Areiza Serna propõe usar o neologismo “mambiliar”. Com esse vocábulo, a pesquisadora busca chamar a atenção para o fato de que o consumo do *mambe* sempre se dá de forma simultânea com o consumo do *ambil* (2016, p. 34).

<sup>74</sup> Com ajuda do “poder do tabaco” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 125), considerado um caçador, o especialista ritual procura a origem das doenças que deve curar ou das dificuldades que deve resolver, assim como um caçador persegue sua presa pela floresta até caçá-la. O poder do tabaco é um “agente” (um agente invocado mediante imagens prototípicas da “palavra”, *uai*, e do “alento”, *jágĩyĩ*) que permite ao especialista “fazer amanhecer” (*monaitate*) os problemas por ele identificados. De acordo com Echeverri (2008), esse poder do tabaco se manifesta, em primeira instância, no sonho (*nĩkaĩ*), sob a forma de imagens e de visões de diversos tipos (por exemplo, de pessoas, de objetos domésticos, de animais etc.). Logo essas imagens assumem, já na vigília, a forma do animal relacionado com a imagem contemplada (CANDRE; ECHEVERRI, 2008).

do indivíduo e do coletivo. A cura é entendida como um processo de esfriamento e de adoçamento, cujo intuito é conter os múltiplos elementos patogênicos que, ainda silvestres, quentes, vêm da floresta para a maloca. Quando o especialista ritual múrui afirma que é preciso esfriar (*manaide*) alguma coisa (uma substância vegetal, um sentimento negativo, uma doença, o território em qual vai morar etc.) se refere às energias danosas, localizadas nas entidades da floresta, que devem ser neutralizadas e purificadas para não prejudicar as pessoas, e tampouco a comunidade. A cura (*manode*), portanto, é identificada com aquilo que é frio (*manaide*), uma identificação que, segundo García Rodríguez, se evidencia na raiz *man-* compartilhada por ambos os vocábulos (2018, p. 107).

O adoçamento se refere, por sua vez, à transformação das substâncias, pensamentos, emoções e atitudes malsãs em substâncias, sentimentos, emoções e modos de ser sadios, apropriados aos seres humanos “verdadeiros”. Seria possível dizer que o esfriamento corresponde a um ato de contenção dos “ares de enfermidade” — como os chama García (2016, p. 54) — que preenchem o corpo das espécies animais e vegetais desde o tempo da criação do mundo, e que ameaçam o espaço comunal (a maloca ou a morada familiar *jofo*). O adoçamento se aproxima, na linguagem cerimonial do *mambeadero*, de um “ato de purificação” (GARCÍA RODRÍGUEZ, 2016, p. 56) em que tais substâncias e ares malignos são transformados, mediante técnicas específicas de processamento, como a queima e o filtrado, em substâncias aptas para o consumo dos seres humanos.

O processamento das substâncias patogênicas é necessário porque a natureza como um todo (quer dizer, desde o ponto de vista cosmológico) deve ser enxergada como resíduo do corpo do Pai criador, *Mooma*. A esse respeito explica Echeverri:

A natureza, assim como o bagaço, é o produto contaminado e impuro do processo criador, atribuído à figura divina do Pai Criador, quem se constitui a si próprio como figura da humanidade a partir do filtrado de suas próprias substâncias que reproduzem (*rinden*) — como resíduos — suas doenças e impurezas nos seres que hoje percebemos como os seres naturais. (2001, p. 19)

Nessa interpretação, há um esclarecedor paralelo entre a criação do mundo e as formas de processamento das substâncias vegetais (notavelmente, das substâncias derivadas da coca, do tabaco e das múltiplas variedades de mandioca doce e brava, *farekatofe* e *juzitofe*). Echeverri assinala que os processos técnicos que possibilitam a transformação destas substâncias em alimento próprio aos seres humanos fornecem um modelo para a compreensão da cosmologia múrui, que “é narrada como a construção do corpo do criador” (ECHEVERRI, 2001, p. 23).

Com efeito, antes do tempo e do cosmos existirem, o criador “estava todo em si próprio, repleto de substância —se diz que estava cheio de sal, quer dizer de sêmen, de potência de vida” (ECHEVERRI, 2001, p. 20). Mas como esse sal o fazia adoecer e lhe fazia sentir uma grande náusea, ele jogou essas substâncias e as transformou em “mucosidade”. Echeverri (2001) observa que essa mucosidade vai impregnar o chão que recebe o Pai, e também que esse chão não deve ser visto como a imagem prototípica da mãe (*eiño*), isto é, como o seu complemento ou a sua consorte. Deve ser visto como o corpo do criador em processo de constituição, que é ao mesmo tempo corpo do mundo e da natureza.

Desse ato de expulsão primevo, continua Echeverri (2001), surge o mundo natural. Na sequência, *Mooma* reconhece que nesse mundo está a origem das doenças, e então queima e filtra toda a natureza criada por ele assim como, atualmente, as pessoas queimam e filtram substâncias como os sais que se misturam com o tabaco, ou como a farinha de mandioca brava, que é fervida, assada e filtrada para eliminar dela o seu sumo venenoso. Ao processar as substâncias (quer dizer, esfriando-as e adoçando-as por meio de procedimentos técnicos), as pessoas neutralizam doenças originárias contidas nelas. Tais doenças originárias recebem o nome de *jenuizai*. Elas se caracterizam por serem doenças leves, que seriam curadas sem muita dificuldade pelo médico tradicional, e têm como alvo principal as crianças recém-nascidas. Um aspecto marcante destas enfermidades *jenuizai*, segundo o conhecedor Gil Farekatde (2013, p. 37-39), é que elas existem desde o tempo da queda da árvore da abundância *Moniya amena*. Desde então, os animais e as espécies naturais entram em desacordo com os seres humanos e procuram afetá-los. Farakatde (ibidem) acrescenta que os espíritos da floresta atacam principalmente as crianças porque elas são consideradas como potenciais conhecedores e curandeiros que, ao crescerem, serão capazes de anular seus poderes nocivos.

Seguindo a interpretação de García (2018, p. 80-81), as doenças *jenuizai* podem ser vistas como ataques de entidades não-humanas que querem evitar a proliferação dos seres humanos. Por isso, o *mambeadero* e a maloca cumprem papéis tão essenciais no que diz respeito à cura de doenças, à rejeição de influências nocivas e à proteção contra incidentes de todo tipo. Estes espaços de convívio e socialização “filtram” os elementos patogênicos e as energias negativas que cercam os espaços comunitários e os transformam em substâncias e energias benéficas aos “seres humanos” (*kominî*). Porém ser uma “pessoa verdadeira” ou um “ser humano” (*komie*), no contexto múrui, não é uma condição ontológica imodificável. O contrário: chegar a ser uma pessoa verdadeira é talvez a aspiração fundamental da ética múrui. É toda uma conquista ratificada, dia após dia, mediante um trabalho disciplinado e um comportamento

respeitoso, que afaste as pessoas dos sentimentos e das palavras dos animais, especialmente das que falam de raiva e de inveja.

Como já observado, essa ética de trabalho se deriva da “palavra de conselho” (*yetárafue*), cujos preceitos exprimem uma filosofia da produção e da multiplicação fundamentada no respeito às regras de parentesco e no cumprimento das tarefas de cada gênero no âmbito doméstico. Assim, de acordo com o *yetárafue*, os homens devem abrir novas roças para cultivar, enquanto as mulheres devem cuidar dos plantios; os homens devem tecer os cestos para transportar e processar os alimentos, enquanto as mulheres encarregam-se de cozinhar, no fogão ou *irai*, as refeições diárias etc. Estes preceitos e disciplinas associados com o *yetárafue* constituem o cerne da última das três grandes funções do *mambeadero* evocadas mais acima (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 173). Além de defender-caçar e de esfriar-curar, Echeverri e Pereira salientam que o *mambeadero* é também um espaço para o brindar e dialogar.

Para os autores, “brindar e dialogar” têm aqui sentidos específicos, que não coincidem com os atos de sociabilidade que relacionam-se quotidianamente com esses termos nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas. No contexto do *mambeadero*, o “brinde” se refere, não à doação de um presente ou coisa qualquer, mas à pasta de tabaco *ambil* oferecida pelo dono do *mambeadero* (*iyaiima*) a um convidado. Como dito no Capítulo 1, esse brinde equivale a oferecer sua palavra (*úai*), de onde a expressão que pode acompanhar o gesto do chefe: *be kue komeki* (“este [é] o meu coração [ou o meu pensamento]”) ou *be kue úai* (“esta [é] a minha palavra”) (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 172). O que se brinda no *mambeadero* é, pois, a palavra do tabaco e da coca, fundamento do pensamento múrui. Mas Echeverri e Pereira sublinham que as palavras não provêm das plantas como tais, senão do trabalho e da disciplina investidos para processá-las e transformá-las: “uma vez adoçadas, essas substâncias têm palavra (*úai*); mas não se trata da palavra ou pensamento do ‘espírito’ de uma planta, senão da palavra e do pensamento do mesmo corpo de quem a processou e a consumiu” (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 155).

A ênfase na natureza corpórea da relação entre a palavra (compreendida como ente vivo, quase com *status* de uma pessoa) e os processos técnicos de transformação das plantas rituais (sempre mediados pelas regras do *yetárafue* associadas ao trabalho doméstico) é o aspecto que diferencia a cosmovisão múrui das cosmovisões dos povos que moram ao norte do rio Caquetá (Japurá), de filiação cultural tukano oriental. De acordo com Echeverri (2000), a Gente de Centro se distingue, em especial, por seus sistemas de organização social e cerimoniais; por suas “concepções cosmológicas”, opostas ao modelo tukano baseado em trocas recíprocas com

as entidades não-humanas; e pelo uso do tabaco em forma de *ambil*, pois os Tukano o consomem em forma de pó, ou *rapé*, para ser aspirado (ECHEVERRI, 2000, p. 179). Finalmente, há outra característica que diferencia a cosmovisão dos múrui, de importância central para este trabalho. Ela tem a ver com o fato de que as crenças e as concepções sobre a realidade dos Múrui estão mais voltadas à vivência da “palavra” do Pai criador (no seu sentido ético e formativo), do que a uma especulação mitológica entendida como discurso sobre as origens do mundo (ECHEVERRI, 2001, p.19).

Em relação à última das três grandes funções do *mambeadero*, naturalmente a palavra (*úai*) está na base de ambos os propósitos, brindar e dialogar. No contexto do *mambeadero*, a palavra é a manifestação sensível do demiurgo Buinaima, quem apresenta-se por meio do alento (*jágyĩ*) das substâncias rituais. Contudo, do mesmo modo que a ação de “brindar” não remete ao mesmo ato social da cultura ocidental, o “diálogo” do *mambeadero* não remete à troca de ideias e de opiniões próprias de um diálogo como compreendido no pensamento de raiz greco-latina (ECHEVERRI; PEREIRA, 2005, p. 173).

Em termos filosóficos, o diálogo de *mambeadero* não é uma ação comunicativa no sentido restrito da expressão. Não procura a deliberação racional e objetiva por meio da linguagem, nem a construção de um conhecimento baseado no intercâmbio dialético de pontos de vista, como ocorre em uma universidade, espaço acadêmico e científico por excelência na cultura de ocidente<sup>75</sup>. Daí ser inapropriado chamar o *mambeadero* de “universidade ancestral”, como o faz Vivas Hurtado (2015, p. 148): os métodos e processos de conhecimento encorajados na instituição universitária diferem muito, tanto em suas funções como em seus efeitos, das formas de conhecimento que circulam tradicionalmente em um espaço como o *mambeadero*. Este é um espaço regido por uma epistemologia e por uma ética do cuidado alheias ao objetivismo e ao caráter impessoal da educação na universidade ocidental.

O diálogo de *mambeadero*, longe de ser uma troca de argumentos, melhor tem o aspecto de uma luta, de uma competição de saberes e de poderes, na qual intervêm sempre dois interlocutores, embora mais pessoas ouçam a conversa. Inclusive, há ocasiões em que o especialista ritual fala sozinho à atmosfera ou às entidades não-humanas invisíveis às pessoas no local. Outro traço característico do diálogo de *mambeadero* é que a palavra não é concebida como simples veículo para transmitir informação. Ela é, como já discutido, uma força, um poder

---

<sup>75</sup>Como qualquer afirmação demasiado categórica, esta deve ser tomada com ressalvas. Os mesmos Echeverri e Pereira reconhecem que hoje o *mambeadero* é um espaço social e político, o que significa que ele está aberto à mudança de suas funções socio-culturais e a permitir a introdução de novos tipos de discurso, por exemplo de discursos religiosos ou científicos (ECHEVERRI e PEREIRA, 2005, p. 171).

capaz de agir de forma concreta sobre a alteridade, o que difere dos exercícios dialógicos típicos das tradições acadêmicas europeias.

Desta perspectiva, o caráter transformador dos discursos de *mambeadero* se parece com um efeito performático que permite os especialistas rituais, por exemplo, modificar certas condições atmosféricas, certas condições de saúde ou espirituais, de acordo com sua própria vontade ou manejo dos conhecimentos repassados pela tradição. Assim, a palavra devém uma energia corporal, uma emanção concebida como uma espécie de alento (*jágyĩ*). A concepção da palavra como “alento” coincide com a interpretação de Viveiros de Castro segundo a qual, no pensamento dos povos amazônicos, os espíritos são “representantes”, não “representações” (2006, p. 325). Como discutido anteriormente, para os especialistas rituais múrui a palavra é uma entidade espiritual dotada de certa “agência” e personalidade, não uma “representação” abstrata no sentido filosófico.

Para além dessa discussão teórica da função do que poder-se-ia chamar de “discursos do *mambeadero*”, é importante ouvir como os próprios especialistas rituais caracterizam esse conhecimento contido na “Palavra de coca e de tabaco”. Como assinalado ao longo deste trabalho, ela é o centro dos discursos morais, narrativos e cerimoniais que dão forma aos gêneros poéticos próprios do *mambeadero*. Em teoria, seria possível vincular alguns gêneros poéticos com as três grandes funções do *mambeadero* elencadas por Echeverri e Pereira (2005, p. 173).

Assim, por exemplo, tanto a função de defesa quanto de ataque do *mambeadero* estaria vinculada ao *jágaĩ* (“cesto velho”), gênero que se refere às histórias dos ancestrais e que, precisamente por sua condição de história antiga, trata de forças escuras e mal dominadas que devem ser combatidas. Já a busca pelo esfriamento e pela cura dos elementos quentes e patogênicos da floresta pode ser associada com o *jĩra* (esconjuro ou oração), empregado pelos curandeiros para rejeitar as doenças e os ataques dos espíritos malignos. E, finalmente, quando o dono de *mambeadero* procura dialogar com membros do seu clã ou de sua maloca (*urukĩ*) para repassar algum ensinamento ou moral de algum relato (*jágaĩ*), o gênero empregado é o *yetárafue* ou “palavra de conselho”.

Para mostrar como um chefe de *mambeadero* concebe seu próprio processo formativo na “Palavra de coca e de tabaco” (*diona uai, jíibina uai*), citarei por extenso o fragmento inicial de um *yetárafue* contado pelo avô Kínerai e coletado por Echeverri no livro de autoria de ambos, *Tabaco frío, coca dulce* (2008 [1993], p. 260-262). O texto se intitula *Diona uaido jíibina uaido ari kai mózizaibiya úai yoina* (“Relato de como viemos formados na terra com palavra de coca

e palavra de tabaco”). Ali o *ikoraima* recapitula vários momentos de sua vida desde muito novo, quando começou trabalhar sobre a coca e sobre o tabaco com o seu pai. Através de imagens densas, carregadas de significados e de associações culturais esclarecidas por Echeverri, o ancião mostra que o tabaco, a coca, o amendoim, a mandioca e os demais produtos do roçado são semelhantes aos seres humanos em natureza. Mesmo assim, assinala que aquelas pessoas que, como ele, procuram as palavras do pai Buinaima para curar e fazer prosperar o seu espaço familiar, devem apreender a “ouvir” (*kakade*) as orações (*jira*) contidas nas plantas rituais.

*Diona uaido jífbina uaido ari kai mózizaibiya úai yoina*

[i]

Ie jira mei bie

izoide *jmm jii*

mei ñuefue ua ite íadi *jmm jmm*

mei buinaima komékimo ite. *jmm jmm*

Ie nieze eróikano mei ua óitakai? *jmm jmm*

5

Ie jira buináimamo ite daina jira ua

ja ua ñúe diona finódimie, *jmm*

ñúe jífbina finódimie *jmm jmm*

afeno méiñote. *jmm jmm*

Níga ñuera úai

10

buináimamo ite? dainano. *jmm jmm*

Meita uafue

buináimamo ñuefue ite, manañfue ite, naiméredifue

ite, *jmm*

komuiya jagiyi ite, *jmm jmm*

kai kaziya jagiyi ite, kai

15

jafirikaiya jagiyi ite. *jmm jmm*

Dainánona

fueñe jitókomena yezika *jmm jmm*

jíbie dute *jmm jmm*

diona finode, *jmm jmm*

20

ie

kakáreikano finode, *jmm jmm*

daama ie moo díga úúrite. *jmm jmm*

Ie jira, buinaima komékimo itífuena onóakadikue, daide, *jmm*

buinaima komékimo ite kai komuiya jírana onóakadikue.

*jmm*

25

Ie jira

moo dinena daide, *jmm*

mei o ráiadi *jmm*

o kániadi *jmm jmm*

nia mei kákaitio. *jmm jmm*

30

Ñúe ítítoza, daide, *jmm*

nia mei ónoítio, daide.	<i>jmm jmm</i>	
Ie jira		
uafue, daide.	<i>jmm jmm</i>	
Diona komúitari, daide,	<i>jmm</i>	35
jífbina komúitari, daide,	<i>jmm</i>	
daama, daide,	<i>jmm jmm</i>	
níia uaina o yotíkue, daide.	<i>jmm</i>	
Ie jira		
fueñe jíbie dutámie		40
ja ua afeno ínote,	<i>jmm jü</i>	
afénona onóakade.	<i>jmm</i>	
Ie jira diona daide, jífbina daide, ja		
jífbina komúitajano, diona komúitajano		
ja jenode.	<i>jmm</i>	45
Jenode, afedo		
ja jífaide,	<i>jmm jmm</i>	
mei buináimamo ite daina jira.	<i>jmm jmm</i>	
Ie jira ua afedo ua dukano ua bite,	<i>jmm jü</i>	
ua diónado jífaíkano bite.	<i>jmm jmm</i>	50
Ua bite, bite, bite, ua		
afénori ja ua nabedi jífbina komuide,	<i>jmm</i>	
nabedi farékatofe komuide,	<i>jmm</i>	
nabedi mazákari komuide.	<i>jmm</i>	
Ie mei ja afedo		55
ie úiñoje,	<i>jmm jmm</i>	
fueñe komuide jífbina abiri ja		
jüra fakade,	<i>jmm</i>	
fueñe komuide diona abiri ja		
jüra fakade,	<i>jmm jü</i>	60
fueñe komuide farékatofe abiri jü jüra		
fakade,	<i>jmm jü</i>	
mazákari abiri		
jüra fakade.	<i>jmm jmm jmm</i>	
Ie jenuizai baiyena,	<i>jmm jmm</i>	65
diona jenuizai baiyena,	<i>jmm</i>	
jífbina jenuizai baiyena,	<i>jmm jmm farékatofe</i>	
jenuizai baiyena,	<i>jmm jmm mazákari</i>	
jenuizai baiyena,	<i>jmm jmm</i>	
afena kíoiyena.	<i>jmm jmm jmm</i>	70
Ie jira		
ua jenókano uite,	<i>jmm</i>	
ja jífbina káadote, diona káadote, ja farékatofe káadote,		
	<i>jmm jü</i>	
mazákari káadote,	<i>jmm jü jü</i>	75

onóakade	<i>jmm</i> afénona.	
	<i>jmm</i> <i>jmm</i>	
Iedo		
ja ua afénona onode,	<i>jmm</i> <i>jmm</i>	
ja ua ðiona jírana kakade,	<i>jmm</i>	80
jífbina jírana kakade,	<i>jmm</i> j̄farékatofo	
jírana kakade,	<i>jmm</i> mazákari jírana	
kakade.	<i>jmm</i> j̄	
Ie izoi eróikano		
itino jae		85
mooma mei kuemo yote.	<i>jmm</i> <i>jmm</i>	
Ie meita jenókano uitikue ua		
afeno ua káadokano uitikue,	<i>jmm</i> j̄jmm jizákuru	
abiri.	<i>jmm</i> <i>jmm</i> <i>jmm</i>	
Mei jenoka úai		90
be ðaï ja ua yoyena,	<i>jmm</i> <i>jmm</i> <i>jmm</i> ñuéfuena itino-	
	<i>jmm</i>	
-na ite,	<i>jmm</i> <i>jmm</i> <i>jmm</i>	
kome úrue uai rákotaiyana onóiyena,	<i>jmm</i> j̄	
kome úrue jenúitaiyana onóiyena,	<i>jmm</i> <i>jmm</i> <i>jmm</i>	95
kome úrue ua ziekotaiyana onóiyena,	<i>jmm</i> <i>jmm</i> kome úrue	
tizítaiyana onóiyena.	<i>jmm</i> <i>jmm</i> <i>jmm</i>	
Aki ðino jenode,	<i>jmm</i> <i>jmm</i>	
ie jira ñúe onóiyena.	<i>jmm</i> <i>jmm</i> <i>jmm</i>	

*Relato de como viemos formados com palavra de coca e palavra de tabaco*

[i]		
Posto que,		
bem que desta maneira,		
existem bons ensinamentos,		
esses ensinamentos estão no pensamento de Buinaima.		
E de que forma vamos tirá-los?		5
Então, como se diz que o Buinaima os contém,		
aquele que prepara bom tabaco,		
aquele que prepara coca		
experimenta esse ponto.		
Quantas palavras boas		10
contém Buinaima? - ele diz isso.		
Verdadeiramente		
Buinaima tem a palavra boa, tem palavra		
fria, tem palavra doce,		
tem alento de vida,		
tem alento de despertar,		15
tem alento de tranquilidade.		

- É por isso que se diz:  
quando um jovem pela primeira vez  
mambeia coca  
e prepara tabaco, 20  
ele  
a prepara cuidando dela  
e, sozinho, fala com o papai.
- Então, "Eu quero saber todas as coisas que  
Buinaima tem no coração",  
ele diz,  
"Eu quero saber todos os conjuros de vida que  
Buinaima tem no seu  
coração". 25
- Então  
o papai lhes diz:  
"Se você se sentar,  
"Se você velar,  
"Você vai ouvir". 30  
"Se você vive bem", diz ele,  
"Você vai aprender."
- Então:  
"É verdade", diz o jovem.  
"É preciso plantar tabaco", diz o pai, 35  
"Você tem que semear coca", lhe diz,  
"Sozinho", lhe diz,  
"Estou lhe dizendo a palavra real", lhe diz.
- Então  
aquele que mambeia coca pela primeira vez 40  
realmente cumpre com isso  
se ele quer aprender sobre isso.
- Então ele investiga o tabaco, ele investiga a coca e pronto  
tendo plantas de coca e plantas de tabaco  
começa a provar. 45
- Ele procura, e com isso [com coca e tabaco]  
entra em êxtase -  
porque se diz que no coração de Buinaima existe.
- Então com isso ele vem mambeando  
ele vem estimulando-se com tabaco. 50
- Ele vem, vem, vem –na verdade-,  
quando já nasce a própria planta da coca,  
nasce a própria planta de mandioca doce,  
nasce a própria planta do amendoim.
- E já com essa Palavra, 55  
ele vai cuidar delas -  
ao lado da primeira planta de coca que nasce

<p>ele testa conjuros, ao lado da primeira planta de tabaco que nasce ele testa conjuros</p>	60
<p>ao lado do primeiro arbusto de mandioca doce que nasce, também testa conjuros, ao lado do arbusto de amendoim, testa conjuros.</p>	
<p>Para descobrir as doenças,</p> <p>para descobrir a doença do tabaco, para descobrir a doença da coca, para descobrir a doença da mandioca doce, para descobrir a doença do amendoim, para olhar para isso.</p>	65
<p>Então</p> <p>ele vai procurando, cuida de sua planta de coca, cuida de sua planta de tabaco, cuida da sua planta de mandioca doce, cuida do seu arbusto de amendoim - Ele quer saber sobre isso.</p>	70
<p>Desta forma,</p> <p>na verdade ele está aprendendo, realmente escuta a oração do tabaco, escuta a oração da coca, escuta a oração da mandioca doce, escuta a oração do amendoim.</p>	75
<p>Da mesma maneira estas coisas</p> <p>meu pai contou para mim.</p> <p>Então eu estava procurando, ficava velando ao lado das criaturas.</p>	80
<p>Bem, esta palavra que eu procurei é para contar desta maneira, são bons ensinamentos para saber sobre a doença de um filho, para saber sobre a sujeira de um filho, para saber sobre o mal de um filho, para saber sobre a paralisia de um filho.</p>	85
<p>Você procura por esses pontos para aprender bem.</p>	90
	95

Kinerai conta aqui que os “bons ensinamentos” estão contidos no pensamento ou espírito (*komeki*) de Buinaima. Seguindo a concepção material das palavras típica dos especialistas rituais múruí, ele afirma que tais ensinamentos são o objeto de quem “investiga”

(*meiñote*) e prepara coca e tabaco. Só aquele que prepara (*fñodimie*) bom tabaco e boa coca percebe que os bons ensinamentos, as palavras frescas e doces, são o alento do Pai Buinaima que traz a vida, o despertar e a tranquilidade. Na sequência, o avô Kínerai assinala outra obrigação para compreender a Palavra de coca e de tabaco. Desde jovem, deve-se apreender a *mambear* e a mesclar tabaco por sua própria conta (*daama*). Deve-se semear seu próprio tabaco e sua própria coca no roçado e, para descobrir as conjurações ocultas nas plantas rituais, deve ouvir com atenção (*kakáreikano*) o que fala seu pai (*moo*); deve se sentar (*raide*), velar (*káade*) e ouvir (*kakade*) o que o pai ou o avô falam. Apenas assim, o aprendiz pode atingir a capacidade de conhecer (*onode*) as “conjurações” (*jíira*) que Buinaima legou para seus filhos nas plantas.

Somente baseado nessa disciplina o aprendiz extrairá o poder curativo das plantas e saberá as palavras adequadas para ativá-lo. Quando o aprendiz começa a mambear, diz Kínerai, é importante cumprir dietas estritas. Isso porque a relação do aprendiz com suas plantas de tabaco e de coca chega a ser substancial, uma relação corporal e material mediada pelo trabalho. O aprendiz não apenas possui as plantas, ele as forma, as cria, lhes insufla o seu próprio alento (*jagiyi*), pois o tabaco e a coca são animados pelo corpo e pelo espírito de quem as cultiva, as processa e as consome. Trata-se aqui de uma verdadeira consubstancialidade entre aprendiz e plantas semelhante à que existe entre pai e filho.

Quando já possui a sua coca, quando já consegue “falar” (*daide*) das plantas graças ao seu trabalho, o aprendiz pode iniciar sua busca espiritual (*jénode*). Na linha 43 encontra-se uma expressão idiomática múrui muito significativa respeito a essa consubstancialidade entre as plantas rituais e as palavras que são atingidas mediante o trabalho nelas. A expressão é *diona daide, jíibina daide*, e significa, literalmente, “ele [o aprendiz] fala de coca, ele fala de tabaco” (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 261). O que Kínerai sublinha nessa fala é que existe uma relação imediata entre a palavra e o trabalho com as plantas, posto que trabalhar com plantas significa, ao mesmo tempo, falar em trabalho sobre elas. Daqui poder-se-ia deduzir que o trabalho com as plantas é uma maneira de falar das plantas ou, inversamente, que falar das plantas rituais é uma atividade que deve estar apoiada no cultivo e no processamento delas.

Esse “falar” no tabaco e na coca não é, pois, resultado de uma experiência alucinatória. A expressão de Kínerai se refere a um elemento de natureza espiritual e metafórica: algo que deve ser procurado em todas as partes e em todas as coisas, porque é um alento (*jagiyi*) que brota do mais profundo do corpo e do “assento do mundo” (*biko jiyakimo*) (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 273). Neste sentido, o *ambil* e o *mambe* são mediadores entre a palavra

de Buinaima e a palavra humana. E o processo de cultivo e de transformação das plantas é o próprio processo espiritual que conduz às “palavras” e aos “bons ensinamentos” (*ñuefue*) do coração da deidade. Pois mambeando (*dute*) e estimulando-se (*jifaide*) com *ambil*, o alento de Buinaima chega na terra –já que “se diz” (*daina*) que o coração de Buinaima contém tabaco e coca. O Pai criador, então, vem de sua morada subterrânea sob a forma do alento que faz crescer a folha de coca, a folha de mandioca doce, a folha de amendoim. Quando o aprendiz já consegue fazer amanhecer o alento dessas plantas (quando consegue plantá-las e processá-las), deve cuidar delas (ou vigiá-las) por meio de conjurações (*jira*). Aqui é interessante notar que o aprendiz, segundo o relato de Kinerai, deve “pensar”, ou melhor, “testar”, “experimentar”, o conjuro contido em cada uma dessas plantas.

Isto significa que cada planta contém uma “oração” (*jira*) e que é tarefa do especialista ritual descobri-la. Por isso Kinerai diz que a palavra do conjuro deve ser testada, experimentada em sua eficácia ritual. É algo que se “ensaia”, se “investiga” e “interroga” através do trabalho do roçado (*jakafai*). Kinerai também dá a entender que as orações “investigadas” ou “testadas” têm uma função principal: desvendar a origem das doenças ou dos males que afetam seus filhos e a comunidade. A procura contínua das doenças seria “cuidar” das criaturas, quer dizer, da coca e do tabaco (*jibina kaadote*, *diona kaadote*).

Na perspectiva de Kinerai, todo aprendiz de uma carreira de conhecimento deve dedicar à cura sua capacidade “para ver” (*kiyena*) as doenças (*jenuizai*) que afetam um recém-nascido. E, para isso, ele precisa refinar sua compreensão a tal ponto que seja capaz de “ouvir” ou de “sentir” a conjuração (*jirana kakade*) das plantas masculinas (*diona* e *jibina*) e das plantas femininas (*mazaka* e *farekatofe*). A arte de curar (que é também uma arte verbal) tem um forte componente ético entre os especialistas rituais da Gente de Centro. Este componente explica a estrofe final do fragmento citado (linhas 90-97), onde Kinerai lembra que quem aprende os bons ensinamentos (*ñuefue*) deve apreendê-los para livrar a suas crianças, a sua família e a sua comunidade de doenças (*rakotaiyana*), sujeiras (*jenúitaiyana*), enfermidades (*ziékotaiyana*) e paralisias (*tizitaiyana*).

Tenho citado e comentado amplamente este *yetarafue* de Kinerai porque o texto é representativo da forma como se fala tipicamente no *mambeadero* (ECHEVERRI, 2008, p. 272). Dado que o foco temático das formas discursivas do *mambeadero* são as práticas e os princípios morais da “Palavra de coca e de tabaco”, o avô Kinerai as compreende sob a denominação geral de *komuiyafue*: “Palavra de vida” ou “Palavra para viver”. O termo

*komuiyafue* aglutina dois termos: a raiz do verbo *komuide*, “formar”, “dar vida”, “criar”, e do segundo morfema do vocábulo *ifue*, “discurso em geral”. Desta perspectiva, a *komuiyafue* seria o campo discursivo que agrupa formas poéticas sobre a ética do trabalho, a moralidade, o bom comportamento, a cura de doenças e a defesa de espíritos danosos. A *komuiyafue*, então, não se refere ao campo abstrato da Mitologia. Ela se aproxima de um “pensamento ético-poético” em constante criação e recriação.

Para Kinerai a *komuiyafue* é um discurso verbal que não se relaciona com os relatos míticos (os *jagai*, “cestos velhos”) nem com os cantos rituais (*ruaki*) próprios às festas cerimoniais. Ou seja, não é um gênero relacionado ao canto ou à narração mitológica. A característica fundamental desse gênero é a evocação da abundância de alimentos, da saúde e da prosperidade familiar. De modo geral, a *komuiyafue* está mais perto de outros fios ou “capítulos” da doutrina do *yetárafue*, como da *guiyafue* (“palavra de comida”), da *zegórafue* (“palavra de cura”) ou da *jiéfue* (“palavra de caça”) (CANDRE e ECHEVERRI, 2008, p. 29-30). Isto equivale a dizer que, antes de contar mitos ou de desenvolver uma carreira como cantor-dançante, a pessoa múrui bem formada deve procurar (caçar) as palavras apropriadas para conseguir comida, curar as doenças dos familiares e capturar os maus espíritos que vêm da floresta.

A *komuiyafue*, “palavra de vida” ou “para viver”, está perto do *yetárafue* (“palavra de disciplina”) devido a sua intenção e finalidade. Lembre-se aqui que *yetárafue* é em geral o “discurso sobre o comportamento adequado”, embora também se refira às morais tiradas de certas histórias. Neste sentido, a *komuiyafue* é o fundamento do *yetárafue* no que diz respeito ao comportamento e a disciplina do corpo. De fato, *komuiyafue* é *yetárafue* porque procura regular as formas de comportamento adequadas dos seres humanos. Kinerai faz uma concisa explicação de alguns campos em que se situa a “palavra de instrução” em um texto intitulado por ele mesmo como *yetárafue* (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, pp 70-76). Em primeiro lugar, o *yetárafue* se orienta para a compreensão das relações de parentesco: o menino precisa saber quem é a sua irmã (*miriño*) e a menina precisa saber quem é o seu irmão (*ñio*). Assim mesmo, o menino e a menina bem formados devem tratar os filhos do seu tio paterno como se fossem seus próprios irmãos, e usar adequadamente a terminologia de parentesco para se comunicar com seus maiores. Por isso ao avô (*uzuma*), ao tio materno (*biyaima*), ao tio paterno (*izo*), há que chamá-los com os termos apropriados, não pelos nomes próprios.

Em segundo lugar, para Kinerai o *yetárafue* se ocupa com a divisão do trabalho doméstico de acordo com os gêneros. Os homens devem aprender as técnicas da cestaria: saber

tecer o *kiritikoi* (“cesto pequeno”), o *kirigai* (“cesto comum”), a *ranita* (“peneira”) e o *yokofe* (“coador”). A arte da cestaria é tão importante para os homens que, antigamente, quando alguém pedia a mão de uma mulher, deveria tecer cestos cheios de folhas de coca e de massa de mandioca e levá-los aos pais da moça como pagamento. Já as mulheres devem saber cultivar o roçado para produção de mandioca, amendoim, pimenta, visando o consumo familiar.

Há outros ramos do *yetárafue* dos quais fala Kinerai, porém devido ao escopo desta pesquisa não irei abordá-los. Ele vincula o *yetárafue* a atividades tão diversas como as técnicas de construção de armadilhas, as práticas de formação das crianças, as disciplinas que os meninos e meninas mais novos devem seguir no interior da casa (*jofo*), e as formas adequadas de se relacionar com outras pessoas (*jiaima*) (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 70-77). Como é evidente, o âmbito do *yetárafue* e do *komuiyafue* se confundem no *mambeadero* conforme ambos os discursos procuram pela formação de uma pessoa moral.

É possível dizer que todas as formas poéticas açambarcadas pela *komuiyafue* são, de certa maneira, gêneros discursivos contextuais. Logo, a *komuiyafue* não é um campo ou uma forma discursiva fixa, mas é moldada de acordo com cada situação e com o local onde a palavra é encenada: ela depende, então, da própria performance. No que diz respeito ao conteúdo, o campo discursivo da *komuiyafue* aponta para o mesmo campo do *yetárafue*. Ela ensina sobre as normas de parentesco, sobre a divisão do trabalho doméstico e sobre as disciplinas que devem ser observadas na maloca: o ato de se sentar (*raide*) para prestar atenção (*kakáreide*) aos ensinamentos do avô (*uzuma*).

Enquanto formas discursivas, a *komuiyafue* e o *yetárafue* encaminham-se, em última instância, para a formação de um corpo. Neste sentido, é significativo que *abi onode* seja a expressão que Echeverri (2008) traduz por “respeito” ou por “comportamento adequado”. *Abi onode* significa, literalmente, “conhecer o corpo” ou também “se conhecer”. Deste ponto de vista, o “respeito” e o “comportamento apropriado” seriam, para os Múruí, primeiramente respeito do corpo, conhecimento do corpo. Em resumo, existem diversos gêneros verbais que podem ser classificados sob a denominação geral de “discursos de *mambeadero*”. Tais discursos, como já apontado, têm várias finalidades: defender o espaço familiar e comunal de espíritos inimigos é função do *jágai* ou “cesto velho”; curar as doenças é o propósito do *jira* (“conjuro ritual” extraído das plantas de poder ou medicinais); formar a moralidade coletiva em torno do trabalho e o bom comportamento é a missão da *komuiyafue* (“palavra de vida”) e do *yetárafue* (“palavra de instrução”).

Mas para além do *mambeadero* (e embora relacionado a ele) existem outros gêneros poéticos encenados em contextos mais rituais, quando comparados com o caráter quotidiano do *mambeadero*. Trata-se aqui do que Kinerai chama de “palavra de baile” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 29), uma palavra não relacionada primariamente com a formação moral dos “discursos de *mambeadero*” nem com as histórias míticas do *jágaĩ*. A “palavra de baile”, como a concebe Kinerai, constitui um “sistema poético” ou “arte verbal” elaborada, com grande diversidade de gêneros e subgêneros, entre os quais o gênero transversal é o *rafue*. É importante frisar que estes gêneros e subgêneros não cumprem, no contexto indígena, função semelhante aos gêneros literários e poéticos no contexto ocidental. Os indígenas múrui compreendem as formas verbais como atos de fala que dão forma a cestos<sup>76</sup>. Desta perspectiva, o cesto (*kirigaĩ*) é concebido como expressão de um pensamento no qual múltiplos fios de saber se entrecruzam. Para os Múrui e outros povos da Gente de Centro, o fio (*igaĩ*) é uma imagem concreta do pensamento: é aquilo que liga o ser humano com a mãe (*eiño*), como uma espécie de cordão umbilical (ECHEVERRI, 1997: p. 206; 2015, p. 148). É com o fio *igaĩ* que se constrói o cesto (o *kirigaĩ*). Mas este não é apenas um artefato tecido para carregar coisas de um lugar para outro. O “cesto” é uma imagem sintética do saber na qual o mundo é imaginado como um tecido composto de diversos fios ou cestos menores.

Pereira (2012, p. 141) lembra que as costelas (*kiraĩgi*) estão relacionadas semanticamente com o vocábulo cesto, *kirigaĩ*. Elas são “o nosso primeiro *kirigaĩ*, onde guardamos nosso coração”, diz o avô múrui seu Ángel Ortíz (idem, ibidem). Por isso o ser humano (*kominĩ*) pode ser descrito como um cesto particular: é um cesto tanto em sua dimensão corporal, contornada pelas suas costelas (*kiraĩgi*), quanto em sua dimensão moral, entendida como um conjunto de “fios de sonho” (*nikai igaĩ*) (ECHEVERRI, 1997: p. 206; 2022).

De fato, em uma variante do relato da criação, o Pai *Moo* puxa a realidade “do nada” (*naaino*) graças à ajuda de um “fio de sonho”: “segurou o nada por meio de um fio de sonho, segurou-o por meio de sua respiração” (*moziñoite naainokoni nikai igaido, moziñoite jafaikido*) (PREUSS, 1994 [1921]: p. 19). Na verdade, no seu ato de criação *ex nihilo*, o Pai criador parece agir como um tecelão. Sua respiração (*jafaikĩ*) é o fio com o qual tece e sustenta a realidade, como se fizesse um cesto. Neste sentido, o cesto se mostra como uma imagem prototípica do dinamismo no pensamento dos Múrui. Ele é tanto paradigma da constituição moral e física da

---

<sup>76</sup> Entendo aqui o ato de fala, à maneira de Searle, como a “unidade básica ou mínima da comunicação linguística”, como o ato de produção ou de emissão de um fragmento de discurso (ou frase) que ocorre sob certas condições contextuais (1984 [1969], p. 26).

pessoa, quanto do território e do pensamento sobre ele (ECHEVERRI, 2000: p. 180).

A figura do cesto é, também, pertinente à compreensão da arte verbal múrui. No entanto, essa arte verbal não pode ser concebida como um campo de saber separado e autônomo. De fato, um aspecto evidente dessa arte é o profundo entrelaçamento de todas as formas discursivas que a compõem. As diferentes texturas verbais mantêm entre elas complexas relações de interdependência: elas se superpõem e interpenetram de modos diversos, igual aos fios de um cesto. Desse ponto de vista, a arte verbal do povo Múrui está longe de ser um “campo” autônomo do saber, no sentido distintivo que Bourdieu dá ao conceito de campo. Não se encontra aqui nenhum grupo de “intelectuais” que, seguindo certas práticas, manipulam um “material verbal” por si mesmo, independentemente de qualquer finalidade ou função (BOURDIEU, 1996 [1992], p. 113). A arte verbal múrui constitui um conjunto múltiplo de práticas rituais e quotidianas que dizem respeito à “palavra de baile” (*rafue*), à palavra mítica (*jágaŋ*) e à palavra de cura (*jîra*).

É preciso frisar que o manejo das formas discursivas não é uma capacidade meramente artística, embora não careça de um sentido e de uma orientação estética e performática. A arte verbal múrui não possui a “autonomia” característica das formas literárias de origem europeia. Sua função vai além da “função estética” da arte (MUKAROVSKY, 2000 [1948], p. 132), e tem finalidades muito mais amplas: espirituais, territoriais, políticas, curativas, produtivas, pedagógicas, entre muitas outras. Isto significa que o domínio das formas verbais não é um fim em si mesmo, como na teoria flaubertiana da arte pela arte, também examinada por Bourdieu (1996). As formas verbais múrui são, em um único gesto, instrumento de comunicação e de lazer, de cura e de maldade, de ataque e de defesa: igual ao *pharmakón* platônico, veneno e remédio ao mesmo tempo.

O cesto principal e mais abrangente entre as formas da arte verbal múrui é o *rafue*. Este é o cesto maior porque, em seu uso mais habitual, o vocábulo *rafue* refere-se ao tipo de festa ritual periódica que realizam os Donos de maloca no exercício de suas “carreiras de conhecimento” ou “carreiras de baile”, também designadas em múrui com o vocábulo *rafue*. Aqueles que seguem as carreiras de conhecimento são nomeados ritualmente como *rafue naama* (“dono” ou “chefe de baile”) e nessa condição cada um deles tem a obrigação de realizar o tipo de festa ritual em que esteja especializado, uma vez a cada certo período. Entre os Múrui, como já observado na introdução, existem quatro festas rituais principais, que dão forma às quatro “carreiras de baile” ou “carreiras de conhecimento” reconhecidas socialmente pelas pessoas. Entendido no seu sentido festivo, como espaço performático em que interagem os

diversos clãs, o *rafue* pode ser descrito como o “espaço de encenação geral da cultura [múruí]” (VIVAS, 2012, p. 235). Nele intervêm todo tipo de manifestações estéticas e rituais: danças, cantos, música, gastronomia, pintura corporal, entre muitas outras.

Embora a principal acepção do vocábulo *rafue* seja a de baile ritual, ele é usado pelas pessoas em outros sentidos. Minor e Burtch o traduzem por termos como “notícia”, “conto”, “história”, “assunto” ou “informação” (MINOR, 1987: p. 97; BURTCH, 1983: p. 209). Becerra e Petersen, por sua vez, o definem como o “conjunto de todas as tradições: baile, festa, história, ensinamentos” (1994, p. 887); mas também registram o significado de *rafue* como “problema” na expressão *abimo rafue ote*, literalmente “achar um problema” ou “estar em problemas”. Echeverri assinala, aliás, que *rafue* pode também designar um “assunto” em sua acepção “mais material”, como na expressão empregada quando se rega o pó de coca, *rafue judaide*: literalmente, “se regou o negócio”; ou ainda *rafue* pode se referir aos “rejeitos”, ao “lixo”, como em *beno imaki rafue f̄ebite*, “aqui sobrou o lixo deles” (tomando como referente um grupo de pessoas reunidas) (CANDRE; ECHEVERI, 2008: p. 29).

Do ponto de vista da etimologia, o vocábulo *rafue* é composto de dois termos: *raa*, que quer dizer “coisa” ou até “coisa com poder”, e *ifue*, “algo que se diz” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008 [1993]: p. 28). Literalmente, portanto, *rafue* se refere a uma coisa poderosa que sai ou é proferida pela boca (*fue*). Daí que seu campo semântico abranja tanto a ação física de falar, de emitir discursos e informações verbais, quanto as festas tradicionais periódicas nas malocas dos chefes (*iyaima*) em que se trocam alimentos, remédios e cantos. Echeverri sublinha que, de acordo com a sua etimologia, *rafue* pode ser traduzido como “palavra” (a palavra que nomeia o que procura) e às vezes como “coisa” (no sentido de peças de caça, de comida, de filhos etc.).

Já em sentido estrito, o *rafue* não é nem uma palavra nem uma coisa, mas uma ‘atividade’. Se refere ao processo que vai daquilo que se pensa enquanto “palavra” à realidade de uma “obra”, quer dizer, ao que se “faz amanhecer” (*monaitáte*). Neste sentido, “o *rafue* é a atividade mediante a qual as palavras se transformam em coisas - é o movimento do nomeado ao real através do tempo” (CANDRE; ECHEVERRI, 2008, p. 28). Como expressão de um “fazer”, de uma “atividade” que visa transformar a palavra em obras, o *rafue* é semelhante ao conceito primevo de *poiesis*, entendido como “doutrina de todo fazer” (FERRATER MORA, 2001). O *rafue* é, pois, poesia em seu sentido mais originário e abrangente e, correlativamente, a poesia é para os Múruí fundamentalmente *rafue*, uma atividade verbal destinada à compreensão, à explicação e à transformação do mundo e de suas entidades.

Como cesto ou forma poética maior, o *rafue* contém em si outros cestos subordinados.

Ali se situam gêneros poéticos altamente ritualizados e formais que desenvolvem atividades ligadas ao baile ritual: gêneros como o *yorai*, que trata dos avisos que manda um “dono de baile” aos convidados a um baile ritual; como o *zomarafue*, prece entoada para “curar” as substâncias usadas como remédios; como o *bakakî*, um diálogo ritual em que se narram assuntos danosos, com o intuito de neutralizá-los, nos dias prévios à realização de uma festa ritual (KAZIYA; WOJTILAJ; ECHEVERRI, 2019, p. 54); e como o *fakariya*, um belíssimo cantodança interpretado pelo convidado do baile *rafue* caso leve como presente uma peça de caça.

Elementos centrais de um baile ritual são os cantos rituais *ruakî* ou *lluakî* (GASCHÉ, 2007, p. 97). O *ruakî* é como um fio da complexa rede de significados, tarefas e elementos simbólicos que mobiliza um baile ritual (PEREIRA; ORTÍZ, 2010, p. 13). Os cantos rituais interpretados pelos convidados dependem do tipo de festa em que participam. Em outras palavras, depende do tipo de “carreira cerimonial” que ostenta o *rafue naama* ou dono de baile (se de *yadiko* ou de *yukî*, por exemplo) porque cada tipo de festa conta com o seu próprio repertório de cantos.

Também dentro da esfera do *rafue*, bem que não necessariamente vinculadas aos bailes rituais, acham-se formas verbais menos ritualizadas e mais atreladas ao dia a dia. Nesse grupo situa-se o *jîra*, um conjuro para combater as doenças e maldades que deve ser procurado pelos especialistas rituais através da investigação e do processamento das plantas rituais. Também cabem neste grupo de formas menos ritualizadas os já discutidos “discursos do *mambeadero*” (“discursos do pátio da coca”) cuja função principal é formativa. Eles se exprimem sob denominações genéricas como “palavra de coca e de tabaco” (*jîbina uai, diona uai*), “palavra para viver” (*komuiyafue*) ou “palavra de conselho” (*yetarafue*).

Finalmente, fora da esfera do *rafue* está o *jágaî*, um gênero poético que se afasta tanto das formas rituais em sentido estrito, quanto dos discursos de formação típicos do “pátio da coca” ou *mambeadero*. Composto dos morfemas *jae*, “antigo, anterior”, e *-gaî*, classificador nominal para as coisas com formato de fio, *jágaî* significa, literalmente, “cesto antigo” ou “cesto velho”. Trata-se de uma forma verbal ligada aos tempos míticos, relacionada à era em que os primeiros ancestrais povoam o território após saírem de *komîmafo*, o “buraco da humanidade” (KAZIYA; WOJTYLAK; ECHEVERRI: 2019, p. 65). O *jágaî* (também traduzível como “cesto dos ancestrais”) toma como referência comum (embora não exclusiva) um tempo originário denominado como a era da “abundância dos primórdios” (*nanode monifue*) (ECHEVERRI, 2015: p. 145). Nesse tempo originário, os animais eram para os ancestrais o que as plantas e os frutos são hoje para nós. A era atual é denominada pelos Múruí era da “verdadeira

abundância” (*ua monifue*), pois já são conhecidos os frutos e a comida cultivada, o mesmo que as técnicas para o seu processamento.

Esse cesto “velho” ou “antigo”, ademais, coloca em cena personagens míticos que, muito próximos ao momento da criação do mundo pelo pai criador Kai Moo, ficaram ainda “quentes”, isto é, cheios das forças excessivas e das substâncias patogênicas produzidas no ato criativo, o que explicaria o seu caráter antissocial e destrutivo (ECHEVERRI, 2001: p 12). Porém não é apenas pelo caráter censurável das personagens que o *jágaĩ* se distingue do *yetarafue*, do *jĩira* e do *zomarafue*. *Kĩneraĩ* assinala uma razão adicional: ao lembrar as forças escuras de personagens destrutivas e fracassadas, o *jágaĩ* se aproxima perigosamente da bruxaria e da maldade (CANDRE; ECHEVERRI, 2015: p. 176).

Enxergado assim, o *jágaĩ* seria sobretudo um instrumento de defesa e de ataque. Não contém somente um argumento com um significado a ser desvendado, mas uma palavra carregada de poder. O *jágaĩ* pertence ao cesto de cada núcleo familiar ou clã. Por isso, sempre aponta para a afirmação dos referentes territoriais, culturais e imaginários de cada grupo, e explica as origens de certos costumes ou fenômenos naturais. Como se verá nos capítulos seguintes, ele não pertence ao âmbito performático do *rafue* porque está restrito ao espaço privado.

Na “Primeira parte” desta tese foi apresentado um panorama abrangente do que chamo de arte poética do povo Múruí. Partindo de uma compreensão geral das concepções deste povo sobre a palavra, e de uma caracterização de seus principais performers ou especialistas no uso da palavra ritual, nos capítulos 1 e 2 mostrei que para os Múruí a linguagem é uma entidade carregada de forças e de energias vivas, não simplesmente uma estrutura linguística analisável mediante categorias universais. Mas, como procurei fazê-lo explícito no capítulo 3, “Das artes xamânicas a uma poética dos gêneros”, é discutível que as performances poéticas dos especialistas rituais múruí sejam simplesmente práticas de xamãs que, em estado de transe, se utilizam do poder contido nas palavras; é preciso entender essas performances também como manifestações poéticas no sentido forte dessa expressão, de onde é possível falar propriamente em recursos estilísticos e expressivos.

Essas manifestações poéticas têm uma de suas principais formas verbais no gênero *yetarafue* ou “palavra de conselho”, que compendia as linhas gerais da “Palavra de coca e de tabaco”. Este discurso ou doutrina, como já observado, é o centro da vida espiritual do povo múruí. No capítulo 4, “Sobre a poética das substâncias rituais”, procurei mostrar que o sistema poético múruí funda-se em uma ética corporal e espiritual em cujo centro encontra-se a “Palavra

de coca e de tabaco”. Finalmente, no capítulo 5, focalizei a noção de *rafue* em relação aos dois espaços principais de socialização dos Múruí, o *mambeadero* e a *maloca*. A partir dessas três noções quis chamar a atenção para o fato de que o *rafue* é o espaço de encenação e socialização da cultura, de maneira que nele conflui uma complexa rede de gêneros e subgêneros que corresponde a uma elaboradíssima atividade verbal.

Eu concluí esse Capítulo 5 mostrando que, além dos gêneros verbais que se situam na esfera do *rafue*, há outros que não são concebidos como parte dele. Um desses gêneros é o *jágai*, o “cesto dos ancestrais” ou “cesto velho”, que contém as histórias dos seres humanos dos primeiros tempos e que se caracteriza por ser uma forma mais bem restrita, vinculada com a identidade clânica. Este gênero será o objeto da Parte 2 desta tese, onde, além de oferecer uma caracterização do gênero verbal *jágai*, apresento transcrições poéticas e traduções de três variantes do *Dijoma jágai* ou “História de Dijoma”. De tudo o anterior se pode concluir que existe verdadeiramente uma arte poética múruí. Mas essa poética está fundada em uma ética do trabalho que dá substância a tais expressões, não em uma arte pela arte, como na cultura ocidental. Daí que, como se verá na sequência, gêneros narrativos como *jágai* tenham funções que vão além da simples comunicação de histórias e se aproximem da magia e da bruxaria.

## PARTE 2. TRÊS VERSÕES DO *DIJOMA JÁGAÍ*

Em uma manhã de julho de 1903, durante uma viagem pelos seringais da Amazônia colombiano-peruana cujo destino era a cidade de Iquitos (no Peru), o comerciante e viajante Joaquin Rocha se deparou, em algum lugar entre os interflúvios dos rios Caquetá e Putumayo, com um revés inesperado. No capítulo 10 de seu *Memorandum de viagem* (1905), ele relata que, impaciente com a demora de seu peão, decidiu partir por conta própria acreditando o peão o alcançaria em pouco tempo (ROCHA, 1905, p.11). Mas horas se passaram e seu peão não apareceu. Sozinho na floresta, ciente de pisar no território dos indígenas Uitoto (Múruí), Rocha começou a se sentir vulnerável, frágil. Não era medo de que uma fera o devorasse. A onça, refletiu, a única grande fera nesses lugares, foge do homem e só o ataca em circunstâncias excepcionais. Também não era medo de ser mordido por uma cobra, pois desde criança, por ter vivido em climas quentes, estava acostumado com elas. Era algo mais perturbador:

Outro perigo poderia se apresentar ali -escreve Rocha-. Nessas regiões recentemente conquistadas, os selvagens ainda estão longe de ter esquecido o canibalismo e, quando há oportunidade de saborear a carne humana, eles a aproveitam se não veem iminentes a vingança e o castigo dos brancos. Quanto a mim, recém-chegado e forasteiro, podia julgar que o meu desaparecimento não seria notado, e ao encontrar-me sozinho no deserto, como o estava naquela hora, temia que me atacassem. (ROCHA: 1905, p. 109-110).

O primeiro a notar aqui é que, no início do século XX, o imaginário de muitos colonizadores e exploradores da região amazônica estava permeado pelas antigas crônicas sobre povos indígenas e pela incipiente etnografia colonial. Nessas crônicas e nos trabalhos descritivos dos velhos etnógrafos, acredita-se que os indígenas realmente praticavam o canibalismo, embora nunca tenha sido um fato verificado visualmente. Como assinala Michel Taussig (2002, p. 141-142), a crença no canibalismo indígena resumia para os colonizadores "tudo o que era percebido como grotescamente diferente nos índios". Quer dizer, tudo aquilo que era o mais afastado das práticas e dos costumes do homem ocidental "civilizado".

Neste sentido, o canibalismo indígena era usado como uma ferramenta retórica e política que reafirmava as bondades do sistema extrativista internacional, imposto na Amazônia por volta da segunda metade do século XIX. Primeiro chegou a bonança da quina e, logo em seguida, a bonança da seringa que fez de Manaus uma das cidades mais prósperas do Brasil no século XIX. Em ambas as bonanças, os colonos peruanos e colombianos usavam os relatos

sobre canibalismo indígena como argumentos para legitimar, por um lado, a tutela dos colonos brancos sobre os recursos naturais encontrados e, pelo outro lado, a tutela sobre as numerosas comunidades étnicas do noroeste amazônico. A “barbárie indígena” era, assim, um símbolo que podia ser manipulado à vontade pelos colonos e seringueiros a fim de construir uma realidade ambígua e falseada: a realidade do terror, o mediador mais eficaz para impor uma hegemonia colonial (TAUSSIG, 2002, p. 27).

Agora, na contramão da visão aterrorizada de Rocha, encontram-se viajantes do início do século XX com posições menos extremas sobre as culturas do noroeste amazônico, em especial os Múruí. Walter Hardenburg (1913), um engenheiro americano que deixou seu emprego na Ferrovia Cali-Buenaventura para viajar pela região amazônica por volta de 1909, escreveu que os indígenas Múruí eram humildes e hospitaleiros como ninguém. E conta que, quando os primeiros colonos colombianos e peruanos chegaram a Caquetá atraídos pelo *boom* da borracha, doentes e famintos, foram recebidos calorosamente por eles, que forneceram alimentos e até mulheres (HARDENBURG, 1913, p.153).

Taussig (2002) cita os relatos desses dois viajantes em seu livro clássico *Xamanismo, colonialismo e homem selvagem. Um estudo do terror e da cura*. A partir deles e de diversas fontes e testemunhas literárias, antropológicas, filosóficas, históricas etc., ele desenha um amplo perfil da complexa dialética que vem determinando a relação entre indígenas e colonos no noroeste amazônico, desde os primeiros contatos no século XIX até finais do século XX. Taussig (2002) mostra que a compreensão dos colonos acerca dos diversos aspectos da cultura indígena é atravessada por duas representações fundamentais. Por um lado, pelos depoimentos daqueles que enxergam a cultura do noroeste amazônico como um mundo sombrio e sinistro, governado pela barbárie e pela ausência de civilização. E por outro lado, pelas testemunhas daqueles que, como Hardenburg ou Casement, observam comunidades pacíficas e habilidosas em todas as exigências da vida prática e comunitária, muito longe da barbárie e da falta de civilização da que falavam os colonos.

De fato, pela visão dos colonos, essa suposta carência de civilização tinha sua expressão mais alta na prática do canibalismo, prática que o viajante Joaquin Rocha descreve em detalhes apesar de nunca ter visto em primeira mão, como ele mesmo reconhece (ROCHA, 1905, p. 116-117). Taussig (2002), então, argumenta sobre a importância de analisar estas narrativas. Elas permitem compreender como funcionam discursiva e politicamente as representações da cultura indígena nos relatos dos colonizadores e exploradores do noroeste amazônico (e ainda da Amazonia em geral). Nessas representações, são evidentes mecanismos de “escurecimento

epistêmico” em que a alteridade indígena é retratada segundo os preconceitos do que Taussing caracteriza como “ur-mitologia colonial” (TAUSSIG, 2002, pp. 131-163), uma mitologia em que as clássicas imagens do canibal feroz e do bom selvagem se opõem e se complementam em uma complexa e sempre renovada dialética.

A mitologia colonial sobre que fala Taussig (2002) tem como referência o imaginário do modernismo colonial imposto no noroeste amazônico a partir da segunda metade do século XIX, com a chegada dos colonos e comerciantes de quina e seringa, e das explorações científicas e dos capitais internacionais. Como visto na Introdução, a chamada “Gente de Centro” simboliza essa irrupção do moderno na floresta com a poderosa e ambígua imagem do machado de metal, cujo surgimento está relacionado nos relatos míticos com a árvore da abundância. Não se deve esquecer, de qualquer forma, que o território amazônico sempre foi um reservatório de mitos, de lendas e de fábulas.

De fato, o próprio nome “Amazonas” já é resultado de uma projeção das tradições greco-latinas no território americano. Sabe-se, hoje, que o cronista da expedição de Gaspar de Orellana, Frei Gaspar de Carvajal, foi o primeiro a cunhar a expressão *Río de las Amazonas* para se referir a esse grande rio percorrido no ano de 1541, desde a sua nascente no Peru até sua desembocadura no Grão Pará. O nome “Amazonas” remete ao legendário povo de mulheres guerreiras que, de acordo com a mitologia grega, só se uniam com os estrangeiros, matavam ou feriam seus filhos varões, criavam somente as filhas e cortavam um de seus seios para manejar melhor o arco e a flecha (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1982, p. 28). O destino da expedição de Orellana era o igualmente mítico “País da canela”. Como, durante o seu percurso, a tripulação percebeu que mulheres indígenas os atacavam com flechas desde as ribeiras do rio, a relação com o mito grego ficou feita de uma vez.

Outros mitos igualmente poderosos atravessam vez ou outra os múltiplos imaginários que, como fios de um tecido, ajudam a dar forma ao imenso cesto hoje chamado de Amazonas. Desde os sonhos dos buscadores de Eldorado, com o já legendário Lope de Aguirre na cabeça, até os discursos ecológicos contemporâneos que concebem a Amazônia como o “pulmão do mundo”, como garantia de equilíbrio climático do planeta terra, sem esquecer dos pragmáticos sonhos industriais de Henry Ford e de todos aqueles que, como ele, enxergam a floresta como um veículo inesgotável de recursos e de riquezas: madeireiros, mineiros, desmatadores de todo tipo (PIZARRO, 2009). Amazonas é e será no futuro o núcleo de interesses múltiplos e contraditórios: tema de debates políticos, matéria de pesquisa científica e fonte riquíssima de línguas, técnicas e linguagens para apreender o cosmos e as suas entidades.

No que diz respeito a minha pesquisa, o seu propósito é mais honesto: trata-se de ir além da multiplicidade desses imaginários entrecruzados e de ouvir as vozes que falam na floresta até antes da chegada dos mitos modernistas. Para isso, a seguir, apresento três versões de uma tradição oral do povo Múruí, o *Relato de Dijoma* ou *Dijoma jágaĩ*. Visando me aproximar das performances em sua origem, proporcionarei transcrições versificadas dos textos em língua múruí a partir de critérios etnopoéticos e trarei traduções portuguesas de suas respectivas versões.

## CAPÍTULO 6. OS FIOS DO “CESTO VELHO”: O JÁGAË E A HISTÓRIA DE DJJOMA

Do ponto de vista da cosmovisão múrui, o mundo não é uma entidade composta de camadas ou de estados de ser. Ele é um entretocado de dois estados ontológicos ou de dois estados de realidade que podem ser enxergados simultaneamente, dependendo da perspectiva assumida. Como apresentado pelo *Monifue nikaï* ou “sonho da abundância” de K̄neraï, o mundo, topologicamente, é como o “ventre” de uma “mãe grávida” (a natureza) que se manifesta de maneiras correlatas e complementares: ora como uma “essência imaginária” vista através do sonho, ora como uma “natureza corporificada” manifestada por meio das “coisas.”

Echeverri (1997) assinala que ambos estados do ser ou da matéria têm uma “qualidade temporal”: os animais seriam os representantes da “abundância dos primórdios” (*nanoide monifue*), enquanto as plantas cultivadas (simbolizadas pela coca e pelo tabaco) seriam as representantes da “verdadeira abundância” (*ua monifue*):

O ventre da Mãe parece estar formado por dois "mundos" correlacionais. Eles não são mundos em camadas. Trata-se de um sistema tal que, quando visto de uma maneira (por exemplo, em sonhos) se parece às plantas cultivadas, e quando visto de outra maneira (por exemplo, acordado) parece uma peça (de caça). Essas duas "visões" do ventre da mãe também têm uma qualidade temporal. Os animais são a "abundância dos primórdios"; por exemplo, o jacaré era “a pupunheira” dos primórdios - talvez sua forma prototípica ou anterior. Da mesma forma, o homem e a mulher são os antecedentes, ou protótipos, do tabaco e da coca, e da mandioca doce, respectivamente. (ECHEVERRI, 1997, p. 205)<sup>77</sup>

Esses dois estados ontologicamente entrelaçados, ou superpostos, correspondem a dois momentos fundamentais da formação da realidade: a era da “abundância dos primórdios” (*nanoide monifue*) e a era da “verdadeira abundância” (*ua monifue*). A noção de “abundância dos primórdios” refere-se aos seres humanos e animais inicialmente criados pelo Pai *Mooma*. Dado que tais seres se encontravam muito próximos do ato da criação, são naturezas humanas e animais “quentes”, cheias das substâncias patogênicas expulsas pelo Pai criador no momento de criação. Em contrapartida, a “verdadeira abundância” é o momento ulterior no “desenvolvimento” da humanidade (*kominî*): após a primeira geração de humanos ser

---

<sup>77</sup> “The Mother’s womb seems to be formed by two correlated “worlds.” They are not layered worlds. It is a system such that, when seen in one manner (e.g., in dreams) it looks like cultivated plants, and when seen in another manner (e.g., awake) it looks like game. These two “views” of the Mother’s womb also have a temporal quality. Animals are “abundance of the beginnings”; for example, the speckled cayman was “the peach palm” of the beginnings—perhaps its prototypical form or its antecedent. By the same token, man and woman are the antecedent, or prototype, of tobacco and coca, and of sweet manioc, respectively”.

exterminada pelo criador, surge de *komimafo* (“o buraco da humanidade”) uma nova geração de seres humanos (KAZIYA, WOJTYLAJ e ECHEVERRI, 2019, p. 64). Eles recebem do demiurgo Buinaima as plantas de tabaco e de coca, as espécies cultivadas, mas sobretudo os preceitos do *yetárafue*. O avô múrui seu Ángel Ortíz salienta que essas duas “eras” estão divididas pelo “dilúvio”, e o que hoje se conhece como “palavra de coca e de tabaco” é uma aquisição posterior a ele (PEREIRA, 2012, p. 131).

A distinção de planos ontológicos ou dos estados do ser é relevante à pesquisa porque corresponde às próprias diferenças e determinações temáticas dos gêneros múrui. O *jágaĩ*, nesse caso, seria a forma poético-ritual destinada às histórias dos espíritos animais e dos primeiros ancestrais destruídos pelo criador por serem incapazes de medir suas ações. Dado que o *jágaĩ* coloca em cena histórias sobre animais e seres humanos que não sabem usar bem os seus poderes, trata-se de um cesto bastante perigoso e “quente”. Por essa mesma razão, esse cesto é restrito ao âmbito privado.

No *jágaĩ*, as personagens sempre fracassam e, por isso, são castigadas com frequência. Daí que traduzir *jágaĩ* como “mito” não reflete sua realidade contextual. Com algumas exceções, no *jágaĩ* são raros os relatos cosmológicos em sentido estrito. Como consequência do erro de uma personagem, pode surgir alguma espécie animal, algum acidente topográfico, alguma técnica de processamento de alimentos... o que é diferente de estar diante do poder criador de uma entidade divina, que com a sua energia e o seu poder cria o universo. No que concerne especificamente ao *Dijoma jágaĩ*<sup>78</sup>, o relato conta a história de um bruxo chamado Dijoma que utiliza de suas habilidades técnicas e do seu conhecimento para transpor as fronteiras do humano e devir consubstancial com a jiboia, a grande dona do mundo terrestre e subaquático.

Em termos gerais, o argumento da narrativa se desenvolveria em várias sequências. Primeiro: se refere às circunstâncias em que Dijoma encontra a jiboia e às técnicas empregadas para sua captura e domesticação. Segundo: à transformação do bruxo em jiboia, quase sempre figurada como ingestão do homem pelo ofídio. Terceiro: à longa viagem empreendida pelo par Dijoma-jiboia através dos rios da floresta, viagem que equivale a um descenso ao infra-mundo. Quarto: ao retorno da jiboia ao local de partida, onde Dijoma a mata abrindo-lhe um buraco em suas costelas. Esse seria o arquétipo estrutural da narrativa, por assim dizer. Como cada

---

<sup>78</sup> Utilizo neste trabalho o termo *jágaĩ*, em vez de *ĩgaĩ* ou *ikakĩ*, por ser aquele o mais costumeiramente usado hoje. Ao que parece, *ĩgaĩ* e *ikakĩ* designam nas variedades dialetais *mika doode* e *bue* o mesmo que a voz *jágaĩ* na variedade dialetal *minika* da língua múrui.

narrador preenche o esquema geral é o que se poderá ver nas três versões transcritas e traduzidas.

Na narrativa, a cobra simboliza o poder fecundante da terra e das águas profundas. Retief e Cilliers (2002, p. 553) assinalam que provavelmente não existe nenhum animal que tenha sido tão associado com poderes maravilhosos e crenças religiosas. Cobras são vistas na antiga *Epopéia de Gilgamesh* (GAUTHERON; MERLEAU-PONTY, 2008, p. 39); na tradição judaico-cristã, tanto no Antigo quanto no Novo Testamento (BODSON, 1989); na mitologia grega, que representava a divindade da medicina (Asclépio) com um báculo e uma cobra enrolada nele (RETIEF; CIILLIERS, 2002, p. 555; CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1982, p. 872). O báculo dos asclepíades virou o distintivo da medicina. Os sacerdotes carregavam cobras nas práticas curativas porque relacionavam os ofídios às forças regenerativas da terra e do inframundo. Neste sentido, a mudança de pele seria como a manifestação visível do poder invisível: a capacidade de “manifestação e reabsorção cíclica”.

Nos relatos míticos e nas lendas dos astecas, *Quetzalcoátl*, a “serpente emplumada”, parece sintetizar o pensamento vinculado às velhas divindades agrárias e terrestres, como Tlalóc, e o pensamento guerreiro e celeste próprio das divindades Tezcatlipoca e Hutzilipochtli, levadas pelos povos astecas no Vale Central do México no pós-clássico (900 dc-1519) (SOUSTELLE, 1959). No contexto amazônico, a cobra possui um simbolismo profundo, relacionado aos “princípios vitais” e às “forças da natureza”. É uma imagem arquetípica do noturno, do escuro e do mundo subaquático (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1982, p. 868). Para os Tukano, a cobra representa o princípio criador por excelência, pois, convertida em canoa, leva em seu ventre os seres humanos dos primeiros clãs. Para os Múruí, a cobra está associada ao conhecimento e é considerada como dona do mundo subaquático. Ela é cultuada como manifestação das forças originárias da terra e da água na “festa de *yadiko*”<sup>79</sup>.

De volta ao cesto *Dijoma jágai*, a cobra é símbolo do proibido, do maligno. Se o *rafue* é a “transformação do hálito do pai (*mooma*) em alimento cultivado mediante o trabalho” (ECHEVERRI, 2015a, p. 148), o *jágai* é como “cesto das trevas” (a expressão é do Avô Ortiz), porque mexe com energias e forças prejudiciais. Como já visto, o *jágai* não se preocupa com a multiplicação da vida, como os discursos da esfera do *rafue*. O campo semântico do *jágai* evoca

---

<sup>79</sup> Lembre-se que, como o expliquei na Introdução desta tese, a Festa de *yadiko* ou festa do tabuão dos múruí é uma lembrança da cobra mítica, associada com os poderes da terra e do mundo das águas. *Yadiko* é chamado o tabuão que se esculpe para a festa, no qual ficam gravadas e pintadas um rosto de mulher e um rosto de jacaré unidos pela pele de uma cobra. Durante a festa, os homens dançam em cima do tabuão imitando os gestos de alguém que estivesse remando de pé, como aqueles ancestrais que chegaram na Anaconda das origens.

espíritos que não sabem medir suas paixões, destruidores ao invés de multiplicadores, cheios de forças indomadas. Socialmente, não é recomendado ao jovem aprendiz iniciar sua carreira de conhecimento com a busca pela palavra *jágaĩ*. O jovem bem formado deve conhecer primeiro cestos que fomentem a multiplicação dos frutos e das plantas cultivadas, a cura espiritual e física, e apenas depois trilhar a palavra de baile (*rafue*) e os relatos míticos (*jágaĩ*). Reflexo das personagens míticas que fracassaram e que hoje o carregam com palavra quente e perigosa, é um artefato potencialmente destrutivo (ECHEVERRI, 2019), de maneira que as palavras contidas neles podem ser empregadas para obter conjurações que visem a maldade.

Durante o desenvolvimento das festas rituais *rafue* nunca há espaço para a encenação do *jágaĩ*, diferentemente de outros gêneros poéticos, como o *fakariya* (“Canto para entrega de caça”), o *buiñua* (“Canto de distribuição de *cahuana*”) ou o *eeĩki* (“canto de adivinhação”). O espaço reservado ao *jágaĩ* é na esfera doméstica. Pertence ao cesto próprio de cada núcleo familiar ou clã, ou seja, ao conjunto de narrações e de cantos que constituem a sua identidade grupal, e que apontam para os seus referentes territoriais, culturais e imaginários.

Montenegro e Echeverri contam que, para ouvir Kĩnerai narrar o “Jágaĩ dos órfãos do sol” (*Jaieni Jitoma iaiyinoĩ ikaki*), eles precisaram fazer um pedido formal com sal de mato, *ambil*, coca e sumo de mandioca doce a fim de que o ancião não se recusasse a narrá-lo:

Por tratar-se de uma história de “cesto”, ou seja, de uma história que faz parte dos conhecimentos do clã, Olga Lucía e eu a pedimos expressamente a Kĩnerai preparando para ele sal de mato, *ambil* de tabaco, mambe de coca novo e caldo de mandioca doce (*manicuera*). Kĩnerai a narrou em uma noite, e seu filho Argemiro atuou como parceiro de conversa. (CANDRE; MONTENEGRO; ECHEVERRI, 2015, p. 178)

É significativo os pesquisadores solicitarem ritualmente (com *mambe*, *ambil*, *manicuera* e sal de mato) a narração. Para além do respeito pelos costumes dos Múruĩ, revela o caráter íntimo e secreto do *jágaĩ*. Se a “palavra de coca e de tabaco” funciona como a expressão de uma moralidade multiétnica fundada em uma ética de trabalho do roçado, o *jágaĩ* é uma marca de identidade particular (familiar e privada), aparelho de distinção clânica, porquanto ele é apreendido exclusivamente pelos vínculos de parentesco.

Também é pertinente frisar aqui que a menção ao “parceiro de conversa” de Kĩnerai não é circunstancial. Como gênero de discurso típico do *mambeadero*, em que até o monólogo depende da participação ativa dos que ouvem, o *jágaĩ* tem um interlocutor que responde cada oração do narrador com marcadores como *hmm* ou *himm* (sim), sendo este último uma

expressão mais enfática e vigorosa. Tais interjeições, conforme ajudam o narrador a pausar e segmentar sua fala, constituem marcas de afirmação ou de confirmação do seu discurso (KAZIYA; WOJTYLAJ; ECHEVERRI, 2019, p. 55).

Outras funções do *jágaĩ* incluem explicar as origens de certas plantas ou objetos materiais, como a variedade de mandioca *nuiogitofe* ou o instrumento músico-ritual *maguaré* (ou *juaraĩ*), como acontece nas versões do *Dijoma jágaĩ* aqui transcritas e traduzidas. Porém o *jágaĩ* também pode se tornar um dos fios do *yetárafue*, subordinado à palavra que busca a multiplicação da vida e a abundância (*monifue*). Nestes casos, explica Echeverri (*comunicação pessoal*), o *jágaĩ* funciona como um “hipertexto” do *yetárafue*: é citado como narrativa ou como fragmento de narrativa que oferece exemplos de um comportamento que não deve ser imitado. Como o *jágaĩ* lida com energias pesadas e sombrias, curandeiros e feiticeiros devem mantê-lo em seu “cesto” de conhecimentos para usá-lo se necessário, seja para se defenderem ou para atacar. O *jágaĩ* também é usado para conjurar e “limpar” o território habitado pela primeira vez. Neste sentido, é uma arma para apaziguar os donos do espaço, para pedir-lhes permissão e aprovação.

Conforme todas essas funções, seria possível pensar que o *jágaĩ* é objeto de encenação pública, assim como se encenam cantos e danças durante os bailes rituais *rafue*. Mas o fato não é tão simples, pois esse gênero circula na atualidade principalmente via relações de parentesco, isto é, em um âmbito restrito é privado. Mas se hoje o *jágaĩ* não se encena publicamente, por que Preuss (1994 [1921]) faz a seguinte afirmação: “Nas noites antes do baile ritual [bai] muitas histórias são narradas [...] Aqui estão as histórias que contam como tribos inteiras foram comidas pela jiboia” (idem, 1994 [1921], p. 204). Esta afirmação de Preuss resulta curiosa, não só porque é um depoimento muito antigo, mas porque parece sugerir que a narração de histórias míticas (*jágaĩ*) fazia parte em outras épocas das atividades preparatórias de um ritual *rafue*. Mas, pelo menos hoje, o *jágaĩ* perdeu muitas de suas funções rituais, sobretudo nos contextos urbanos e multiétnicos onde as cosmovisões indígenas se inserem, como é o caso das cidades da tríplice fronteira, Tabatinga e Leticia.

O que fundamenta hoje a vivência da Gente de Centro é, como já afirmado, a doutrina supraétnica e multicultural chamada de “Palavra de coca, de tabaco e de mandioca doce”, e não as narrativas de origem ou as histórias de antigos heróis culturais. Socialmente, a “palavra de tabaco, coca e mandioca doce” se opõe à palavra do *jágaĩ*, conforme busca uma socialização comunitária em torno da produção, da multiplicação e da cura do espaço familiar. Assim, a

palavra antiga do *jágaĩ* (ou “cesto velho”) tende a ser vista como perigosa, porque traz à mente e à atualidade forças destrutivas e de mal-estar social. Por isso, o *jágaĩ* é cada vez mais privado. Sua performance, atualmente, quase nunca é aberta a grandes multidões de pessoas, como sim o é a execução dos gêneros de baile.

Por último o *jágaĩ* se distingue do canto (*ruakĩ*) por duas razões. Primeiro, porque, enquanto os cantos apresentam imagens de certo modo imóveis ou reiterativas, o *jágaĩ* narra ações que se desdobram no tempo. Segundo, porque se os cantos comemoram, celebram ou invocam os seres e deidades dos mundos celeste e subterrâneo, o *jágaĩ* descreve esses seres como personagens com verdadeira identidade moral, sujeitos de fracassos e de ações erradas.

#### TRÊS VERSÕES DO *D#JOMA JAGA#*

Agora, com o intuito de oferecer exemplos concretos do que tenho chamado de arte verbal do povo Múruí, a seguir oferecerei transcrições em língua múruí e traduções para a língua portuguesa de três variantes do famoso cesto múruí *Dijoma jágaĩ*. Os textos são preparados a partir de três versões escritas ao longo do século XX e do XXI. A primeira versão é a coletada pelo etnólogo alemão Konrad Theodor Preuss, no ano de 1914, em um assentamento múruí das ribeiras do rio Orteguaza, afluente do rio Caquetá ou Japurá. Essa versão encontra-se no primeiro volume do original alemã do livro *Religião e mitologia dos uitoto* (RIAZUEYE; PREUSS, 1994 [1921], p. 105-118). A segunda versão é do livro *Folclor indígena de Colombia* (1974, p.1-36), que contém a variante coletada, no ano de 1969, pelo casal de etnolinguístas do Instituto Linguístico de Verão Eugene e Dorothy Minor nas margens do Rio Igaraparaná, afluente do rio Caquetá. A terceira versão, a mais curta das três, foi coletada em Leticia, Amazonas, e publicada em versão bilingue múruí-espanhol pela pesquisadora e poeta Anastasia Candre Yamakuri no livro *Murui iemo muinani rafue. Okaina iemo jaziki rafue [Saberes uitotos. Narraciones de animales y plantas]* (2006, p. 29-30).

Mas antes de ir aos textos, gostaria de discutir alguns aspectos formais relacionados com as transcrições e traduções aqui incluídas. No que tange aos aspectos formais, o aspecto mais marcante das traduções aqui publicadas é que procurei dar um formato em verso a textos que, originalmente, foram publicados em prosa e traduzidos assim pelos diversos tradutores. Sigo, com isso, uma recomendação de Dell Hymes (1986). O autor assinala que as compilações orais não devem ser consideradas como “sequências de parágrafos em prosa”, mas como “sequências de grupos de linhas”, para que sua “forma real, e os significados que dependem dessa forma,

possam ser compreendidos” (idem, 1986, p. 408). Dessa perspectiva, uma função de primeira importância das novas transcrições e traduções de textos orais é considerar, através de um apurado registro etnopoético, aqueles elementos performáticos apagados nelas por terem sido registradas em forma de prosa.

Tais elementos performáticos incluem marcas de falas situadas: dêiticos espaço-temporais, repetições gramaticais e fonéticas, pausas respiratórias, recorrências lexicais, paralelismos, modulações da entoação e da intensidade da voz, entre muitas outras que seria longo enumerar. Essas marcas são ignoradas em muitas compilações de narrativas e poéticas orais porque elas valorizam o conteúdo em detrimento da forma, em busca de repertórios relativos à mitologia, à estrutura social, às religiões e às cosmovisões indígenas.

Mais preocupados em desenvolver projetos de resgate das tradições orais e espirituais de culturas vistas “em extinção”, os etnólogos das velhas escolas coletavam textos com fins de registro para suas necessidades, ignorando por completo a forma dos gêneros poéticos aborígenes. Daí que, muitas vezes, gêneros orais bastante complexos e particulares em sua origem fossem, quando acomodados em suporte escrito, convertidas em formas literárias ocidentais como o conto, o mito ou a epopeia.

Algumas interpretações tipicamente hegemônicas sobre a cultura dos povos não ocidentais influenciaram essa prática. Para começar, muitos compiladores supunham que a arte verbal dos povos não-ocidentais era, sobretudo, o produto coletivo de um passado imemorial. Desconsideram que essas narrativas orais envolvem o exercício de criatividade e de liberdade de um indivíduo que interpreta sua tradição no aqui-agora da performance. Isso também significa ignorar que o exercício performático dos narradores e dos poetas orais é atravessado por uma vivência corporal insubstituível: uma rede afetiva em que o corpo (nosso ser-no-mundo) é o centro de um conjunto de relações sociais, espirituais e de parentesco que dão substância a sua expressão poética e narrativa. O fato é que muitas coletâneas de narrativas e de cantos indígenas, republicadas até hoje, não deram valor às circunstâncias de atualização próprias das narrativas orais.

O corpo, do ponto de vista da arte verbal oral, é o próprio suporte expressivo de toda narrativa, tal como a pedra, a cera, o papiro, a folha de papel ou a tela dos dispositivos eletrônicos. Como, a rigor, o corpo é difícil de ser significado, durante as performances lança mão de diversas próteses que o auxiliam na tarefa de comunicar o sentido de sua encenação: desenhos sobre a pele, enfeites, máscaras, fantasias, pulos, gritos, expressões faciais e corporais enfáticas, repetições de palavras e de sons... tudo o que permita ao poeta oral aumentar a “significância” (LARANJEIRA, 2012) da narrativa interpretada por ele.

Em relação ao *Dijoma jágaĩ* apresentado aqui, claramente os traços corporais da encenação são perdidos na escrita em prosa: o ritmo, a respiração, as técnicas de composição, suas estratégias narrativas e discursivas. Por isso tento me aproximar um pouco a essas variáveis apagadas por meio de novas transcrições e traduções das três variantes da *Dijoma jágaĩ*. Para isso, enfatizo uma distribuição tipográfica específica na página, dando destaque ao que teóricos como Walter Ong (1982) e Paul Zumthor (1997) chamam de marcas ou índices de um estilo oral. Os autores denominam assim todos os registros linguísticos que referenciam à presença corporal, situada espacial e temporalmente, respondendo a todas as variáveis do ambiente ao seu redor. Esse modelo de análise e transcrição serve tanto à situação de oralidade primária (quando o narrador desconhece por inteiro a escrita), quanto à situação de oralidade secundária (quando já tem algum grau de contato com a escrita alfabética).

Tanto para Ong (1982) quanto para Zumthor (1997), talvez a marca mais típica das poéticas orais seja o paralelismo sintático. Os paralelismos sintáticos podem ser caracterizados como fragmentos de discurso que compartilham uma mesma estrutura gramatical ou rítmica. Tais estruturas se manifestam sob o aspecto de sintagmas ou sufixos idênticos que retornam de forma intermitente ao longo das narrativas, com variações mínimas ou até sem variações (ZUMTHOR, 1997, p. 185). O paralelismo é importante na arte verbal oral porque, ao mesmo tempo que mantêm estruturas úteis à rememoração dos enredos, permite ao *performer* acrescentar conteúdo inédito. Nesse sentido, a performance do poeta oral – a narração em si – assemelha-se ao trabalho do tecedor de cestos quem, sobre as fibras vegetais já entrelaçadas, vai trançando novos fios uma e outra vez, até atingir a forma do cesto desejada.

Contudo, os paralelismos e elementos formulares nas variantes do *Dijoma jágaĩ* (e até em outras narrativas indígenas americanas) não se baseiam em uma “regulação fonológica” dos versos por meio da contagem de acentos ou de sílabas; nem revelam um padrão especial de “regulação gramatical” mediante estruturas paralelísticas. Esse é um princípio regulador nas poéticas grega e eslava, descoberto por Parry e Lord entre os camponeses dos Balcãs na década de 1930 (HYMES, 1977, p. 438). Segundo Hymes (1977), o princípio regulatório das poéticas ameríndias é a ocorrência de expressões fixas e frequentes que marcam o início das linhas ou das sentenças.

Geralmente, são marcas espaço-temporais: ora elementos dêiticos referentes ao território em qual se situa o narrador na hora da performance: “esse” ou “aquele”, “ali” ou “aqui”, “acima” ou “embaixo”, etc.; ora advérbios de tempo que situam cenas narrativas em um eixo diacrônico: “depois”, “então”, “de novo”, “por enquanto”, entre outros. Esses elementos paralelísticos, contudo, não são jogos subjetivos arbitrários ou repetições mecânicas. Estão

trançados, por assim dizer, em um tecido complexo em que os “elementos linguísticos” recorrentes são como os “nós” da confecção do “cesto”.

Como sugere Hymes (1997), embora diversas marcas lexicais sejam empregadas para marcar o início dos versos, sua posição na estrofe dependerá da organização total da narrativa, do contexto em que tais palavras se situam. Nesse sentido, a ocorrência de certa “palavra inicial”, por mais frequente que seja, não significa mecanicamente o início de novo verso ou estrofe; é necessário contextualizá-la na narrativa. O autor esclarece o problema com o advérbio “agora”, bastante empregado nas narrativas ameríndias e nas variantes do *Dijoma jágaĩ*:

Uma separação mecânica de verso, a partir do uso de “agora”, poderia distorcer o ritmo narrativo. Inversamente, palavras não usadas de modo regular para marcar versos podem aparecer como partícula inicial de um verso. Aqui, o verso está diretamente ligado à organização da totalidade e aos critérios funcionais de mudança de tempo, de locação ou de participação. (HYMES, 1977, p. 440)

Ao transcrever ou retranscrever narrativas orais, conservando sua forma poética imanente, não basta identificar grafias iniciais recorrentes e conferir a elas, mecânica e indiscriminadamente, o valor arbitrário de marcadores iniciais. No trabalho de transcrição, é imprescindível compreender como a palavra se situa em relação as palavras ao redor, e como ela se relaciona com o próprio conteúdo. Vejam-se três versos da estrofe XX da transcrição do *Relato de Deejoma* apresentada mais a frente:

#### Exemplo A

[84] *nia naimie ìia rîî eiyue eeimana jaaide*

*aforeide*

[85] *nia naifai janoreide dane ekade korena*

*nia eiyuena ekade*

*nia riakoze jaaide eiyue eeimana*

[86] *dane ie ekade nia narî motodo juikode*

#### Tradução

[84] Então o lago [onde] o animal foi colocado fez-se muito grande,  
fez-se [mais] profundo.

[85] [E as irmãs] voltaram dar amido a sua mascote, que antes era pequena;  
agora lhe davam uma grande quantidade;  
agora, ela havia atingido a grossura de uma coxa grande.

[86] Quando a alimentaram de novo, já engolia metade do braço [de uma delas] ...

O primeiro que há que sublinhar é que Preuss estabelece sua transcrição desse relato marcando os versos com numerais e as linhas com barras invertidas (“/”). Eu parto dessa segmentação inicial, mas acrescento uma distribuição tipográfica nova das linhas associadas aos versos. Nos versos acima, por exemplo, proponho uma segmentação em 3 versos e 6 linhas. Os versos correspondem à numeração em colchetes e as linhas estão distribuídas tipograficamente ao redor dos versos. Há 5 ocorrências do advérbio *nia* (traduzível como “agora”, “então”, “já”...). Observe-se a ocorrência desse advérbio como partícula inicial na primeira linha do verso 84, nas três linhas do verso 85 e na metade da linha no verso 86. Se na transcrição se situasse o advérbio *nia* diferentemente, o resultado alteraria o padrão narrativo. Há outras interpretações possíveis: se *nia* fosse sempre abertura de verso, o texto teria 5 versos (exemplo B), não os 3 considerados no Exemplo A. Supondo nenhum *nia* fosse abertura, então as linhas 2 e 3 do verso 85 não seriam linhas, mas versos independentes.

#### Exemplo B

[84] *nia naimie ìia rîî eiyue eeimana jaaide*

*aforeide*

[85] *nia naifai janoreide dane ekade korena*

[86] *nia eiyuena ekade*

[87] *nia riakoze jaaide eiyue eeimana*

*dane ie ekade*

[88] *nia nari motodo juikode*

Qualquer uma das escolhas implicaria uma redistribuição da ordem dos versos 84, 85 e 86. Mais exemplos são possíveis. Mas não é preciso se sobrecarregar com mais hipóteses de transcrição para mostrar quão importante é interpretar contextualmente a recorrência. De fato, nesse exemplo, a partícula *nia* parece ter um valor puramente lexical, ainda mnemônico, de modo que em várias recorrências sequer precisaria ser traduzido.

Quanto à expressão *dane ie ekade* (“quando a alimentaram de novo” [à jiboia]), verso 86 do Exemplo A, vai como linha separada na abertura conforme à transcrição de Petesersen e Becerra (PREUSS, 1994, p. 106-118), porque, do ponto de vista semântico, marca um movimento temporal da história para frente; quer dizer, se refere a uma ação que acontece em um momento posterior às ações descritas nas linhas e nos versos anteriores. Por último, o verbo *aforeide* (“fez-se mais profundo”) vai como linha independente para seguir o princípio etnopoético apontado por Hymes (1997) de tentar manter, na medida do possível, um só verbo por linha.

A verdade é que, como também explica Hymes (1997), não adianta seguir modelos universais na transcrição de narrativas orais. O pesquisador deve reconhecer os princípios específicos que regem a arte verbal de cada tradição cultural. Isto implica compreender as narrativas e poemas orais não como “estruturas dialéticas de conteúdo”, mas como “organizações de significações linguísticas que precisam de uma compreensão baseada na filologia (1977, p. 448). Por isso, a transcrição alfabética de textos orais supõe uma hermenêutica apenas acessível a partir de conhecimentos prévios sobre a língua abordada.

Outro traço característico da arte verbal oral apagado em transcrições em prosa são as pausas respiratórias. Elas são como marcadores que delimitam a extensão da linha (ECHEVERRI, 2019, p. 13). Tanto a linha quanto a pausa são conceitos centrais na etnopoética. Ambos conformam um par indissolúvel. Ausentes os signos de pontuação comuns à prosa, é o jogo dialético entre pausa e linha que marca a extensão total dos enunciados e, ao mesmo tempo, o que dá à narrativa uma estrutura baseada em fragmentos do discurso. Esses fragmentos constituirão os versos, as estrofes e as cenas.

Não há dúvida de que a linha, quando transformada em texto impresso, mostra apenas o “elemento significante” de qualquer performance de uma narrativa oral, como afirma Rorthenberg (1969, p. XXI). Porém, como discute Hymes (1997), há elementos puramente gramaticais inerentes à estrutura da linha constitutivos da performance do poeta oral. Esses elementos provavelmente são de natureza análoga aos enjambements, às cesuras dentro das linhas e ao uso nas estrofes de linhas ou versos com sentido completo, todos recursos típicos do verso europeu (HYMES, 1977, p. 454). Hymes argumenta que assim como no verso europeu ferramentas como os *enjambements*, as pausas versais ou as cesuras introduzem rupturas na ordem sintática das linhas, dos versos ou dos fragmentos de discurso; também na prática da arte verbal dos povos ameríndios existem mecanismos linguísticos ou gramaticais que modelam as linhas, para além das pausas.

É evidente, então, que a interação entre as pausas e as linhas (ou, em outros termos, entre o silêncio e o som), deve estar na base de qualquer transcrição poética de narrativas orais. A ação conjunta entre as pausas e as linhas têm um valor real na configuração tipográfica do poema, como o mostram constantemente na teoria e na prática os poetas concretistas e de vanguarda. Daí que poderia se dizer que a linha é fôlego, é voz emitida em um tempo que, sobre a página branca, torna-se espaço (ECHEVERRI, 2019, p. 5). Essa voz é como o refluxo das águas, cala quando chega à pausa e é retomada quando a pausa acaba, em um movimento incessante.

É importante salientar aqui que a interpretação das pausas respiratórias é um ponto de

disputa entre Hymes (1977) e Tedlock, dois expoentes da etnopoética norte-americana. Tedlock afirma que o trabalho de transcrição de narrativas orais, se quer precisão, deve partir das gravações feitas *in situ* pelos diversos etnólogos e estudiosos durante suas pesquisas em campo. Para Tedlock, o acesso aos materiais magneto-fônicos é imprescindível porque só assim o pesquisador em poéticas orais pode ter uma experiência direta dos elementos prosódicos, fonéticos e das variações na intensidade da voz que acompanham toda performance.

Já Hymes (1977) acredita que o acesso à performance não é limitada aos materiais sonoros. Em sua opinião, os textos transcritos conseguem preservar marcas da performance oral. Não é só a pausa respiratória que delimita a extensão da linha. Também nas transcrições de poemas orais encontram-se elementos que remetem a um narrador situado no *aqui agora* da performance: paralelismos sintáticos, recorrências lexicais e emprego de partículas iniciais como marcas de abertura de linhas ou versos.

Seguindo, então, o exemplo de compiladores e tradutores de narrativas indígenas americanas como Hymes (1977) e Echeverri (CANDRE; ECHEVERRI, 2008), e com o intuito de ser o mais fiel possível da performance oral, no presente trabalho de transcrição e tradução das três variantes *Dijoma jágai* distribuí tipograficamente os textos em forma de linhas, versos, estrofes e cenas. As linhas estão contidas nos versos e marcadas com cinco espaços para a direita (às vezes um verso pode conter várias linhas, às vezes uma só). Os versos estão numerados com caracteres arábicos que vão em meio a colchetes: [1], [2], etc., e situam-se à direita dos números de estrofe. As estrofes, por sua vez, estão numeradas com caracteres romanos entre parênteses (I), (II), etc., e situam-se à esquerda da página.

Nas variantes do *Dijoma jágai* aqui transcritas não há número fixo de versos por estrofe. Não há algo como um padrão regular de acentuação, embora sejam comuns as estruturas paralelísticas e as recorrências lexicais de abertura das linhas. Para deixar em aberto o jogo formal entre aspectos prosódicos e elementos semânticos que constituem o nó profundo das narrativas orais, preferi não empregar nenhum signo de pontuação nos textos transcritos em língua múrui, exceto a interrogação.

Na língua múrui, o jogo narrativo entre elementos prosódicos (como as pausas) e semânticos (como as recorrências lexicais) é relevante. Em múrui, a distinção entre as distintas categorias gramaticais (substantivo e verbo, por exemplo) são frequentemente difusas. Por isso a leitura, transcrição e tradução de narrativas dessa língua exige uma consideração particularmente atenciosa para não distorcer o sentido das histórias tradicionais. Deixar os textos em múrui sem pontuação, então, é um incentivo para que estudiosos das narrativas múrui façam posteriormente suas próprias traduções e interpretações.

Por último, convém refletir um pouco acerca da mudança de função que se observa quando uma narrativa oral como o *jágaĩ* transforma-se em texto escrito. No caso do *jágaĩ*, várias são suas funções, além de ser um relato sobre as origens míticas. Em seu contexto, ele é contado pelos conhecedores para limpar e curar o território onde se pretende morar. A ação de narrar, no contexto do *jágaĩ*, equivale a tomar posse de um espaço não habitado previamente; ao contar as histórias ligadas aos seres silvestres e espirituais que moram nesse local, o especialista ritual neutraliza suas potenciais influências nocivas. Como é evidente, estas funções superam qualquer preocupação com os problemas de estilo e de composição típicos da “técnica literária”, de uma *tekné poietiké* ao estilo da *Poética* de Aristóteles. o *jágaĩ* é mais do que um texto com um conteúdo. Ele é, sobretudo, uma arma, um artefato verbal capaz de mobilizar as forças vivas que atravessam o mundo

## CAPÍTULO 7. O *DIJOMA JÁGAÍ* DE RIAZUEYE E PREUSS: NARRATIVA, ENCENAÇÃO E CORPO

### POÉTICA ORAL E PERFORMANCE

A leitura de alguns dos trabalhos de pesquisa que, de diferentes perspectivas, abordam as tradições orais dos indígenas múruí, revela que muitos deles não levam em conta os contextos de produção e de sentido em que tais tradições estão inseridas. Como esses trabalhos, embora bastante frutíferos e interessantes em muitos aspectos, enxergam as narrativas e cantos indígenas a partir de disciplinas específicas do conhecimento como a antropologia (MONTROYA BONILLA, 1994; 2005; ALCOCER, 2002; 2006), a filosofia (URBINA, 2004; ROZO MILA, 2005), os estudos literários (VIVAS HURTADO, 2012) ou a história literária (ALCOCER, 2015), ignoram muitas singularidades e circunstâncias que dão vida aos gêneros poéticos múruí, e ainda têm uma tendência à fragmentação disciplinar. Isso impede que esses trabalhos tenham uma visão abrangente de uma cultura ancestral que combina, em um único sistema de pensamento, perspectivas múltiplas e polivalentes.

Essa abordagem fragmentária das poéticas orais indígenas não é incomum entre os pesquisadores de outras latitudes. Como Jean Langdon (1999, p.15) assinala em um artigo no final do século passado, a maior parte dos estudos de poéticas e narrativas orais concebe essas narrativas como formas fixas, dotadas de uma espécie de poder de permanência ancorado no tempo dos ancestrais. Daí teriam derivado, segundo Langdon (1999), duas formas típicas de aproximação das poéticas da oralidade. Por um lado, a perspectiva daqueles que "estudam o mito para entender o pensamento" (LANGDON, 1999, p.15), crenes que as tradições orais são expressões de concepções míticas imutáveis. Nesta perspectiva situa-se o trabalho do etnólogo alemão K. Th. Preuss, primeiro grande pesquisador das tradições orais dos indígenas múruí. Para ele, era "algo muito especial" induzir os indígenas a "revelar seu mundo interior com o testemunho de suas tradições e de seus cantos" (PREUSS, 1994a [1921], p.14).

A segunda perspectiva é a dos pesquisadores de inspiração culturalista. Eles também focalizam suas análises no texto fixo, mas consideram-no um reflexo de elementos ligados à cultura e não à mentalidade ou ao pensamento religioso. A perspectiva culturalista enfatiza a "análise linguística" e a "fidelidade à transcrição e tradução da língua nativa" (LANGDON, 1999, p.16). Talvez o ponto mais problemático desta perspectiva (a mesma que assumo neste

trabalho) é colocar o texto poético oral sobre uma espécie de esteio quando colocado na escrita. Enquanto aos pesquisadores de inspiração folclorista, eles entronizam categorias como a antiguidade, a persistência ou a autenticidade, como se fizesse algum sentido falar dessas categorias em poéticas essencialmente vinculadas ao tempo de sua atualização e ao ponto de vista particular do narrador ou poeta oral que as atualiza.

Para superar esse perigo de submissão à escrita, os estudos sobre poéticas orais devem deixar de enxergar os relatos míticos ou as narrativas tradicionais como textos fixos, e considerá-los como eventos sociais (LANGDON, 1999, p. 25). Esta abordagem, que ela chamou de “abordagem performática” porque está orientada para a reconstituição da performance, permitiria reconhecer os modos discursivos peculiares das comunidades em que essas narrativas se originam, além de dar lugar central na produção de significado ao momento no qual as produções orais são atualizadas pelos narradores (nos ritos ou espaços de encenação tradicionais).

No que diz respeito às abordagens críticas e investigativas das tradições orais dos indígenas múrui, não existem muitas análises considerando as performances em que elas estão inscritas: os eventos rituais, os espaços sociais em que as narrações ou poemas orais são encenados. Este vácuo pode ser o produto de dois fatores. Em primeiro lugar, da metodologia de trabalho de Preuss, cuja pesquisa entre os Múruí indubitavelmente cimentou o estudo da arte verbal desse povo sobre bases firmes e, conseqüentemente, consolidou um estilo de aproximação a suas formas poéticas e narrativas. Preuss, como é sabido, não estava interessado em compreender a relação dos materiais poéticos e narrativos por ele coletados com os contextos performáticos em que tais materiais eram encenados.

De fato, sua metodologia consistia em gerar um espaço de encenação neutro, afastado dos eventos rituais ou dos espaços sociais em que as formas poéticas cumprem sua função tradicional. No seu relato etnográfico do trabalho com os Múruí, Preuss conta que, no que respeita aos cantos<sup>80</sup>, ele primeiro os registrou no seu gravador, na voz de Riazeyue. Depois, fez a transcrição e tradução desses textos, palavra por palavra, com ajuda do indígena bilingue Yoeiko ou Pedro. E, por último, preparou as traduções para o alemão a partir do registro linguístico em espanhol feito *in situ*. De acordo com essa rotina de trabalho, é evidente que a metodologia de Preuss visava o estabelecimento de textos orais mediante certo afastamento,

---

<sup>80</sup> No que respeita as narrativas (*jágaĩ*), a metodologia era um pouco distinta, me informa o professor Echeverri (comunicação pessoal). Preuss registrou esses textos mediante o ditado e a tradução interlinear, palavra por palavra, para o espanhol.

inevitável, dos contextos performáticos em que esses textos eram encenados. É revelador a este respeito que, durante a estadia de Preuss entre os Múruí, eles celebraram um *Rafue okima*, mas o etnólogo não mostrou nenhuma preocupação com o registro das performances encenadas em tal ocasião, o que sem dúvida era bem difícil com os equipamentos da época.

Também é revelador que Preuss manifeste impaciência (como ele mesmo diz) quando Riazeyue ameaça deixar de interpretar suas narrativas (*jágaĩ*), caso que o etnólogo continuasse a interromper sua encenação. Riazeyue, escreve Preuss, "nunca deixa que a tradução das histórias comece até elas serem totalmente narradas" (PREUSS, 1994 [1921], p. 28). Isto revela certa resistência do performer para narrar suas histórias fora do quadro rítmico e musical em que geralmente se manifestam os textos performatizados, quadro segundo Finnegan característico de toda performance (2000, p. 28).

Um segundo fator que também levaria à falta de estudos e compilações sobre as performances das tradições orais múruí diz respeito a um fenômeno sociológico testemunhado pelo próprio Preuss: o exílio, o deslocamento das populações indígenas por causa das perseguições e do sistema de comércio da seringa. Este comércio teria causado, por um lado, uma perda de referentes espaciais ligados ao território de muitos clãs múruí instalados ao longo dos rios Putumayo e Caquetá; e, por outro lado, teria ocasionado uma desorientação em torno dos ciclos das festas rituais. O próprio Preuss apontou que essas festas já "não eram comemoradas com a mesma regularidade" (PREUSS, 1994a [1921], p.187). Essa dispersão espacial e essa desorientação em relação aos ciclos da temporalidade ritual minam a função social das festividades cíclicas e dos eventos sociais e rituais em que as formas poéticas orais têm verdadeira força e vitalidade.

O declínio da população, por conta da chegada da Casa Arana nos territórios ancestrais dos Múruí, pode ser descrito sem exagero como genocídio. De acordo com estimativas do Ministério da Cultura da Colômbia, mais de 40 mil indígenas, incluindo um grande percentual dos Múruí, foram assassinados nos territórios dos rios Caquetá e Putumayo, entre os anos de 1900 e 1930. Apenas para ter uma ideia do massacre: se, em 1903, Theodor Koch-Grünberg falou de "25000" indígenas (1906) desta comunidade, para o ano 2012 o Ministério da Cultura da Colômbia já falava só de um pouco mais de 6000.

#### PERFORMANCE, CORPO E NARRAÇÃO

Os fatores listados anteriormente permitem entender por que o *Dijoma jágaĩ*, objeto de

várias compilações, edições e análises ao longo do século XX e do século XXI, foi registrado sem poder levar muito em conta seu espaço social de encenação. Porque, do mesmo modo que Preuss, os pesquisadores que se têm ocupado desse *jágaĩ* afrontaram as dificuldades inerentes ao fato de fixar um texto de origem oral no formato rígido da escrita, onde a voz fica como despida de suas relações com os contextos de enunciação e com as reverberações da oralidade. Por isso, como acontece nas narrativas reinterpretadas neste trabalho, quando as registraram alfabeticamente, os pesquisadores têm precisado favorecer a forma escrita sobre a oral, a prosa da história lida na solidão do estudo ao invés do ritmo da melodia atualizada na *performance*, evento integral em que os vários elementos da cultura são encenados.

Seria interessante, contudo, olhar essa narrativa de maneira diferente (como produto de condições de produção específicas e não como texto fixo, como manifestação de uma voz e um corpo em presença e não como disposição de signos inertes no papel) para começar a preencher gradualmente os muitos espaços vazios, a entender os traços dessa "performance fragmentada" em que um dia de abril de 1914, o indígena múrui Riazeyue narrou para Preuss a história de um certo "monstro-cobra" que devorou ao bruxo Dijoma e a sua filha, mas que foi finalmente derrotado pelo herói depois de uma longa jornada pelos rios amazônicos.

No que concerne às condições de produção desta variante do *Dijoma jágaĩ* contada por Riazeyue vale a pena lembrar os depoimentos de Preuss. Preuss conta que, ao chegar à comunidade múrui onde realizou sua pesquisa, ele solicitou uma reunião com os dois chefes, Yoetiri e Menigitofe, para "negociar" as condições em que a coletânea de textos seria feita. Acompanhado por Bernardo Ramírez (Comissário de Caquetá), por Leonardo Cabrera ("protetor" e "mediador" dos Múruí, como ele o designa) e por Felix Silva (seringueiro da região), combinou que Riazeyue, Yoeiko e Naimekĩre ajudariam Preuss com seu trabalho de compilação em troca de dinheiro. O primeiro seria o narrador e os outros dois participariam como intérpretes. Preuss nunca revela quanto dinheiro pagou aos seus informantes. Mas sugere que ele assumiu a dívida do narrador Riazeyue com o seringueiro Silva que, surpreendentemente para uma época tão longínqua, não era de "menos de cem dólares" (PREUSS, 1994 [1921]: p. 28). Este último dado, contudo, não deixa de chamar a atenção quando se considera que, algumas páginas mais para frente, o mesmo Preuss enfatiza que o gosto de Riazeyue pelo dinheiro e pelos bens materiais de origem ocidental "estava tão pouco desenvolvido, que não podia superar seus escrúpulos de indígena" (1994a, [1921], p. 32).

Seja como for, o fato é que esse encontro de Preuss com os chefes múrui e com as autoridades e os mercadores colombianos não é um mero formalismo ditado pelos bons

costumes ou uma estratégia ingênua para ganhar gradualmente a simpatia dos nativos. Pelo contrário, esse encontro tem todos os traços de um ato político em que, certamente, uma espécie de "conselho *ad hoc*" define papéis e obrigações: em troca do trabalho nas estradas de seringa, os três indígenas escolhidos ajudariam Preuss em seu trabalho de registro e tradução dos cantos e narrativas. Observe-se aqui a imposição de uma noção ocidental de trabalho remunerado. Com esse acerto, as tradições rituais contadas por Riäzeyue inseriam-se em uma lógica completamente alheia aos costumes indígenas. O chefe Yoetiri conseguiu perceber o inusual dessa troca de bens materiais por bens simbólicos. Advertindo que Preuss trabalhava o dia todo no registro dos textos, ele disse que sua gente costumava narrar as histórias tradicionais somente nas noites (isto é, no contexto específico do *mambeadero*) e não "em troca de dinheiro, mas em troca de outra narrativa" (PREUSS, 1994a [1921], p. 31). Devido às obrigações decorrentes dessa reunião, os três colaboradores indígenas não foram forçados a se mudar com os membros de sua comunidade no dia em que tiveram que sair para procurar seringa (PREUSS, 1994a [1921], p.35).

Ou seja, os indígenas Múruí não só foram submetidos à violência e ao terror sob o controle dos brancos (como muitas outras comunidades indígenas da região a inícios do século anterior). Eles também foram afetados pela dinâmica socioeconômica e pelas formas de socialização que vieram com os comerciantes em seringa. Essa lógica ocidental, sem dúvida, alterou as formas típicas de relacionamento com o tempo e com o espaço do povo Múruí e, particularmente, com o ciclo das festas rituais. Pois essas festas dependiam em grande parte das relações com outras comunidades, que eram convidadas a participar com seus próprios cantos e narrativas.

No que concerne ao *Dijoma jágai*, segundo as anotações de Preuss, era interpretado em uma festa chamada *rafue bai* ou "ritual da antropofagia" (1994a [1921], p. 204). Não obstante, Preuss tranquiliza seus leitores desde o início. Ele reconhece que essa festa já não era celebrada durante o tempo de sua visita e que, quando era celebrada antes, não se consumia mais que "carne de mato". Depois desses esclarecimentos, Preuss começa com uma descrição cheia de pormenores nos quais parece se contradizer. Ele afirma que durante o *Rafue bai* um "guerreiro derrotado" era sacrificado e desmembrado diante de uma plateia numerosa. E, enquanto consumiam grandes rações de *ambil* para, segundo etnólogo, poder suportar o sabor acre da carne humana, as pessoas devoravam o guerreiro.

O problema com a descrição desta suposta festa ritual dos Múruí é que é construída a partir de fontes supostamente etnográficas, como Jules Crevaux (WIENER, 1884), Joaquin Rocha (1903) ou Eugenio Robuchon (1907), autores que foram alimentados e que, por sua vez,

alimentaram o mito colonial do canibal feroz para legitimar o sistema de exploração implantado na área pelos seringueiros (TAUSSIG, 2002). Neste sentido, as anotações de Preuss sobre o *Rafue bai* e sobre sua relação com *Dijoma jágai* não são confiáveis: elas não estão baseadas em evidências, mas em crenças. Mais plausível, em qualquer caso, é que a História de Dijoma pertença à festa de Yadiko, o “Baile da jiboia”. Mas esta é uma hipótese que precisa de maior aprofundamento.

Neste ponto, vale a pena perguntar, parafraseando Zumthor, o que resta após o olhar sobre essa coisa indefinível e evasiva, mas sempre presente (STATES, 2001), que é a performance, neste caso, o espaço performático em que se situa o *Dijoma jágai* coletado por Preuss. E a resposta vem do próprio Zumthor (2000, 45): "sempre encontraremos um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo". Resta, então, um corpo, o corpo de Riazeyue. E desse corpo fica uma voz, um enredo latente, "agindo no texto" (FERNANDES, 2012, p.18), cujas marcas ficam de muitas maneiras na narrativa transcrita e traduzida por Preuss. Essas marcas, chamadas índices de oralidade por Zumthor (1997, p. 45), são perceptíveis, por exemplo, nas assonâncias, nos paralelismos e nas sinonímias que cruzam e até mesmo estruturam muitos segmentos do texto escrito como tal. Em conformidade com o caráter cumulativo que Walter Ong (1982, p. 45) atribui às poéticas orais, essas figuras do discurso procedem por amontoamentos de elementos, seja de palavras ou de estruturas proposicionais. É com o intuito de ressaltar todas estas marcas de oralidade que na sequência apresento uma transcrição poética do texto em múrui do *Dijoma jágai* editado por Petersen e Becerra a partir do registro feito por Preuss. Esse texto vai seguido de uma tradução do texto múrui para o português. A versão aqui proposta está baseada na segmentação do texto realizada por Petersen e Becerra (1994), mas desvencilha as linhas embrulhadas na versão em prosa destes autores para lhe dar uma forma poética.

A versão em múrui utilizada para a transcrição e tradução apresentada a seguir foi tomada da recopilação de textos preparada pelo etnólogo alemã K. Th. Preuss entre 1914 e 1919. Contudo, parto da versão castelhano-múrui publicada pela Editora da Universidad Nacional de Colombia em 1994 (RIAZEYUE e PREUSS, 1994 [1921], p. 105-119) sob o cuidado da pesquisadora colombo-alemã Gabrielle Petersen e do etno-linguista múrui Eudócio Becerra Bigidima. *Religión e mitología* de Preuss compõe-se de duas partes. Como já apontado, para desenvolver a primeira parte de seu trabalho, a recopilação de textos, o pesquisador alemão contou com a imponderável ajuda de seus dois informantes indígenas.

O primeiro deles, o narrador e cantor tradicional Rosendo ou Riazeyue, era um profundo conhecedor das tradições orais de seu povo. Preuss o descreve como um cantor apaixonado,

que constantemente estava praticando cantos, da manhã até à noite . O segundo ajudante era Pedro ou Yoeiko, outro indígena múruí que, graças a seu domínio do espanhol, aprendido como parte de sua formação em internatos indígenas dos freires Capuchinhos, traduziu linha a linha para esta língua a totalidade dos textos registrados por Preuss a partir das informações de Riazeyue. É importante esclarecer, contudo, que o texto em múruí empregado como base de minha tradução é o que aparece na edição em língua espanhola, a qual, como advertem os tradutores no início, recebeu algumas modificações no que diz respeito às grafias e ainda em alguns dos termos tal como estes foram registrados originalmente por Preuss na edição alemã de 1923.

A versão do *Dijoma jágai* preparada por Preuss conta, como já se disse, a história do ancestral mítico *Dijoma*. Este ancestral é um hábil produtor de artefatos para a pesca e para a caça e, nesta variante em particular, enfrenta-se a Buineizeni ou Buinaima, um espírito associado às forças terrestres e aquáticas, à sabedoria e ao conhecimento (PREUSS 1994b, 64 [1921]). Devido a uma maldição imposta pelo Deus solar Jitoma, o Buinaima transforma-se em uma jiboia e seduz e devora a filha de *Dijoma*. Para se vingar, e preparado com substâncias rituais como o *ambil* de tabaco (*yera*) e o *ambil* de monte (*ukue*), o ancestral se introduz na jiboia. Uma vez instalado ali, é levado a uma longa jornada pelos territórios amazônicos e, ao retornar ao ponto de partida, corta a pele da cobra e sai quase sem danos; a única consequência visível é a perda de todos os seus cabelos. Ao final virou Águia, logo gavião e nesta última forma subiu ao céu.

\*\*\*

#### RELATO DE DEEIJOMA

Contado na variedade dialetal *mika doode* da língua *múruí* por Rosendo ou *Riazeyue* (1915)

#### **Deeijoma jágai**

[a. *Abi kidode*]

- (I) [1] Nanodi ie aama dīga ite komie mareñede nanodi  
           iemo Jitomadi naimie ikide  
           tizide morena fīnode Jitomadi  
 [2] iedo naimie ikide  
 [3] iemona tizirineide Buineizenidi

- (II) [4] fakuidanide

jogayoide

muidomo raĩnadate

[5] nĩfomei jaaireĩnide

uyizaigamo daa naniemo raaĩzaide

zenizenikeizaide

ziiteite kai mootai duereide

(III) [6] ie meeino aamadi obireizaide

Buineizeni meeino ie aama aai atika juyiji kuiduaide

ofaiĩnomo jikanuaide

[7] iemo ie ikiaide ie ofaiĩnodi

ie muidona eiaide ie aama jazikimo jaaiya meeino.

(IV) [8] jofomo ie aamamo ie yote

ieri aamadi uite jaronomo

nikuaide

[9] kue uuitoza

doode

ieri aamadi uite jaronomo

aamamo yera jikanote

o yeradi ite

doode

eiyuena jaizide

ieza uite

(V) [10] aama dĩaga inomo abi nikaide

[11] inomo aamamo yote:

o aai kue ikide doode

[12] ieri aamadi ikirite

mikari oona ifo

doode

dama doode

ieza beno iito

[13] beno iitike

kue mefuaibito

doode

[14] ieza bite

ie meeino dama abi kidode naimiedi

(VI) [15] ie aama meeino dane yerana izaide

yide

iemo jinako jofodi

yide

jidaijidaide

faiñoñede

[16] nine jaaide kue aamadi?

[17] ekimona bite

ekimona yinari

[18] Kue aamadi nine jaaide?

doode

aa ikide

ie aama jaaiya muidona eokeide.

(VII) [19] Buineizeni iye anamo jifaiñokeida

rainadate naimie

[20] inena bite

abi jeedate abi

[21] nooireimo denode naimiedi ie aama jitozamo

[22] nooirei motokoni fairiide

ebireide naiedi

[b. *Mikado gaitaye*]

(VIII) [23] ie mootaimo yuaibite jiza imeiedi

ore, moo, mikadi nooireimo fairiide?

[24] jaa nifoode?

[25] ebireide doozabide

yote mootaimo jibe fairiote

(IX) [24] daimeiei evuño diga nogodo buñode

buuiñede

uaide iyemo

[25] daimeiei ñedode

ie meeino dane zuui uite

iemo afekodo uaide dane

[26] ebe mikado gaitaye uaideza?

dane ekimona bite

(X) [27] gaitañede

jaieimona ñedoñedozaide daimeiei

[28] dane kirigai uite dane evuño diga

jarikina dane jaaidemo dane fairiide

[29] dane buñoikeide

iemo dane uaide

dane jiiñede

afekodo uaide dane.

(XI) [30] ieri bite dane

ebe nifo kokomo jaizi?

ore ebireideza naie jufidote evuño dīga

[31] mika dika ebireide naiedi? doode

dameiei jufidote

[32] ieri mootaimo yuabite

ore moo nooireimo ebireide mikadi iteza?

[33] jaa nifoode?

[34] ebireide

jirazite

[35] naie koko meeineyeza ñuibirazuina niitoza

koko tooina koko gaitaye jaa

[36] doonari nite ñuibirazui

(XII) [37] niyano jaizide jizamo

beiedo meeineitamiko amiko tooi

[38] ieri ie uite evuño dīga

[39] jaaidemo fairiide nooireimo

ie buñode

[40] ebireide

kaimade naiena evuño dīga

atide gaitajano

[c. koko tooidi]

(XIII) [41] ie zaai mootai gaitadamiko

[42] gaitadikoko

doode

nifo nibaie

mikamo koko ieye?

[43] ieri mootaidi nogokini jaizide

[44] iemo fairinete nogokinimo

[45] iemo fairinegamo

jīnuina komuikeide nogokini jereimo

[46] Buineima dama ie imugumo fairiniamona

iekoni fairiide

(XIV) [47] naiedi mikana ekaye naiedi?

zonina ekademo guiñede  
dane ieri jirikojiina ekademo  
guiñede jia

[48] mikana ekaye koko tooi oki moo?

[49] ieri dane roziyina botaikeida ekade  
iemo guiñede

[50] guuiakañede

mikana ekaye? mootaimo jikanote

[51] ieri mootaidi jifaide

iemona nikaido beite ekaye

(XV) [52] iemona korena ekade

nia zotaikeida guite

[53] biena jiteide ore moo

[54] jaa biena ekaye

biena firuideza  
iemona iedo ekade

[55] janoreide nia eiyuena jaaide

[56] ñekigaize faaide eiyuena,  
nia eiyokomo dane ieide

[57] onokai muidoze ekade

dane guite  
kore guite  
ebireide

[58] ua ifo ekade imeiei tooi ekade

(XVI) [59] dane nogodi oruide nia

ore moo koko tooi nogodi oruideza

[60] jaa

[61] nifo nibaiye?

[62] dane ieri jino jiaikomo  
iede kareñomo

[63] dane inomo ekade naimie korena  
nia narize faaide eiyuena

[64] nia kore eeimana ekade  
dadiri zotaikeide  
iyureide jirazite abi

[d. *Guiye ite*]

- (XVII) [65] dane korena ekade  
           nia onokaĩ motodo juikode  
 [66] ore moo koko tooidĩ eo aimetaite  
 [67] jaa nĩfoo?  
 [68] koko onokaĩ naimie fue jereimo juikode  
           aimetaite  
 [69] jaa ekayeza  
 [70] ieri ifo doonari dane ekade  
           aimetaite ore moo  
 [71] jaa doode
- (XVIII) [72] dane kareño oruide  
           nia dane jinofekomo uite  
 [73] rĩĩ jizamo uite imeieĩ tooĩ faĩrinete  
 [74] dane ekade korena  
           dane zotaikeide  
 [75] nia dane ekademo zotade onoyĩ motodo  
           ebe koko tooidĩ aimetaite ore moo  
           doode  
 [76] koko ekayedĩ keeide  
           dane yokĩitĩkoko juyie uano keeideza  
 [77] jaa yokĩamiko aimetaiteza amiko tooĩ  
           eiyuena yokĩyeza amiko ekayeza
- (XIX) [78] atĩano yokide  
           dane eiyuena ofide koredĩ  
           ore moo koko tooĩ guiyedĩ ite  
 [79] jaa dane ekayeza  
 [80] nia dane ekade jizadĩ imeieĩ tooĩ eiyodirina  
 [81] iemo zotaikeide dane onoyĩkĩ motodo  
           ore moo koko tooidĩ aimetaite  
 [82] jaa ekayeza  
 [83] ekadĩkokodĩ  
           doode
- (XX) [84] nia naimie ĩia rĩĩ eiyue eeimana jaaide  
           aforeide  
 [85] nia naĩfai janoreide dane ekade korena

- nia eiyuena ekade  
 nia riakoze jaaide eiyue eeimana  
 [86] dane ie ekade nia nari motodo juikode  
 ebe ore moo koko tooidi aimetaiteza  
 kue nari motodo gutade  
 [87] jaa dooita fairiote  
 (XXI) [88] nia ifakize ekade  
 dane imeiei ekaja keeide  
 [89] nia dane yokirite ua  
 [90] nia nogue oruide koreneidi  
 dane ie zaai ekade eiyuena  
 dane nia jibigoize jaaide  
 [91] ekade nia nari jenikido gutade  
 ebe ore moo koko tooidi aimetaite  
 doode  
 [e. Okainatei rite]
- (XXII) [92] nia naimie fairiia riidi eiyuena jaaide  
 amena diide rii eiyuena jaaiyamona  
 [93] nia dane keeide  
 yokirite dane  
 [94] jai ei ninomo daa yokirite?  
 [95] ie meeino ekañega  
 (XXIII) [96] nia ari makarizaide  
 dama guite  
 [97] iemona okainatei rite  
 kitonei riride  
 [98] jai ekajaide yide  
 [99] jai nia jidaide  
 uaidote  
 [100] nia fairiote  
 Kuiyo  
 doode nuio fairiua  
 [101] naai jeneide bite  
 iyureide  
 nia kinenzede niodi  
 (XXIV) [102] nia dane ekade  
 fekaniko jenikido zotaikeide

- nia eiyue eeimana kore uite  
 ore moo aimetaite koko tooḍi  
 (XXV) [103] dane ie moneiñena dane ekajaide  
 yḥde  
 [104] nia zibode nanie  
 naireieḥi fakai riride  
 nagazie fakai  
 [105] jḥdaide  
 yḥde  
 [106] jai riride dofora jaiageḥi rite  
 [107] nia jai rriyano bite  
 imeieḥi koredḥi keeide

[f. *Jiza rite*]

- (XXVI) [108] nia yokirite  
 ie meeino dane bite  
 [109] nia dane biyano okainaieḥi rite  
 [110] dane jḥdaide  
 tooḥi doode guizaḥbi  
 Kuiyo  
 doode fairiote  
 [111] yekaḥzaḥbide naiodḥi  
 [112] korekḥi meniode  
 nia zotaikeide  
 ḥfokḥido uite  
 naiñeño gutade  
 (XXVII) [113] ino evuñodḥi ekimona eekabide ie evuño gutajari  
 mootaimo yuaḥbite  
 [114] miḥkari eedo?  
 [115] kue evuñodḥi nuio gutaka  
 uiga iye anamo  
 [116] niḥfo iyano kue jizadḥi gutaka?  
 niḥfo niḥbaiye?  
 abi ḥinote diḥka kue jizadḥi gutaka?  
 niḥfo niḥbaiye?  
 [117] ino eede mootaidḥi  
 niḥfomei ei niḥbai?

(XXVIII) [118] ie meeino dane nikaĩrite

dane jifaide

[119] naimie mete

nikaĩ beite

[120] yokĩrite dane

kore komuidemo ekajaide

[121] dane jiza gutaja meeino uaidote

[122] nuio yekaĩzaĩbide

[123] kue gutaite

doode

[124] abi okuidote

kĩmaio anamo yerakĩ jirode ie meyena.

(XXIX) [125] uaidotemo yekaĩzaĩbite

korekĩ juaiĩnotekoni zotaikeide

[126] jereimo ñodaikide

raĩnazaide

[127] meeinetikena okide

[128] eiĩnoikeida uite mootai

[129] erododi jiza rite

dane mootai uite

[130] daza fiebikeide

ino jaĩenikiteite

[g. *Iyuneiyo*]

(XXX) [131] ie meeino riĩride

naĩreieĩ rite

Neerefo naĩreĩ rite

[132] ie abikoni zorade naĩreieĩ komiedĩ

[133] dane jiaĩziemo rite

[134] uni ine Burarefo naĩreĩ rite

dane ie abikoni zorade

[135] ino raaĩkabide naimiedĩ

ie abikoni zorade komiedĩ jayeneifuaide

(XXXI) [136] igobe rite iye abi igobe naĩreieĩ

dane ibei riano dane Oberefo naĩreĩ rite

[137] dane iĩede

kenoka

- [138] ie meeino dane Efirefo nairei rite  
 dane Gagirefo nairei rite  
 ie meeinokoni Feyirefo nairei rite  
 dane imiedi abikoni zorade
- (XXXII) [139] dane naimiedi yudugi uite ie jofomona ie deyena  
 nia yajjiza nuio dete  
 botade
- [140] ie kaimieta  
 ina dete?  
 nia izineifuaide
- (XXXIII) [141] dane nia mona jiyaki imani abi nairei rite  
 dane imiedi abikoni zorade  
 nia komie jayeia yeraki jiruaide zorajari
- [142] nia dane diaide  
 nia nuio izineifuaide
- [143] ua nanie anado jaziemo denuaide  
 dane imani abi izie  
 iyuneiyano niade makarireinde iziedi.
- (XXXIV) [144] nia dane jaimani dane abi igobe rite nairei  
 igobe iyuneite
- [145] jino iyimo jaiinede  
 daa jofomo izaide  
 nifomei imaki makariyino inede.
- [146] naaizo motodo zibode naiodi  
 ieri iyimona bizaidino zotaikeida uizaide.
- (XXXV) [147] eede naimakidi  
 Nuio riga izie iyuneite
- [148] jino jaka makariinede
- [149] makariñenari  
 dane imaki kinaimona neidadajaiyanokoni zibode  
 dane inodo zotaikeida uite  
 iyuneite
- (XXXVI) [150] dane imiedi ie abikoni zorade  
 nia dane yeraki jirode komie jayiari
- [151] ieri dane nia dete fena moto
- [152] nia izineifode  
 nifo itike?

- Deeijoma gutadike  
komekina izireiya
- [153] nia kaiyode niodi  
(XXXVI) [154] nia daakena kaiyuaide  
dane nia dane jiaie abimo jaaide  
dane inomo rite
- [155] dane ie abimo zorade
- [156] nia ukue jirode  
nia dane dete  
nia kaiyode
- [157] ebe nifo ite kue komekidi izireiya?  
Deeijoma gutadike
- [158] nia baade diana  
(XXXVII) [159] nia iyuneite  
nia jaa razineido makarite  
fakaokeide naazo
- [160] iemo faijinede  
kuineireide  
naimie mozioga  
iemo eeyina jiteide
- [161] razido dugamo faijinede
- [162] eeyina jiteide  
eiyido eiñokeida uizaide
- (XXXVIII) [163] dane imiedi ie abikoni zorade dane  
nia dete ie jebegi
- [164] kaiyode  
Deeijoma gutadike komekina izireiya  
doode
- (XXXIX) [165] dane jiaziemo jaaide  
dane ine yekaidate  
nia dane iziemo zotaikeide najeri
- [166] makariynodi inede  
nairei igobe kenoka
- [167] aizide dane efoide  
jaaiyno inede
- [168] iyemo jaairenide  
dane jinui uaizaidei nooireimona eiñokeida uizaiga

- dane jae moneiñena ari neidadatakoni  
zotaikeida uizaide.
- (XL) [169] dane imiedi ie abikoni zorajaide  
nia dane jebegi botajaide yudugido  
[170] nia kaiyuuaide  
nifo ite kue komekidi izireina  
Deeijoma gutadike kue komeki izireiya  
[171] dane nia baajaide
- [h. *Deeijoma raaikabide*]
- (XLI) [172] abikoni zorajaide dane komiedi  
nia dane yeraki jiruaide  
[173] dane ie aigadigeidi ie yuaide  
ore Deeijoma biedi o noirei iyayefedeza  
komekiri  
nia botaiza  
nia biedi ninoza  
[174] Jaa
- (XLII) [175] dane doonia dane nia baajaide  
[176] dane nia jaiei rigazie dne dane nio raizaide.  
jinona zotaikeizaide  
[177] ebe baañede nia  
nino iitika  
ka nairei kenuaiga jaa  
doozaide.  
[178] naireiei yikineite  
mikaka irue imaki guui?  
yikineimade
- (XLIII) [179] dane nia dane jiaziemo yekaidajaide  
dane inede  
[180] ie abikoni zorajaide  
nia dane komie zoraia yeraki jiruaide  
jirokeida diaide  
[181] ua ifo dane Deeijomadi raaikabide naimie jereimo  
[182] komiedi jaiei ninomo ziiteite  
guiñena ie yeraki daje jiruaide  
mikaka ie guiye?

- (XLIV) [183] abĩ izie makariñede  
           ua ifo nairerĩ ziiteñe?  
 [184] nia dane inomo rĩgazie ðinena uite  
 [185] akatate  
 [186] iemona dane iziemo baade  
           dane jĩaiye abĩ iziemo jaaide  
           inomo rĩte
- (XLV) [187] dane nia mona jiyakĩ imani abĩ izie rĩaide  
           dane ie abĩkoni zĩzĩabizaide  
 [188] dane inena nanĩe anado bibeimona  
           dane rĩaizaide enejobemani  
 [189] ie dane inomo rĩaide  
           nia ðiaide jebegĩ  
           denoikeida dane ie yerakĩ jiruaide  
 [190] jayereidemo ite  
           abĩ fĩðĩtajaide zorademo
- (XLVI) [191] nagamani abĩ izie rĩte  
           ua fĩeñede  
 [192] nia dane Kudumaiu abĩ izie rĩte  
           najeri zibode  
 [193] mikana komĩnĩdĩ yĩkĩneite  
 [194] dane inomo rĩte  
           dane iñede  
 [195] ie nairerĩ igobe kenoka  
 [196] dane inena dane jĩaiye abĩ izie rĩte  
           dane iñede
- (XLVII) [197] ie abĩkoni zorade  
           dane ie aigadĩgei dane yuaide  
           ore Deeijoma biedĩ o iyayeñedeza  
           komekĩri botaiza jebegĩ  
 [198] jaa  
           doozaide  
 [199] nia baanokeizaide Deeijomadi ðeireĩnide  
           nia baajaide
- (LVIII) [200] dane rĩgazie dane makariñede  
           nia dane enejebezie ðĩne dane yekaidajaide  
           dane inomo rĩaide

- [201] nia dane yeraki jiruaide komie zoraia ie abikoni
- (XLIX) [202] nia naimie abi uuñote  
 nuiodi jaka nagaye abi naireiei kenode  
 dane jiaie abi izie makariñenari  
 jiaie abimo izie riade jiamani abimo
- [203] bie naniedi najeri ziboka  
 mona jenikido jaka naniedi najeri ziboka
- [204] ninodo makariyino inede
- [205] dane inomo dane rigamiedi ie abikoni zorade
- (L) [206] nairei igobe inede  
 nagazie aa bie mona jiyaki imani inodo riride  
 jaka inede komindi
- [207] dane jiaie abi izie iyunea  
 dane jiaie dine yekaidajaide  
 inomona ririzaide
- [208] dane jaka naireiei mikana komuide kenokaza?
- (LI) [209] nia ie aigadigei ie yote  
 ore Deejoma biedi o nooyagobe iyayeza  
 biemona ua deeitoza kuineire  
 nia menabeido itoza
- [210] nia dete ifo doonari
- [211] jarikina ore Deejoma  
 meina kuineire deno
- [212] nia dete  
 nia botade nooiragobekoni katade muaikini  
 jinoba ifodo jaa ie jino ñodade Deejomadi
- (LII) [213] jino ñodade  
 rainazaibide
- [214] yide  
 ifogidi muikode jinatiru
- [215] ino dokedokekeide niodi
- [216] jaa ie biya  
 jai ei ninomo nuio jereimo ziiteite
- [217] ie zaai abi joko jokode inokoni ie nooireikoni  
 ie zaai jofomo bite
- [218] dane ie jizakoni erozaibide  
 ie jizadi mootaina kaimade.

- (LIII) [219] ino ite ie jofomo  
 [220] ie jaieiza dooita ie jizana ieiko maitanetade ereina  
 [221] inomona ieiko jaidinote  
     faifaidona komuide  
 [222] inomona ie nazeda juzibikoni faikidate  
     iemona dane jofo muidomo  
 [223] ie iziko jatana zotade  
     ieri faifaido izikodi iyureide  
 [224] ie uuizi jereidi kega kiiena
- (LIV) [225] ie zaai jyaide juzibikoni  
     iekoni jigide nuioginobikoni  
 [226] iemona dane riride  
     jemina rite  
 [227] yaaiño ifogina jiza imeieimo  
     jabitajaide jofo emodomona ana  
     ieri riaide jizadi jemina riaide
- (LV) [228] ie zaai nairei rite komini  
     niade komie ifogina jiza izaide  
 [229] ore moo riñeikoko komie ifogiza  
     doozaide  
 [230] guuireinide  
 [231] jiaikena jeminiei dane uaizaide  
     nia jiza izaide  
 [232] dane jiaikena feajaide  
     feade biya  
     ie zaai raaide
- (LVI) [233] jae jiza mootai jigi rite  
     ie zaai korena kimaiano joonete mootai jyaimo  
 [234] ie rita daimeiei riano kaimataide  
     eiyo mooma jigi rigadi farede  
     doodode  
     jae riidemo mootai
- (LVII) [235] kue jigi riñedamiko?  
 [236] jii riñedikoko  
     juzibidoma jigi riga farede  
     dodikoko  
 [237] jameira

- [238] ua o jigi?  
 [239] mikadi ana ieide?  
       mikari kue jigidi riga?  
       doodode moo
- (LVIII) [240] ie muidona jiza imeiei riade  
 [241] ieri imeiei riayari naze ragobe  
       maiyoikite  
 [242] ie muidona nairei uaidote jizadi imeiei riayari  
       ieri irebeina ruiga nazed i riaya muidona  
 [243] ieri irebeikoni jiide  
 [244] ieri naimie jigagidi nuikina jaaide.

### Relato de Deejoma

[a. *Curar-se a si próprio*]

- (I) [1] No tempo em que tudo começou, um homem mau que morava com seu irmão foi punido por Jitoma que preparou a substância mágica *morena* e paralisou-o.  
 [2] Com isso, Jitoma o castigou.  
 [3] Desde então, *Buineizeni* tornou-se paralítico.
- (II) [4] Ele já nem conseguia erguer a vara de pesca, ficava deitado, ou sentava-se no mesmo canto.  
 [5] Não podia caminhar: mesmo tomando banhos com água quente, ficava sempre sentado no chão, ou arrastava-se e arrastava-se com dificuldade; nosso ancestral estava em desgraça, sofria muito.
- (III) [6] Quando seu irmão saía para caçar, ele ficava descascando a mandioca trazida pela cunhada; e perguntava à esposa de seu irmão [pelos nomes do tubérculo].  
 [7] Mas uma vez sua cunhada o repreendeu [por isso]; e ele chorou, porque seu irmão tinha partido para a floresta.
- (IV) [8] No momento em que seu irmão [voltou] à casa, *Buineizeni* falou com ele;

então o irmão levou-o para um local afastado  
e lhe construiu [uma palhoça].

- [9] “Me leve daqui”,  
tinha implorado ele,  
e por isso o irmão levou-o para longe.  
Lá Buineizeni pediu ambil ao irmão:  
“Aqui está o *ambil* para você”, respondeu o irmão,  
e deu para ele uma grande quantidade;  
assim Buineizeni foi conduzido [para a floresta].

(V) [10] Acompanhado pelo irmão, nesse local, ele [interpretou] seus próprios sonhos.<sup>81</sup>

[11] E nesse local, também comentou com seu irmão:

“sua esposa me repreendeu”,  
disse.

[12] Por isso seu irmão ficou furioso:

“Por que ela [falou] com você dessa maneira?”  
disse;

“não me diga mais nada;  
melhor você ficar aqui”.

[13] “Aqui ficarei;  
mas você tem que me visitar”,  
disse Buineizeni.

[14] Então [o irmão] partiu,  
enquanto o outro, sozinho, preparava-se com substâncias mágicas<sup>82</sup>.

(VI) [15] Tempo depois, seu irmão voltou a levar ambil para ele,  
mas não tinha ninguém,

<sup>81</sup> Traduzo a expressão múrui *abi nikai* pela perífrase “[interpretou] seus próprios sonhos”. Com essa escolha, procuro frisar o fato de que o pensar amazônico concebe o sonho, não como um estado de transe propiciado pela embriaguez, senão como um meio privilegiado para jogar luz sobre assuntos da realidade que precisam ser compreendidos ou esclarecidos.

<sup>82</sup> A perífrase “preparava-se com substâncias mágicas” é a tradução do verbo *kidode* que, em termos do dicionário de Becerra e Petersen, significa “preparar una poción mágica para obtener conocimiento y poder”, ou também “curar alejando el poder maligno de otro” (1994, p. 859). Aqui me afasto da versão proposta por ambos tradutores que, no contexto do relato em tela, traduzem *kidode* como “se curaba por sus propios medios” (1994, p. 105). Esta tradução é limitada. Pois parece sugerir que Buineizeni está apenas curando-se de uma doença qualquer por meio das plantas medicinais. No entanto, a verdade é que ele se utiliza dessas plantas porque quer extrair delas suas propriedades e seus poderes mágicos. Primeiro, para defender-se da maldição jogada pelo Jitoma, quem paralisou-o; segundo, para apropriar-se das capacidades e forças ligadas às entidades silvestres cuja morada encontra-se na floresta. Desta perspectiva, a ação de Buineizeni está mais perto da macumba e da bruxaria do que de uma ação terapêutica em sentido estrito.

a palhoça estava vazia,  
 não tinha ninguém;  
 o irmão chamava e chamava,  
 mas não respondiam.

[16] “Para onde foi-se meu irmão?” [perguntou-se].

[17] Posto que não tinha ninguém por perto,  
 tornou desse lugar.

[18] “Meu irmão para onde foi?”

disse  
 e repreendeu sua esposa;  
 o irmão de Buineizeni estava furioso porque ele tinha partido.

(VII) [19] No fundo do rio, Buineizeni entrou em êxtase:

ele se sentou lá,

[20] e de lá voltou

com o corpo transformado.

[21] No riacho [de seu irmão], Buineizeni topou com as sobrinhas.

[22] Flutuava no meio do riacho,  
 era muito lindo.

[b. *Com que agarrá-lo?*]

(VIII) [23] Então as duas filhas [de Dĭjoma] foram perguntar para seu pai:

“ei, pai, o que está flutuando no riacho?”

[24] “Como é?”

[25] “É lindo”, disseram-lhe;

elas avisaram o pai, mas ele não respondeu.

(IX) [24] Com uma panela, as duas irmãs [tentaram] pegar o bichinho;

mas não o seguravam,

ele caía no rio.

[25] As duas esforçavam-se,

e trouxeram logo uma peneira,

mas o [bichinho] atravessava de novo as ranhuras [do tecido].

[26] “Ei, com que vamos agarrá-lo, se ele cai [no rio]”? [perguntavam-se],  
 e então saíram dali.

(X) [27] Já há algum tempo as duas irmãs tentavam e tentavam,

mas não conseguiam pegar [o bichinho].

[28] Então desta vez levaram um cesto,

e, quando chegaram correndo [no riacho], ele estava flutuando.

[29] De novo [tentaram] capturá-lo imediatamente,

porém voltava a cair,

nunca ficava no cesto,

atravessava de novo as ranhuras [do tecido].

(XI) [30] Por isso elas voltaram para a casa:

“Ah, como vamos conseguir [esse bichinho]?

É tão bonito”, falava uma das irmãs para a outra.

[31] “O que é aquela coisa tão linda?”, perguntavam-se,

lamentando-se entre elas.

[32] Por isso foram dizer ao pai:

“Ei, pai, o que é isso tão lindo lá no riacho?”

[33] “Como é?”

[34] “É lindo,

tem listras de várias cores”.

[35] “Por isso, tece por favor um coador para capturá-lo;

Nós [queremos] adotá-lo como nosso animal de estimação”.

[36] Posto que [as filhas] falaram assim, [o pai] teceu um coador para elas.

(XII) [37] O pai entregou o tecido a suas filhas:

“Com isto vão capturar o seu animal de estimação”.

[38] Daí as irmãs levaram [o coador] com elas.

[39] Quando chegaram no riacho, o [bichinho] flutuava nele,

e capturaram-no.

[40] Era muito lindo;

as irmãs estavam felizes

por tê-lo pegado, e levaram-no com elas.

[c. *Nossa mascote*]

(XIII) [41] Depois, o pai [perguntou-lhes]: “pegaram-no?”

[42] “O pegamos”,

responderam-lhe;

“O que faremos com ele?

Onde o colocamos?” [perguntaram as irmãs].

[43] Então o pai deu para elas uma panela pequena.

[44] E nessa panelinha botaram [o bichinho].

[45] Quando o botaram ali,

o interior da panelinha encheu-se subitamente de água.

[46] Desde que o botaram ali, [já era] somente *Buineima* em sua substância,  
e nela flutuava.

(XIV) [47] Com que iam alimentar [o bichinho], com quê?

Quando lhe davam caçava, não o comia;

quando, assim mesmo, lhe davam uva-do-mato

também não a comia.

[48] “Ei, pai, com o que vamos alimentar nosso animal de estimação?”

[49] Então deram para ele pedaços de abacaxi;

porém também não os comia.

[50] Não queria comer:

“Qual alimento damos [ao bichinho]?”, perguntavam ao pai.

[51] Por isso seu pai investigou:

através do sonho, adivinhou o alimento que dariam para ele.

(XV) [52] Desde então o alimentaram com amido de mandioca;

[o bichinho] agarrava-o logo e engolia-o.

[53] “Ei, pai, ele gosta disto”.

[54] “Tá certo; este [será] seu alimento,

já que o desfruta”, disse o pai;

daí só o alimentavam com [amido].

[55] [Antes] o animal era muito pequeno, agora ficou maior.

[56] Como atingiu o tamanho de uma corda de fibras de tucum,

[o animalzinho] foi deslocado para uma panela grande.

[57] [A ração] de alimento que recebia era igual a ponta de um dedo;

comia uma e outra vez,

comia caçabe,

era muito lindo.

[58] As duas irmãs alimentavam o seu animal de estimação.

(XVI) [59] Então [o animal] encheu a panela novamente:

“Ei, pai, nosso animal de estimação encheu a panela”.

[60] “Entendi”

- [61] “O que fazermos?” [perguntaram elas].  
 [62] Por esse motivo, o retiraram da outra panela,  
       e o botaram numa panela maior.  
 [63] Ali voltaram dar amido ao animal,  
       e agora ele atingiu o tamanho de um braço.  
 [64] Quando deram-lhe um punhado enorme do alimento,  
       ele agarrou-o logo;  
       seu corpo listrado de várias cores [já era] assustador.

[d. *Tem comida*]

- (XVII) [65] Mais uma vez deram-lhe amido,  
       e já metade dos dedos cabiam [no animal].  
 [66] “Ei, pai, nosso animalzinho tem muita fome”.  
 [67] “Sim? Por quê?”  
 [68] “Nossos dedos já cabem [inteiros] dentro da boca dele;  
       tem fome”.  
 [69] “Tá bom. Pois alimentem-no”, [respondeu o pai].  
 [70] Posto que falou assim, [as irmãs] alimentaram-no de novo:  
       “Ei, pai, tem fome”.  
 [71] “Entendi”, disse.
- (XVIII) [72] A panela grande se encheu também,  
       e então deslocaram [o animal] para o lado de fora da casa;  
 [73] [depois], as irmãs levaram seu mascote para um pequeno lago, e ali botaram-no.  
 [74] Novamente deram-lhe amido,  
       e novamente o agarrou logo.  
 [75] Agora, quando o alimentavam, [o animal] engolia metade das mãos [das irmãs]:  
       “Ei, pai, nosso animalzinho tem fome, olha”,  
       disseram;  
 [76] “nossa comida acabou;  
       vamos peneirar mandioca posto que esta acabou”.  
 [77] “Tá bom, vocês [terão que] peneirar, posto que seu mascote está com fome;  
       então peneirem boa quantidade e levem-na para ele.”
- (XIX) [78] Tendo trazido a mandioca ralada,  
       mais uma vez prepararam grande quantidade de amido:  
       “Ei, pai, já tem comida para nosso animalzinho”.

[79] “Entendi; deem-lhe outra vez”.

[80] Por isso as duas meninas deram-lhe um imenso punhado [de amido].

[81] Então o agarrou logo, e [engoliu] metade das munhecas [das irmãs]:

“Ei, pai, nosso animalzinho tem fome”.

[82] “Entendi; pois alimentem-no.”

[83] “Já o alimentamos”

disseram as duas.

(XX) [84] Então o lago onde o animal foi colocado fez-se muito grande,  
mais profundo.

[85] [E as irmãs] voltaram dar amido a seu mascote, que antes era pequeno;  
agora lhe davam uma grande quantidade;  
agora, ele havia atingido a grossura de uma coxa grande.

[86] Quando o alimentaram de novo, já engolia metade do braço [de uma delas]:

“Ei, pai, olha; nosso animalzinho tem uma fomezona;  
já engole metade de meu braço”.

[87] “Entendi”, disse o pai como resposta.

(XXI) [88] Então deram-lhe [uma ração] tão grande quanto uma castanha,  
e mais uma vez a comida acabou.

[89] Por isso as irmãs foram peneirar mandioca novamente.

[90] Encheram várias panelas de amido

e, logo em seguida, deram uma grande porção [ao animal];  
agora ele havia atingido o tamanho de um pilão de coca.

[91] Quando lhe davam comida, já engolia [quase inteiros] os braços delas:

“Ei, pai, olha, nossa mascote tem fome”,  
disseram.

[e. *Devorando animais*]

(XXII) [92] Enquanto o animal flutuava, o lago fez-se imenso,  
e uma árvore caiu na fundura quando [ele] começou [percorrê-lo].

[93] Nesse instante, [a comida] acabou novamente,  
e as irmãs novamente foram peneirar [amido].

[94] Quando, no passado, elas só tinham preparado [amido] o tempo todo?

[95] Enquanto isso, não lhe davam comida [ao animal].

(XXIII) [96] Já desde então ele perambulava pela terra,

e comia sozinho.

[97] Devorava animais,

ia devorando veados.

[98] Quando [as irmãs] foram dar-lhe comida, não tinha ninguém.

[99] [Mas] aí elas o chamaram,

e ele respondeu.

[100] Nesse momento ele disse:

“Kuiyo”;

[isso] falou a jiboia como resposta.

[101] Ao retornar, ela ia abrindo [sua própria] trilha,

era assustadora;

agora, a serpe atingiu o tamanho de uma palmeira de buriti.

(XXIV) [102] Mais uma vez [as irmãs] deram-lhe comida;

e quando a agarrava, [suas mãos enfiavam-se] até a base dos ombros.

Logo levaram [para ela] uma enorme ração de amido:

“Ei, pai, nosso mascote tem fome” [diziam].

(XXV) [103] Ao amanhecer, foram dar-lhe comida outra vez,

[mas] não estava.

[104] Nesse instante, o animal estava perfurando a terra,

devorando gente de toda parte,

a todos os povos dos [primeiros] tempos.

[105] As meninas chamaram [ao animal],

[mas] não estava.

[106] Ele estava devorando os ancestrais da primeira geração, devorou-os.

[107] Tendo-os devorado, ele tornou;

[mas] o amido das duas filhas tinha acabado.

[d. *A filha devorada*]

(XXVI) [108] Então, elas foram preparar [mais amido],

enquanto a [serpente] ia se aproximando.

[109] No caminho de retorno, ela comia animais.

[110] As irmãs chamaram-na outra vez:

“mascote”, disseram, “venha comer”.

“Kuiyo”

disse ela [como] resposta.

[111] A serpente foi chegando à espreita.

[112] E, [enquanto] uma das irmãs carregava um punhado de amido,  
 [a serpente] agarrou-a logo  
 pela cabeça, arrastou-a  
 e devorou-a.

(XXVII) [113] A menina que ficou salva, voltou chorando porque sua irmã havia sido devorada,  
 e foi contar ao pai.

[114] “Por que choras?”

[115] “[Porque] minha irmã foi engolida pela jiboia,  
 e arrastada para o fundo do rio.”

[116] “Como é isso que minha filha foi devorada?  
 O que vamos fazer?  
 Por que minha filha foi devorada por essa infame?  
 O que vamos fazer?”

[117] Assim pranteava-se o pai;  
 o que ia fazer?

(XXVIII) [118] Passado isto, o pai se pôs a sonhar,  
 e outra vez experimentou [plantas].

[119] Ele lambeu *ambil*,  
 e no sonho acertou.

[120] Novamente peneirou  
 mandioca e, quando a processou, o pai foi dá-la [à jiboia].

[121] Depois de que sua filha fosse devorada, outra vez chamou [o animal].

[122] A jiboia assomou.

[123] “[Tomara] que ela me devore”,  
 disse.

[124] Ele estava prestes,  
 do seu pescoço pendurava um recipiente com *ambil* para lambe e sorver.

(XXIX) [125] Quando a chamou, [a jiboia] chegou à espreita,  
 e jogou-se logo para uma bola de amido que [o pai] alçava [entre as mãos].

[126] Aí ele pulou velozmente no interior [da serpente]  
 e sentou-se.

[127] “Acho que o matei” [pensou a jiboia].

[128] [E] engoliu e levou às pressas o pai.

[129] Antes tinha devorado à filha,  
 agora levou o pai.

[130] De súbito, só restou uma filha,  
 lá ficou órfã.

[g. *O espaço do terror*]

(XXX) [131] Depois, [a jiboia] foi comer,  
 devorar gentes,  
 e devorou o povo *Neerefo*;

[132] os corpos dessas pessoas decompunham-se ao lado [do pai].

[133] Mais adiante, [a serpente] foi manjar outros clãs.

[134] Na outra banda [do rio], devorou o povo *Burarefo*  
 cujos [corpos], igualmente, decompunham-se ao lado [do pai].

[135] O pai, que chegou sentar-se lá,  
 suportava o fedor dos corpos corrompidos a seu lado.

(XXXI) [136] A jiboia devorou os grupos e povos que moravam nas ribeiras do rio,  
 e por outro lado devorou também o povo *Oberefo*.

[137] Já não sobrava ninguém,  
 [todos] foram acabados.

[138] Depois, do mesmo modo, devorou o povo *Ef̄irefo*,  
 e devorou também o povo *Gaḡirefo*  
 e devorou pouco depois o povo *Feyirefo*;  
 outra vez [seus cadáveres] descompunham-se ao lado [do pai].

(XXXII) [139] De sua casa, o pai trouxe uma concha para cortar,  
 e então cortou e abriu um pouco  
 [o ventre] da jiboia.

[140] Não era ele um homem esperto  
 para ir cortando com cuidado?  
 Nesse momento, [a serpente] sentiu dor.

(XXXIII) [141] Depois, ela devorou a gente das margens do Rio dos Confins do Céu,  
 e mais uma vez seus corpos descompunham-se ao lado do pai;  
 como os cadáveres fediam por estarem apodrecendo, ele sorvia *ambil*.

[142] À medida que ele cortava,  
 a jiboia sentia dor.

[143] Por debaixo da terra, ela chegou onde [estavam] outros grupos:  
 [chegou] onde os clãs das margens do Rio Amazonas,  
 um local de terror em que as pessoas nem podiam locomover-se.

(XXXIV) [144] Logo, a jiboia [foi] devorar gente das margens de outros rios grandes,  
 e as pessoas ficavam aterrorizadas.

[145] Elas já não iam para seus roçados,  
 ficavam em casa sempre,  
 já nem tinham para onde se locomover.

[146] A serpente esburacava a terra em meio aos sendeiros;  
 e aos que voltavam do roçado, os agarrava de improviso e os levava.

(XXXV) [147] As pessoas choravam,  
 e os clãs já arrasados pela jiboia sentiam terror.

[148] Na verdade, nunca saiam fora [de suas casas].

[149] E posto que não saiam,  
 a jiboia esburacava o local em que as pessoas desciam de suas redes,  
 por ali as agarrava de repente, e levava-as para longe;  
 todos estavam aterrorizados.

(XXXVI) [150] Quanto ao pai, os corpos continuavam a se decompor junto a ele  
 e, como estes fediam, sorveu o seu recipiente de *ambil*.

[151] Logo, ele cortou um pouco o abdome da jiboia pela metade.

[152] Ela sentia dor:  
 “O que acontece comigo?  
 Engoli Deejoma  
 e agora minhas entranhas doem.”

[153] Assim gritava a jiboia.

(XXXVI) [154] Ao mesmo tempo que gritava,  
 ela foi para a margem de outro rio,  
 e ali voltou a devorar [seus moradores].

[155] Estes também se corrompiam ao lado de Deejoma.

[156] Então ele tomou *ambil de monte*,  
 a rasgou mais uma vez,  
 e na sequência a serpente gritou.

[157] “Ah, o que acontece comigo que sinto dor nas minhas entranhas?”

Engoli a Deeijoma” [disse a Jiboia].

[158] Nesse instante, ele deixou de cortar.

(XXXVII) [159] Como [as pessoas] estavam apavoradas,

agora caminhavam com paus,

e com estes batiam no solo.

[160] Mas não o perfuravam;

fazia-se impenetrável;

a jiboia tinha-o sob controle

e visava os pés da gente.

[161] Com paus [as pessoas] batiam no solo, mas não o perfuravam.

[162] E [a jiboia] visava seus pés,

pelos pés as agarrava de improviso, e levava-las para longe.

(XXXVIII) [163] [Os corpos] não paravam de corromper-se ao lado de Deeijoma, não paravam,

assim que ele voltou cortar o ventre do animal.

[164] [A serpente] gritava:

“Engoli a Deeijoma e sinto dor nas minhas entranhas”

dizia.

(XXXIX) [165] Na sequência, a jiboia foi onde [estavam] outros clãs:

como sempre, [primeiro] assomou-se por lá

e logo após agarrou de improviso toda a gente.

[166] Não havia para onde ir,

estes grupos e povos foram exterminados.

[167] Às vezes, [alguns] escapuliam-se com cautela,

[mas] não tinham para onde ir.

[168] Já [as pessoas] nem iam ao rio:

as que iam tirar água do riacho, pegava-as logo e as arrastava;

a outras, agarrava-as e arrastava-as já ao amanhecer,

enquanto [pisavam] a terra ao levantar-se.

(XL) [169] [Os corpos] seguiam decompondo-se ao lado de Deeijoma,

assim que ele rasgou outra vez o ventre [da serpente] com sua concha.

[170] Então ela gritava:

“Por que me doem as entranhas?

Engoli a Deeijoma e minhas entranhas estão doloridas”.

[171] Por isso, ele deixou de cortar.

[h. *Deeijoma vem sentado*]

- (XLI) [172] Como os corpos continuavam a se decompor a seu lado,  
Deeijoma sorveu o seu recipiente de *ambil*.  
[173] Nesse momento, o seu espírito auxiliar lhe avisou:  
“Ei, Deeijoma, este não é o seu desembarcadouro,  
tome cuidado,  
ainda não rasgue [completamente],  
ainda este não é o seu local”.
- [174] “Entendi”.
- (XLII) [175] Quando [o seu espírito] falou assim, em seguida ele deixou [de cortar].  
[176] Agora, [a jiboia] foi comer nos clãs já apanhados antes,  
e os agarrava de imediato.  
[177] “Olhem, ela não parou ainda.  
O que vai ser de nós?  
Já nossa gente vem sendo exterminada”  
diziam as pessoas.  
[178] As gentes emagreciam.  
O que iam comer essas pessoas?  
[Só] continuavam a emagrecer.
- (XLIII) [179] Depois, sempre à espreita, a jiboia [foi] onde [estavam] outros clãs,  
[mas] não tinha ninguém.  
[180] Como os cadáveres fediam  
por estarem se decompondo a seu lado, Deeijoma sorveu seu *ambil*;  
ele o sorvia enquanto cortava [o ventre da serpente].  
[181] Então vinha sentado Deeijoma dentro do animal.  
[182] Faz tempo que esse homem estava sofrendo ali;  
ele não comia, unicamente tomava *ambil*;  
que outra coisa ia comer?
- (XLIV) [183] Os povos ribeirinhos não [podiam] locomover-se,  
como não iam sofrer dessa maneira?  
[184] [A jiboia] pegava [gente] de clãs já apanhados por ela.  
[185] [Primeiro] mostrava-se;

- [186] daí acabava com eles novamente,  
e então ia onde [estavam] os moradores de outras margens,  
e ali comia.
- (XLV) [187] A seguir, foi comer os grupos das margens do Rio dos Confins do Céu:  
[os cadáveres] deles ficaram deitados, novamente, ao lado de Deejoma.  
[188] Desta vez, [a serpente saiu] dali por debaixo da terra e, desse lado,  
foi comer, como costumava, o outro lado do rio.  
[189] Ela comia lá sem interrupção  
enquanto [Deejoma] lhe cortava o ventre;  
este cortava ao tempo que sorvia o seu ambil.  
[190] O local onde estava [Deejoma] fedia:  
lá, ele expunha-se [aos corpos] em decomposição.
- (XLVI) [191] [A jiboia] devorou os moradores das margens de todos os rios grandes,  
verdadeiramente não sobrou ninguém.  
[192] Ela devorou, com efeito, os moradores das margens do rio Içá,  
e esburacou [o solo] em todos os lugares.  
[193] Como tornaram-se magros esses seres humanos!  
[194] Ali os devorou,  
não sobrou ninguém.  
[195] Estes grupos e clãs foram exterminados.  
[196] Dalí, a serpente [foi] devorar os moradores das margens de outros riachos,  
[pois] já não havia ninguém.
- (XLVII) [197] Ao lado de Deejoma, [os cadáveres] seguiam se decompondo.  
Assim que o seu espírito auxiliar avisou-lhe de novo:  
“ei, Deejoma, este não é o seu desembarcadouro;  
corte com cuidado o ventre.”  
[198] “Está certo”,  
disse ele.  
[199] Então Deejoma parou de imediato, não cortou mais;  
ele já ia dando fim a [sua tarefa].
- (LVIII) [200] Novamente, os grupos já apanhados não [saíam] a caminhar,  
de modo que [a jiboia] espreitava a gente do outro lado [do rio],  
e ali a devorava.

[201] Como os cadáveres [estavam] em decomposição, Deejoma sorveu ambil.

(XLIX) [202] Então ele ficou sabendo que a jiboia  
 tinha exterminado os povos das margens de todos os rios;  
 e que como os moradores das margens dos riachos não podiam sair,  
 ela foi comer onde os moradores das margens de outros rios maiores.

[203] Esta terra foi esburacada totalmente [pela serpente];

desde os confins do céu, sim, esta terra foi esburacada totalmente.

[204] Não havia para onde caminhar.

[205] Quem tinha sido devorado, decompunha-se ali, ao lado de Deejoma.

(L) [206] Já não havia povos nem clãs:  
 todos os grupos acima do Rio dos confins do céu, ali foram devorados;  
 na verdade, nenhum ser humano sobrou.

[207] Quando os moradores das margens de um riacho [não saiam] pelo medo,  
 então [a serpente] espreitava os moradores de outros,  
 e de lá ia devorá-los.

[208] Sendo exterminadas [pela serpente], como essas gentes iam acrescentar-se?

[i. *Deejoma pula para fora*]

(LI) [209] Então o seu espírito auxiliar avisou-lhe:  
 “Ei, Deejoma, este sim é o desembarcadouro do rio onde você mora;  
 a partir de aqui, você tem que cortar com força,  
 pois está [somente] a duas voltas do rio”.

[210] Posto que [seu espírito] falou desta maneira, então ele cortou.

[211] “Ei, Deejoma, rápido;  
 vamos, corta com força” [disse o espírito].

[212] Então ele cortou:

no desembarcadouro, Deejoma rasgou e abriu o ventre da jiboia,  
 e pulou para o lado de fora através do buraco.

(LII) [213] Ele pulou para fora  
 e foi sentar-se.

[214] Não sobrava nada dele;  
 sua cabeça se pelou, [ficou] careca.

[215] A serpente estava revolvendo-se, [agonizante].

[216] Assim foi como Deejoma voltou

- do ventre da jiboia onde pouco antes padecera [tanto].
- [217] Depois, lá no seu riacho, ele tomou um banho longo,  
e quando acabou, tornou à casa.
- [218] Ao chegar lá, ele viu a sua filha,  
e a filha alegrou-se de [ver] ao pai.
- (LIII) [219] Deejoma já estava ali em casa.  
[220] Um dia, pediu a sua filha que lhe atasse, como asas, umas folhas de caraná.  
[221] E então, quando ele agitou as asas,  
transformou-se em águia.  
[222] Logo, ele empoleirou-se sobre a planta de mandioca [do lado] da porta,  
e daí novamente no teto da casa.  
[223] Como bico, colocou-se um machado metálico;  
por isso o bico da águia é tão temível.  
[224] [Por último], Deejoma pintou de cinza o interior de seu olho.
- (LIV) [225] Logo depois ele fez um ninho na planta de mandioca,  
planta de mandioca-jiboia, e nela pôs ovos.  
[226] Desde então novamente comeu carne,  
e macacos barrigudos.  
[227] Do alto teto da casa, Deejoma [também] atirava cabeças  
de macaco preguiça a suas filhas;  
por isso suas filhas as comiam, e comiam aliás as de macaco barrigudo.
- (LV) [228] Depois, ele devorou gente, seres humanos,  
e também levou as cabeças dessas pessoas a suas filhas.  
[229] “Ei, pai, não as vamos comer, não; são cabeças humanas”  
disseram.  
[230] E não as comiam.  
[231] Quando [Deejoma] pegava macacos barrigudos,  
levava-os a suas filhas;  
[232] quando [a jornada] não dava certo,  
chegava sem caça,  
e sentava-se assim.
- (LVI) [233] Uma vez, as filhas comeram os ovos do pai  
e, ao acabarem, colocaram punhados de amido onde o pai os empoleirava.

[234] As duas irmãs iam contentes da comida que manjaram:

“Que saborosos são esses ovos de papai”

diziam,

e nesse momento o pai chegou.

(LVII) [235] “Vocês não comeram meus ovos, né?”

[236] “Não os comemos, não;

Nós comemos os ovos do pássaro *juzibidoma*, estavam gostosos”,

disseram elas.

[237] “Não é possível”.

[238] “Verdadeiramente [eram] os ovos de você?” [perguntaram elas].

[239] “O que colocaram aqui?

Por que comeram meus ovos?”

disse o pai.

(LVIII) [240] Por essa razão, ele [ia] devorar a suas duas filhas.

[241] Mas, para não serem comidas, elas fecharam a porta,

e a amarraram.

[244] Finalmente, posto que iam serem comidas, as duas filhas chamaram à gente,

E então foi colocada uma armadilha na porta principal.

[245] Logo, Deejoma caiu na armadilha.

[246] E então foi-se em forma de gavião.

## **CAPÍTULO 8. A HISTÓRIA DE *DIJOMA DE KUEGAROMUI*: HISTORIOGRAFIA, TRADUÇÃO E ALTERIDADE**

No seu célebre conto "O outro", aparecido em 1975 na coletânea *O livro de areia*, Jorge Luis Borges faz um depoimento muito em sintonia com sua visão da realidade, ao mesmo tempo lúcida e desiludida: "Cada dia que se passa nosso país é mais provinciano. Mais provinciano e mais vaidoso, como se fechasse os olhos. Não me surpreenderia que o ensino do latim fosse substituído pelo guarani" (BORGES, 1998, tradução minha). Este depoimento ocorre no contexto de uma série de revelações sobre o futuro que o Borges velho faz a um Borges novo, com quem se encontrara no ano de 1969, em um banco na cidade de Cambridge, em Massachusetts, diante do rio Charles. Esse trecho encerra todo um parágrafo cheio de alusões políticas. O velho Borges lembra nele os adversários enfrentados durante a II Guerra Mundial, na "cíclica batalha de Waterloo"; os recentes acontecimentos da política local, com a ascensão e queda de Juan Domingo Perón na presidência da Argentina; a situação geopolítica da Guerra Fria, em que a "Rússia está se apoderando do planeta" e a América, "embaralhada pelas superstições da democracia, não se resolve a ser império" (BORGES, 1998).

Tais alusões à política exterior e interna não aparecem por acaso na narrativa de Borges, mas apontam para um fato que funciona como tópico do trecho citado acima: a tensão não resolvida entre o provincianismo e o cosmopolitismo. Borges, como é evidente, se debruça sobre uma concepção mais cosmopolita da realidade cultural latino-americana. Para ele, o provincianismo, vinculado a valores de carácter nacionalista ou chauvinista, deveria ser ultrapassado por uma visão mais universal da cultura e da história. No conto, o contexto local é obviamente simbolizado pelo idioma guarani, enquanto o universal pelo "latim", cuja vagarosa desapareição é motivo de mágoa para o narrador. Ele até aparenta desdenhar o guarani ao compará-lo com a língua romana, o que leva a pensar em uma superioridade cultural em relação ao segundo. Certamente, a possibilidade latente de que o guarani viesse substituir o latim nos programas de ensino seria, na opinião do velho, mais uma prova da decadência da cultura na América Latina: tal ato equivaleria a um "fechar os olhos" diante das salutares influências da cultura estrangeira, notavelmente das que provêm da tradição greco-latina.

Essa atitude de Borges diante da cultura indígena não é incomum em muitos artistas e intelectuais desta parte do mundo. Como tem mostrado o filósofo peruano Francisco Miró Quesada no campo dos estudos filosóficos, muitos pensadores do continente têm assumido quer

posturas "universalistas" (voltadas para a pesquisa sobre os temas clássicos da filosofia ocidental), quer posturas "latino americanistas" (focadas nas problemáticas ligadas à própria realidade) (MIRO QUESADA, 1998, p. 61). Ora, no que tem a ver com o campo dos estudos literários, a situação não é muito diferente. Também aqui acha-se a mesma disputa entre aqueles que defendem uma criação e uma crítica pautadas nas ideias e temáticas de diversas culturas (principalmente nas que provêm dos centros metropolitanos Europa e Estados Unidos), e aqueles que advogam uma arte literária mais focada no contexto próprio da América Latina: nas suas problemáticas sociais, suas minorias étnicas, suas paisagens, suas línguas inúmeras e, enfim, seus traços culturais mais marcantes.

No que tange às formas poéticas dos povos indígenas americanos, sua inserção nos cânones literários tem sido objeto de muitos empecilhos e preconceitos. Em termos gerais, as tradições orais desses povos têm experimentado uma dupla exclusão. Por um lado, segundo a perspectiva de Damrosch (2003, p. 4), há a exclusão decorrente de não terem pertencido aos circuitos globais de circulação e recepção que caracterizam a "literatura-mundo". E, por outro lado, há a exclusão experimentada no contexto das literaturas nacionais, em cujas historiografias são sistematicamente ignoradas, folclorizadas ou nimbadas de essencialismos vazios, sem referências claras aos contextos locais em que as formas poéticas indígenas têm sua função principal.

Neste sentido se, os "padrões globais de circulação" (*global patterns of the circulation*) determinam as "manifestações locais" (*local manifestations*) (DAMROSCH, 2003, p. 27), é porque no campo dos estudos literários as culturas dominantes na esfera global impõem, de certa forma, sua perspectiva de mundo sobre as culturas periféricas. Disso se deduz que como o "cânone não é apenas uma lista de títulos", mas um conjunto que toma forma a partir de certas relações valorativas, o que em última instância se projeta nele é, a rigor, uma determinada "ideia de nação" (CARVALHÃO BUESCU, 2013, p. 154).

Por isso, embora alguns textos literários indígenas tenham atingido um lugar de destaque na historiografia deste continente (por exemplo o *Popol vuh* e o *Rabinal Achí* dos Maias, os poemas do rei asteca Nezahualcóyotl, a lenda do herói amazônico *Yuruparí*, entre outros), o mais comum é que as poéticas indígenas sofram da dupla forma de exclusão antes sublinhada, nacional e transnacional. Isso equivale a dizer que as poéticas indígenas, no contexto latino-americano, não são adequadamente valorizadas como parte integral dos cânones de ensino da literatura, e suas línguas não são reconhecidas como parte fundamental das

nacionalidades, em pé de igualdade com o português ou o espanhol. Por isso as narrativas poéticas exprimidas em línguas indígenas são enxergadas amiúde como formas literárias periféricas e minoritárias, se comparadas com os textos literários em circulação nas línguas oficiais.

Se considerar o *Dijoma jágai* sob a luz desses pressupostos, é válido afirmar que essa narrativa (igual a outros textos poéticos dos Múruí) foi quase apagada da historiografia literária colombiana ao longo do século XX, apesar de ter sido publicada em 1923. Isto se deve, em primeiro lugar, aos modelos de interpretação dominantes na historiografia colombiana. Tais modelos têm privilegiado uma ideia de nação pautada na religião católica, na cultura “hispanica” e na língua espanhola, todos elementos derivados da colonização da Espanha na América. Desta perspectiva historiográfica, os traços culturais indígenas são enxergados como signos de barbárie e de atraso cultural.

O *Dijoma jágai* recopilado pelos esposos Eugene e Dorothy Minor é a segunda versão publicada por escrito desta narrativa. Como as outras versões, ela narra o périplo de um ancestral hábil no manejo das plantas mágicas e nas técnicas de pesca e de caça. Por razões que variam de acordo com cada narrador, ele é devorado por uma cobra gigante em cujo estômago viaja durante um longo tempo, a qual vence ao voltar à ribeira de sua maloca graças a ajuda de seu *jorema* (seu espírito guia). É a partir desse "arquétipo", cujas raízes provavelmente estendem-se por vários séculos, que os narradores indígenas têm criado ao longo do século XX as diversas variantes hoje existentes.

A primeira versão dessa narrativa foi publicada, em 1923, no livro *Religião e mitologia dos uitoto* (em alemão e múruí), sob o nome de *Dijoma ígai* ou narrativa da "cobra-monstro". Esta é a versão transcrita e traduzida no capítulo anterior. Mais tarde, como disse no parágrafo precedente, surgiu a versão coletada pelo casal de etno-linguistas norte-americanos, Eugene e Dorothy Minor, durante o seu trabalho como missionários do Instituto Linguístico de Verão ao longo do rio Kotue (*Igaraparaná*). Esta versão também é bilingue, múruí-espanhol: contém, além do texto em língua múruí em formato de prosa, uma tradução literal e outra literária para o espanhol (KUEGAROMUI; MINOR, 1974). Como se verá a seguir, o texto em múruí desta versão é o que emprego como base da tradução etnopoética e da tradução para o português, incluído neste capítulo.

Outra versão, somente em língua espanhola, é a coletada em 1981 por María Luisa Rodríguez na cidade de Leticia, Estado do Amazonas, Colômbia, sob o título de "História de

Dijoma". Um detalhe interessante dessa variante em espanhol é que o seu narrador compara a Dijoma com Jonás. Contudo, do ponto de vista historiográfico, menção à parte merece a variante reeditada pela Universidad Nacional de Colombia no livro *Religión y mitología de los uitotos* (PREUSS, 1994, p. 105-118). Este livro, que é uma tradução revisada para o espanhol do livro publicado originalmente por Konrad Preuss em alemão em 1923, deu um impulso decisivo ao estudo da língua e das tradições orais desse povo amazônico no contexto colombiano e ainda latino-americano. Certamente, parafraseando Damrosch (2003, p. 24), a partir dessa tradução o trabalho de Preuss ganhou uma nova vida, pois muitos antropólogos, etnólogos e pesquisadores em poesia oral sentiram a necessidade de compreendê-lo com mais detalhe e de enquadrá-lo no contexto da tradição literária colombiana.

Outras versões apareceram após a versão incluída nessa reedição da obra de Preuss. A escrita em espanhol pelo indígena múrui Kuyoteka Fijikomui, também chamada "História de Dijoma" (1995), é muito interessante como amostra do confronto entre as concepções indígenas e as doutrinas religiosas levadas na região amazônica pelos sacerdotes cristãos. Também vale a pena mencionar as versões imaginativas do filósofo colombiano Fernando Urbina (2004; 2010), imaginativas porque ele deixa de lado a transcrição cuidadosa dos textos orais na língua múrui e só oferece suas próprias interpretações da história em língua espanhola. Finalmente, está a versão do *Dijoma ikakí* ou "Narrativa de Dijoma" do avô múrui Miguel Guzmán (2006), incansável viajante e conhecedor não só das tradições orais múrui, mas de outras várias histórias indígenas. Esta versão, recopilada em Leticia no ano 2005, também foi publicada em espanhol-múrui pela poeta e pesquisadora múrui Anastasia Candre, mas também em formato de prosa. O texto múrui desta versão é o que transcrevo e traduzo no capítulo a seguir.

Todavia, embora cada versão do *Dijoma jágai* mantenha a estrutura essencial esboçada cima, isso não significa que todas sejam idênticas entre si ou que se repitam de alguma maneira. Daí que, por exemplo, haja versões tão extensas como a publicada por Preuss em 1923 e outras tão curtas como a recitada pelo avô Miguel Guzmán, em 2005. Por conta dessa diversidade de interpretações, certas variantes aprofundam em detalhes que não abordam as demais. Por exemplo, a menção de diversos artefatos domésticos (a *nogo*, "panela pequena"; o *kirigai*, "cesto de fibra"; o *ñuibirazui*, coador; a *kareño*, "panela grande", etc.) ocupa um lugar destacado nas variantes narradas em língua múrui por Riazeyue (PREUSS, 1994, p.107-108) e Raúl Gaba Kuegaromui (KUEGAROMUI; MINOR, 1974, p. 160). Em troca, essa menção aos elementos domésticos já não existe mais na variante do avô Guzmán, publicada em 2006, na qual tem lugar importante a substância ritual ayahuasca, que não aparece nas outras duas variantes

transcritas e traduzidas neste trabalho (a de Riāzeyue e de Kuegaromui).

Não obstante as múltiplas variações no nível do conteúdo identificadas nas diversas versões da *Dijoma jágai*, há um elemento do enredo desse *jágai* que aparece de forma constante em todas as variantes citadas: a estrutura narrativa em forma de viagem. De fato, não seria descabido supor que o *Relato de Dijoma* cumpre uma das funções essenciais de todo relato de viagem. Conforme Machado e Pageaux (1988, p. 37), a função de todo relato de viagem é "transformar o desconhecido em conhecido", fazer com que as terras, os seres e as pessoas para além da comunidade sejam assimilados e compreendidos dentro dos próprios referentes culturais. Não é outro o sentido das longas enumerações de clãs que se acham na versão coletada por Konrad Preuss. Esses clãs vão sendo nomeados no momento em que a jiboia, tendo engolido Dijoma, tenciona devorar as demais pessoas (*naireiei*) encontradas no seu percurso: "*Oberefo nairei rite / dane iñede / kenoka / ie meeino dane Efirefo nairei rite / dane ie abikoni zorade / dane Gagirefo nairei rite / ie meeinokoni Feyireifo nairei rite*" ("Devorou a gente Oberefo / de novo não ficou ninguém / foi exterminada; / depois novamente devorou a gente Efirefo / outra vez seus corpos se estragaram ao lado [de Dijoma]; novamente devorou a gente Gagirefo / e depois a gente Feyireifo..." (PREUSS, 1994, p. 112).

*Dijoma* é o viajante por excelência na cultura múrui; o que desce ao infra-mundo, *jiyaki*, e volta para contá-lo; o que se apodera, *meiñode*, dos poderes ocultos na terra e nas águas profundas para assimilá-los como capacidade de transformação (uma capacidade que, como já foi dito, usa erroneamente para transformar-se em animal). *Dijoma* é também o que nomeia as coisas, o que as torna familiares para os outros, porque no contexto múrui nomear uma coisa é conhecê-la, torná-la familiar. É no propósito de tornar conhecido o desconhecido, nomear o inominado, familiarizar o incomum, que devem ser referidas as diversas menções a acidentes geográficos que aparecem durante o percurso da jiboia. Referências desse tipo há tanto na versão de Kuegaromui transcrita e traduzida ao final deste capítulo (KUEGAROMUI; MINOR, 1974, p. 170) quanto na variante escrita de Kuyoteka Fijikomui (1995, p. 389-391). Nelas, os nomes são como marcas simbólicas sobre o território, que permitem delimitá-lo e reconhecê-lo. Isto é o que se descobre na seguinte passagem da variante de Kuegaromui, em que a jiboia-*Dijoma* vai nomeando todos os locais por onde passa:

(XIII)

[67] *iemona bite*[68] *fuirĩ bie ia Jainágĩma icoĩconi**ite nai Jífibeĩ*[69] *ie abĩ ua jífizaĩna juféca**izoide nana cue abĩ*[70] *daĩ jĩrócana atĩde*[71] *ie bite fĩa benóconi**nobĩ ja macanide**Nobĩrai ja macañede*[72] *ie bite nĩbaĩ afémie jórúa**afe bie Fue éraĩdo jorode**ie nĩbaĩ nuio jórúadana maméina Fue Eraĩ.*

(XIII)

[67] De lá veio [a jiboia].

[68] Rio abaixo, na ponta do “Estirão da raposa preta”,

está a “Poça da pimenta”.

[69] “Igual ao corpo polvilhado com pimenta, assim [está] todo o meu corpo” [disse a jiboia].

[70] A [jiboia] foi nomeando assim.

[71] Ela passou devagar por este local: cansada, mal conseguia andar e, no “Poço do cansaço”, já não caminhou mais.

[72] Então ela foi se rastejando: a jiboia se arrastou pela foz do “Rio Boca” e, ao tempo que se arrastava, a chamou de “Foz do Boca”.

(KUEGAROMUI e MINOR, 1974)

É impossível manter na tradução para o português os complexos jogos de palavras do texto em múruí: neles, os nomes dos lugares e dos acidentes geográficos são derivados das sensações que experimenta a jiboia em seu percurso pelos rios amazônicos. Por exemplo: “o poço da pimenta” (*Jífibeĩ*) se chama assim porque quando a jiboia passou por ele sentia seu corpo como se fosse polvilhado com pimenta (*jífizaĩ*); o “poço do cansaço” (*Nobiraĩ*), porque quando a jiboia chegou lá estava cansada (*nobĩ*), etc.

Um tema diretamente relacionado à viagem é o das modalidades de aparição da alteridade. É curioso, a este respeito, que as variantes mais próximas temporalmente sejam as que revelam uma aparição maior da alteridade. É como se a crescente experiência da diferença que nos fornece o mundo moderno se manifestasse de algum modo na poética oral múruí. Nas variantes de Kuyoteka (1995) e de Miguel Guzmán (2006), essa aparição da alteridade é bastante explícita: na primeira está representada no homem branco, o *riama*, que Dijoma encontra no ventre da jiboia; no segundo, na enumeração dos distintos povos da Gente de Centro que, logo após Dijoma ter vencido a jiboia, recebem um pedaço do animal como signo do vínculo interétnico:

[28] ei, nesse lugar Diijoma furou as costelas da jibóia com uma concha.	[28] akɨ dɨnomo Diijomadɨ nuio kɨraigiɨ botade butukodo
[29] Logo, ele a destruiu.	[29] jaai baie nuio meinete
[30] E na sequência, a dividiu com toda a gente: com os <i>muinane</i> , com os <i>múruí</i> , com os <i>tanimuka</i> , com os <i>bora</i> , com os <i>yagua</i> e ainda com os <i>andoque</i> .	[30] ieze jaa naie fekade naga naɨraido. ua muinanɨmo muruimo tanimukamo boraɨmo jimomamo Iemo adokɨmo.

(GUZMÁN, 2006).

Há nesta enumeração de diferentes povos um forte sentimento da diferença cultural que, na terminologia de Pageaux, corresponde ao que ele chama de “exotismo” (“no sentido positivo”). Segundo esse autor, o exotismo positivo nasce do reconhecimento da diferença, do “sentimento que temos do diverso” (2011, p. 174). Pageaux assinala, aliás, que a alteridade do estrangeiro não precisa ser designada de forma explícita. O estranho, o inusual, o incomum, pode ser percebido mediante a coleta de fragmentos esparsos que permitam a constituição do que ele chama “imagem de um estrangeiro em um texto” (PAGEAUX, 2011, p. 112).

Na variante do *jágaɨ* de Diijoma escrita por Kuyoteka Jifikomui encontram-se, por exemplo, “campos lexicais” ligados a uma concepção universalista do mundo. Há nessa variante alusões ao “mar morto”, ao “mar vermelho” e ao “nosso continente”, que fazem referência a um quadro espaço-temporal ocidental (KUYOTEKA, 1995, p. 388); há igualmente isotopias que apontam para um pensamento influenciado pelo cristianismo, e que são expressas através de designações como “exorcismo” ou “bruxaria”; há ainda, como disse mais acima, um personagem literalmente estrangeiro que Diijoma topa no ventre da jiboia: ele é o Rɨama (o “homem branco”), e o próprio *aima* o ajuda a fugir: “Diijoma abriu as costas [da jiboia] e por aí saíram o Rɨama e ele” (idem, 1995, p. 391, tradução minha).

Mas aquilo que é olhado como diferente segundo as variantes de Kuyoteka (1995) e do avô Guzmán (2006) não é exatamente “diferente” no contexto cultural amazônico. Nesse contexto, prima o chamado “perspectivismo”, que faz referência a uma epistemologia cujo sentido depende do quadro mais amplo de um antropomorfismo naturalista. Nessa classe de antropomorfismo, a alma humana vem a ser como o substrato de todos os seres do cosmos, de

modo que o que se observa é uma hierarquia de potências espirituais que lutam em uma existência dominada pela ideia de depreação (MARTÍNEZ, 2007).

Viveiros de Castro (1996) explica em que consiste esse antroporfismo naturalista opondo-o ao "multiculturalismo". Para ele, o aspecto dominante das cosmovisões amazônicas não seria o "multiculturalismo", segundo o qual o próprio clã estaria no "centro do mundo" como uma garantia da identidade grupal, mas um "multinaturalismo" em que os seres não-humanos têm uma alma humana embaixo de suas "roupas" animais ou vegetais. Como sublinha o próprio Viveiros de Castro (1996), dizer que os não-humanos têm alma, isto é, que são pessoas, gente, é atribuir-lhes "as capacidades de intencionalidade consciente e de 'agência' que definem a posição de sujeito" (idem, 1996, p. 126). A partir disso se infere que, embora algumas das variantes do *Dijoma jágaĩ* aludam de forma explícita ao estrangeiro branco (*riama* ou *carijona*) (FIJIKOMUI, 1995), ou a clãs vizinhos dos Múruí como os Muinane, os Bora ou os Andoque (GUZMÁN, 2006), isso não significa que eles sejam concebidos como essências humanas diferenciadas das essências não-humanas. Significa, pelo contrário, que há uma essência humana comum a todos os seres, e que essa essência é, antes de tudo, corporal e natural, não cultural.

Antes de concluir, gostaria de voltar à passagem de Borges citada ao início em que o autor toma partido por uma visão cosmopolita da realidade firmada no estudo clássicos (o latim), e no qual desdenha o guarani por vê-lo como símbolo do atraso cultural e do provincianismo argentino. Sem dúvida, essa postura radical nasce de um elitismo muito parecido com o que Damrosch (2003, p. 13) percebe em Goethe: nasce de uma atitude distante e cheia de receios sobre a cultura popular. Apesar de Borges utilizar nas suas ficções personagens dos bairros periféricos argentinos, ele o faz, como salienta Steiner (1990, p. 17), só para "lastrear o que de outra forma poderia ser quase muito abstrato, muito estranho em termos de imaginação".

A verdade é que a concepção de Borges da literatura universal está limitada aos cânones europeus, tanto por sua formação quanto por suas leituras. Essa posição pode ser lida desde a visão culturalista de Ángel Rama (1998) como mais uma expressão de um intelectual da "cidade letrada", afastado das expressões próprias da cultura oral e popular. Contudo, a postura de Borges não deixa de ser curiosa quando considerada o ponto de vista de críticos latino-americanistas como Cornejo Polar (2003). Para esse autor, a tensão dialética implícita no sujeito latino-americano não se compreende como uma simples oposição entre civilização ou atraso,

progressismo ou barbárie. Esse sujeito, na verdade, se acha como em uma rede “de encruzilhadas múltiplas e cumulativamente divergentes” (POLAR, 2003, p. 13). Está, por assim dizer, saturado por diversas representações imaginárias que põem em tensão vozes que se entrelaçam e se interpelam em uma sorte de “conflito de imaginários”.

Na verdade, como é evidente em todas as variantes do *Relato de Dìjoma* publicadas até hoje, o que emerge das narrativas indígenas é muitas vezes um sujeito cindido entre duas visões de mundo, a do colonizador e a do colonizado, em que o segundo reproduz o primeiro numa espécie de jogo mimético. “Não há mimese sem sujeito, mas não há sujeito que se constitua fora da mimese do mundo”, escreve Cornejo Polar (2003, p. 15) de forma elíptica, para sublinhar que o sujeito latino-americano não se construiu como uma entidade transparente, homogênea, idêntica a si mesma, mas antes como um discurso sobre outros sujeitos e sobre o mundo que se desdobra em múltiplas formas divergentes.

Esse polimorfismo discursivo do sujeito latino-americano, em que prevalecem as divergências, as disparidades, as rupturas, é o que Cornejo Polar (2003) chamará de “heterogeneidade”. Resultado de sua análise das literaturas indígenas andinas, com esse conceito, o crítico peruano quer destacar que estas são como “depósitos de discursos de diversos sujeitos, muitas vezes confrontados” (POLAR, 2003, p. 50). A versão do *Dìjoma jágai* que apresento na sequência (em múrui e em português) é um claro exemplo de um sujeito discursivo complexo, em que se enfrentam imaginários e concepções de mundo divergentes. Publicada por pesquisadores do Instituto Linguístico de verão, a variante de Kuegaromui foi encenada em 1969 na margem do rio Igaraparaná. Ela é interessante porque revela um carácter filosófico só comparável com a versão de Kuyoteka (1995), escrita sob a orientação de um sacerdote cristão. No caso da variante de Kuegaromui, não é um sacerdote cristão, mas um casal de missionários protestantes que transcreve, traduz e interpreta. Dessa junção entre a cosmovisão do narrador indígena e o propósito missionário dos compiladores e tradutores, emerge uma narrativa ambígua, feita de múltiplos discursos inseparáveis.

\*\*\*

#### RELATO DE DÌJOMA

Contada na variedade dialetal *minika* da língua *múrui* por Kuegaromui (1969)

(I) [1] Dìjoma manue fìnode manue

- manue f̄node
- [2] nuiróngo f̄node  
nuiróngo
- [3] imani egáirakí f̄node  
jidǵizi f̄node  
orikona f̄node  
zaikí f̄node
- [4] iena biráirite
- [5] ie r̄dode D̄joma, j̄h, r̄dode
- [6] ie yúukua D̄joma  
yúukote
- (II) [7] uieko kájj̄ noiye ziráimona baí̄kabite  
jaiya úikomona
- [8] ie n̄k̄n̄k̄idode D̄joma  
iemo úrue é'ede
- [9] ie úrue éeiad̄i jaíad̄i  
moo kue ui  
daide
- [10] uai ii  
o toi át̄it̄ikueza  
m̄n̄ka ñuera ra kue noiye ziráimona  
ana baí̄baí̄de ñuera  
at̄it̄ikue uai o ii
- [11] daí̄ daide ie jízana
- (III) [12] ie n̄k̄n̄k̄idode  
oñede
- [13] já̄noina zójikaide afékodo
- [14] zimákodo n̄k̄n̄k̄idode  
oñede
- [15] níde óit̄ikue?
- [16] n̄k̄idode
- [17] Í̄kōnia are íyamona  
já̄ie anamo z̄tade  
iemo baí̄de
- [18] afe baí̄ya ote duera jiza  
ebire eroide  
jirárede jirátubide duera núio

- [19] ie biga uiéko kaiji  
 baiéna jaiya  
 yúukote
- (IV) [20] ie toide Dɨjoma  
 ie toide  
 [21] atide  
 atide juyeko eromo ie jóonega  
 [22] jóonia abina jáinoina tɨbikaide  
 jira nane nokákojimo jóonete  
 [23] jóonia jáinoina tɨbikaide  
 jírari nogomo jóonete  
 [24] jóonia jainoina tɨbikaide  
 ie jira jofo abi énie zaizida áfemo jóonete  
 dɨnomo ite afe nuio úrue  
 [25] ie ekáekade Dɨjoma ie jiza  
 ie tóika  
 [26] dama ie uiéko káiji tóide
- (V) [27] ie afe ákatayena afémie rafue fɨnuaide  
 rafue fɨnode  
 be afe tóina ákataye  
 rafue fɨnode  
 [28] iemo náirai iráizizaibite  
 [29] náirai iráiziya zaiya meifo nauí  
 ékajide afe nuio ékajide Dɨjoma jiza  
 [30] náirai atika okaina ie ifo dɨtanona  
 taingomo jabɨnote.  
 nana uite  
 [31] ñe zíríe kimáimo jɨtade  
 onoɨ zíríena maiga  
 iemo afe iyemo tubide  
 [32] afe jɨrite  
 ie toɨ jɨrite  
 [33] iemo jaka bite afe nuio:  
 iño toingo biya  
 iño toingo biya.
- (VI) [34] ieta fia kaifo faɨride  
 áfemo náirai eroide

- nairai eroide anamo ekade  
 [35] meita jaka ie uiga yinoñeno onoi naitade  
 ie zonode jofo  
 [36] Dijoma jiza nuio guitade  
 Dijoma jiza nuio guitade  
 daide nairai
- (VII) [37] eroidiaioi anamo ie guitade  
 ieri Dijoma eede  
 [38] jaka nairaimo eroinede  
 afemo iya mei  
 [39] nairai fia dan dno zaienaide  
 [40] jaka rafue ebínide  
 afe Dijoma atika rafue  
 [41] ie bairfenemo afemie ite Dijoma  
 ie jiza nuio guita mei
- (VIII) [42] ite da mona nekiro moide  
 moyanona kufaiyai fnode jatayiki  
 [43] dai neta ja jaiya afe Dijoma  
 jaide  
 tubide  
 [44] nuio mai kue guita  
 kue oni jiza guitadio  
 mai kue guita  
 dainano tubide  
 [45] iemo fairide afe baie nuio moo  
 [46] ne fairide fairide
- (IX) [47] ja Dijoma afe nuio guite  
 meita dama afe nuio erodo aizikaide  
 [48] aikaiyanona ie joriai urite  
 Dijoma jarifenemo oni rainaitioza  
 nabegimo rainañoeno iri  
 daide Dijoma ie joriai  
 [49] fomo meriko jitanona  
 bie jaka dama nuio ero jaide  
 [50] ie jaide  
 ie jiza abimo rainazaide
- (X) [51] rainazaide dinomo

ie jiza kimaimo ite zíriona jiyide

ua jiyide

ua jiyide

[52] ie yezika jóríat úritade akónido

[53] fuiri bené jaide

Dijoma bie koko iya namániñedeza

f̄go iiri

bie uyigie namani

ie jóríat daide.

[54] daí ñeta jirójiroidokaide

ie uiga

(XI) [55] be ninó Uyigie namánido uiga Dijoma

[56] abido biya d̄ga nofik̄i gukoikana

bite nuio

Dijoma t̄iyena

[57] ie bite bimani éraikoni

[58] jóríat uai botade

be Dijoma koko iya namánimo

komo bit̄kokoza

f̄go iiri

[59] daíkana bite

béno mámek̄i jirókana uite

(XII) [60] afe fuiri bie *Joaiye* eraí

fuir̄koni *Igónadi*

ero igoḡi zaite

[61] ero izírede

Dijoma nedí ñega?

[62] ie bite ab̄i ua jibérurinaite

ab̄i ua nana ua zaib̄ka izói ite

ja náñide

[63] iyuirede Dijoma

guitád̄kue jibérurinaiya

[64] d̄no bie nai mámek̄i j̄beḡi ite

[65] j̄, J̄beḡi

[66] ja Joaiye eraí fuiri ite j̄beḡi

(XIII) [67] iemona bite

[68] fuiri bie ia Jaináḡima f̄koikoni

- ite nai Jífibeí  
 [69] ie abí ua jífizaína juféka  
 izoide nana kue abí  
 [70] daí jírókana atíde  
 [71] ie bite fía benókoni  
 nobí ja makanide  
 Nobírai ja makañede  
 [72] ie bite níbaí afémie jórua  
 afe bie Fue éraído jorode  
 ie níbaí nuío jóruadana maméina Fue Eraí.
- (XIV) [73] ie jaide iméraiaí fuíriri  
 Koroíma li  
 ie kiráigi koro koro koro  
 daíde  
 níbaí ie kiráigi kete Dìjoma  
 [74] ie jaiya jaídaiyinoí igóbemo dúkina  
 oré Dìjoma bié kokó iyá  
 nagóbemo dúkidikoko  
 daíde [jóriaí].  
 [75] maiña  
 daíde  
 [76] ie yezika maiña daína  
 yezika kuebiki faitáikaide kiráigi átuedo,  
 keqúetate  
 ba daí itúruna baíde  
 [77] iedo jino baíde afémie Dìjoma
- (XV) [78] meita fía igóbemo ari zíjide  
 [79] jae ifo muide  
 ifo itirai iñede  
 ifo uikoraí  
 [80] ie ari dama fía jaide  
 [81] ie jaide ba nino núiueni guitade  
 [82] dñómona Dìjoma da nuíogíngotofe juzítofe atíde  
 juzítofe
- (XVI) [83] ie bítemo ja ie aí oga  
 ja oga  
 [84] ja inírede

- ja n̄b̄aɪ úruerede  
 [85] iemo ie jiza  
 ei mooma biya  
 daɪde
- [86] ja o mooka n̄nomo ráizait̄?  
 n̄nó íteka o moo it̄?
- [87] ei mooma  
 daɪde
- (XVII) [88] érokaidemo ua ie ñni  
 íad̄i uáidoñede  
 ie jaka fia áimo érokaide  
 ua fia eroide
- [89] rozíruit̄kue  
 ie jira bonori
- [90] ie jiza bonoka írai
- [91] jino jad̄í rabékoruaɪ dánomo jobáiri  
 jobáiyana kue at̄ika juzítófe o jíriri  
 daɪde ie jizana
- (XVIII) [92] ie jírari jobáiyano ie at̄ika juzítófe  
 nuióḡingotofe  
 afe fia faɪtaka
- [93] ie móimona nane j̄áie monado  
 o faɪtaka juzítófe móimona daj̄i  
 otá  
 t̄iiri  
 daɪde
- [94] jira t̄iide
- [95] t̄ianona jab̄note j̄aiȳiki  
 j̄aiȳiki jab̄note ba d̄éze ie jiza
- [96] daí n̄iánona  
 bat̄í ite zibúrukaɪmona zibúrubena o uáiri  
 ie ȳiz̄iyachaki d̄iga  
 daɪde
- (XIX) [97] jira uáide  
 ie moo daɪna jírari  
 ie at̄ide  
 at̄ide

- [98] kue uiéko kii  
daide
- [99] be uiéko jidede  
uiéko ikáibe  
ie jira jideka
- (XX) [100] be iáikomo ba ie atika  
ba nne kiraika zibúrukai
- [101] ie onófaido **benó** fairode  
ie iáiko íbiai fairode nagafene
- [102] uiéko nne báie jiziraína  
báie májaino uiéko
- [103] ie báie afe juzítófe ba daíi bogaide  
*kuatro* daga zokade
- [104] ie kogoimo jabnoga jaiyiki jóonete  
iemo ja jaaide
- (XXI) [105] o makaadi ífomo faibe bitanona makari  
daide ie jiza fakádote
- [106] fakáduanona ja náidakaide  
baie nne ui jíziraide kika ja  
*fi fi fi fi* daide
- [107] juzítófemo yevade  
ja jiji bitáaide  
iemo bitáaide  
bitáaide
- [108] jae zerítate
- (XXII) [109] zerítanona báie  
ai aiñoda uite
- [110] ie ai fúeñe  
ie mei ini uite
- [111] meita jaka ie baímo  
fia ua náirai rite
- [112] jaka benena atide  
benena atide  
benena atide
- (XXIII)[113] ifódiriyai ninómo kokide  
afe anáfene ñitánide
- [114] ie daíi náirai fuite

- [115] ie dáakomo jaídíaiòì  
           dáakomo jaídíaiòì
- [116] irebai ruiga naze fueri
- [117] ie jizana yíitaga afe idozi  
           y yíitaga
- (XXIV)[118] kai ñeye mei  
           bu díga íitío?
- [119] ieza bie idozi o yíiri
- [120] ja kómena íiteita
- [121] ona ei  
           ie daíri
- [122] moo  
           o daíri  
           ja ráataite
- (XXV) [123] daí ñiáno  
           jírari jiza idozi yíiga
- [124] iemo bite  
           bite naze igóbedo yevátate  
           bite
- [125] meita ua naako yezika íteri  
           faíkánokaiga  
           ie jiza faíkánokaiga
- [126] ie díno írebaimo jiya afe Díjoma
- (XXVI)[127] irebaimo jiiide  
           ie jobáina
- [128] mei ame gaitá  
           bonoka  
           iemo bitaka afe Díjoma
- [129] dínnori éenaitiaíòì ruado  
           jobáianona éediaíòì
- [130] ruaí rotiaíòì, eera rua.
- (XXVII)[131] aféruado ééfírediaíòì  
           jobaika kome iraimo bitaka
- [132] afedo ééfírediaíòì
- [133] afe rua ite  
           ie mámeki jabada  
           jíái mámeki díio.

(XXVIII)[134] aki daií afe náirai rite D̄joma

aki izói oga,

[135] ie ai ua fkoinia

náirai fuitade D̄joma

[136] aki dinomo afe D̄joma jágai

aki dinó fuite

aki dino kue onódikue

[137] aki daií kai yúaidikai

ie izói kue yotikue

[138] jáimie jáinodo yote

jáimie jáinodo yote

[139] aki kai yuaina

izói kue yotikue

jaka dinori

### Relato de D̄joma (tradução)

- (I) [1] D̄joma preparou remédios, remédios  
preparou, remédios.  
[2] Iscas para jiboia preparou,  
iscas para jiboia.  
[3] Tochas de relva preparou,  
isca para peixe dentado preparou,  
isca de árvore do mato preparou,  
erva de juncais preparou.  
[4] Com tudo isso untou-se.  
[5] E D̄joma devorou isso, sim, o devorou.  
[6] Esse [foi] o erro de D̄joma,  
ele errou.
- (II) [7] Da árvore *zirái* veio cair um pingo de seiva no seu rosto e [logo] no riacho,  
caiu por diante dele.  
[8] D̄joma esforçava-se e esforçava-se para [pegar] isso,  
e nesse instante sua criança chorou.  
[9] Sua criança chorava [quando] ele ia ir embora:  
“Pai, leve-me com você”

disse.

[10] “Fica tranquila,  
 posto que vou trazer uma mascote para você.  
 Tem uma coisa boa na árvore *zirái* do meu riacho.  
 Cai e cai na água, coisa boa.  
 Vou trazê-la,  
 fica tranquila”.

[11] Assim falou Dìjoma a sua filha.

(III) [12] Ele esforçava-se e esforçava-se,  
 mas não a tirava.

[13] Como se fosse água, precipitava-se através do coador.

[14] Tentou pois com uma rede de pesca,  
 mas também não a tirou.

[15] “Então, como vou tirá-la?”

[16] Esforçava-se.

[17] No dia seguinte, [trouxe] de sua casa  
 outra [rede] que atravessou lá embaixo,  
 e aprisionou [essa coisa].

[18] A presa que tirou [era] uma cria pequena,  
 linda de ver:  
 uma pequena jiboia listrada, se mexendo.

[19] O pingo de seiva que untou no rosto  
 transformou-se nisso:  
 ele errou.

(IV) [20] Dìjoma a domesticou,  
 a domesticou.

[21] A trouxe,  
 a trouxe e a pôs dentro de uma cabaça.

[22] Quando a puseram ali, o corpo se encheu de água;  
 por isso ela foi deslocada outra vez, para um cocho.

[23] Quando a puseram ali, se encheu de água;  
 por isso a deslocaram para uma panela de argila.

[24] Quando a puseram ali, se encheu de água;  
 e por isso a deslocaram para o lado da casa, para [uma laguna] de terra pisada;  
 ali permaneceu essa cria de jiboia.

[25] A filha de Dĭjoma dava-lhe e dava-lhe de comer,  
[era] sua mascote.

[26] [Mas] Dĭjoma somente tinha domesticado o pingo de seiva de seu rosto.

(V) [27] Para exhibir isso, [há] preparação de baile,  
ele preparou baile;  
para cá exhibir essa mascote,  
preparou baile.

[28] E então a gente veio para a festa.

[29] Concluídas as danças da gente, pela tarde

a filha de Dĭjoma saiu alimentar essa jiboia, saiu alimentá-la.

[30] Uma cabeça de animal que a gente trouxe como caçada,  
enrolada em caçava<sup>83</sup>,  
levou-a toda [para ela].

[31] Hĭmmm, no pescoço pendurou-se um colar de contas de tucum,  
amarrou-se outro colar na mão,  
e então bateu no riacho.

[32] Ela chamou  
a sua mascote, a chamou.

[33] E então simplesmente a jiboia veio:  
“meu bichinho chegou,  
meu bichinho chegou”.

(VI) [34] Ia flutuando devagar por cima [da água],  
e a gente olhava para ela,  
e a gente a via comer lá embaixo.

[35] Porém, assim sem mais, deixou de receber o levado [pela filha],  
abocanhou sua mão  
e arrastou-a para o seu covil.

[36] “A jiboia comeu a filha de Dĭjoma,  
a jiboia comeu a filha de Dĭjoma”,  
disse a gente.

(VII) [37] Sob o olhar de todos, a devorou lá embaixo,

---

<sup>83</sup> Caçava é uma sorte de pão ou bolo salgado feito com massa de mandioca brava assada na chapa. É o acompanhamento principal em todas as refeições.

e por isso Ḍijoma se pôs a chorar.

[38] Na verdade, ele nem olhava para gente,  
a gente que estava lá pois.

[39] As pessoas saíram dali sem nada.

[40] O baile nem sempre é bonito,  
[veja] esse baile conduzido por Ḍijoma.

[41] Ḍijoma permaneceu em um local afastado  
depois que a jiboia devorou sua filha.

(VIII) [42] No dia seguinte, ele trançou fibras de tucum,  
e, tendo-as trançado, esculpiu facas  
e um machadinho.

[43] Feito isso, já esse Ḍijoma [estava prestes] para ir embora:  
foi  
e bateu [na laguna].

[44] “Jiboia, agora me devore;  
você comeu minha única filha,  
me devore”;  
e dizendo isso batia [na água].

[45] Então o pai desta jiboia emergiu.

[46] Ḥimmm, flutuava e flutuava.

(IX) [47] E imediatamente engoliu Ḍijoma,  
que somente se jogou através do ventre dessa jiboia.

[48] Quando ele parou, o espírito de seus remédios falou:  
“Ḍijoma, sente-se do lado esquerdo;  
do lado direito não sente não”  
disse o seu espírito.

[49] Tendo colocado uma cabaça na cabeça,  
esse Ḍijoma, irremediavelmente sozinho, se moveu dentro da jiboia.

[50] Ele se moveu  
e sentou-se do lado da filha.

(X) [51] Ali se sentou  
e enfiou as contas do colar pendurado no pescoço de sua filha,  
na verdade as enfiou,  
na verdade as enfiou.

[52] Entretanto, o espírito de seus remédios falou de cima.

[53] Iam rio abaixo daqui:

“Dijoma, este não é o rio onde moramos;  
você estará bem;  
este é o ‘rio de água quente’”,  
lhe disse o espírito de seus remédios.

[54] Ao falarem assim, [a jiboia] bebeu e bebeu [água],  
e levou-o para longe.

(XI) [55] Ei, levou-se a Dijoma pelo “rio de água quente”.

[56] No caminho de volta, a jiboia veio  
engolindo pedras  
para matar Dijoma.

[57] Ela veio pela desembocadura deste rio.

[58] E o espírito de seus remédios exclamou:

“Ei, Dijoma, já estamos em nosso rio;  
temos chegado novamente;  
você estará bem”.

[59] Destarte procedia [o espírito]:

colocando nomes por aqui, orientava [Dijoma].

(XII) [60] Rio abaixo da foz do *Joaille*,

na foz do rio *Igónadii*,  
esse [Dijoma] arranhou o ventre [da jiboia] com um pau queimado.

[61] À jiboia doía-lhe o ventre:

“O que faz Dijoma?”

[62] Ela voltou com o corpo verdadeiramente esmagado,  
como se todo o corpo tivesse sido espancado:  
já [estava] débil.

[63] “Dijoma [deve] ser muito forte;  
o engoli e [estou] amarrotada”.

[64] Daí que o nome dessa poça seja “Poça da pancada”.

[65] Sim, da pancada.

[66] Rio abaixo da foz do *Joaille* está a “Poça da pancada”.

(XIII) [67] De lá veio [a jiboia].

[68] Rio abaixo, na ponta do “Estirão da raposa preta”,

está a “Poça da pimenta”.

[69] “Igual ao corpo polvilhado com pimenta,  
assim [está] todo o meu corpo” [disse a jiboia].

[70] A [jiboia] foi nomeando assim.

[71] Ela passou devagar por este local:  
fatigada, mal conseguia andar  
e, no “Poço da debilidade”, já não caminhou mais.

[72] Então ela se foi rastejando:  
a jiboia se arrastou pela foz do “Rio Boca”  
e, ao tempo que se arrastava, a chamou “Foz do Boca”.

(XIV) [73] A [jiboia] se foi rio abaixo da Gente paca

ao “Poço *Coroima*”;  
e sua costela ressoou:  
“*coro, coro, coro*”,  
quando Ḍijoma cortou essa costela.

[74] Desde o início saíram como um par, e [assim] chegaram ao porto:  
“ei, Ḍijoma, esse [é] nosso local,  
chegamos a nosso porto”  
disse [o espírito].

[75] “Vamos”  
disse.

[76] Então, enquanto ele dizia “vamos”,  
[Ḍijoma] cravou a faca pela metade nas costelas,  
cortou e cortou aos poucos,  
e então fez cair um pedaço redondo [da jiboia].

[77] Pelo buraco que sobrou, [saiu] Ḍijoma.

(XV) [78] Depois, simplesmente se aproximou do povoado em terra firme.

[79] Agora sua cabeça estava pelada;  
não tinha cabelo na cabeça,  
nem sobrancelhas na cara.

[80] Já sozinho, ele se dirigiu devagar por terra firme.

[81] Foi aonde a gente-jiboia comeu.

[82] Dalí Ḍijoma trouxe uma mandioca-jiboia,  
uma mandioca doce.

(XVI) [83] Quando ele voltou [na casa], já sua esposa [estava] casada,  
já [estava] casada.

[84] Já tinha [outro] marido,  
e até estava grávida.

[85] Então sua filha [alertou]:  
“mãe, papai voltou”  
disse.

[86] “Onde se encontrará o seu pai?  
Se existir, onde estará o seu pai?” [respondeu a mãe].

[87] “Mãe, [é] papai”  
disse [a filha].

(XVII) [88] Quando Dìjoma olhou [a casa], de fato [estava com] o seu marido ,  
porém não o saudou;  
ele só olhava o tempo todo para sua mulher,  
na verdade só olhava [para ela].

[89] “Estou com frio” [disse a sua filha],  
“assim acende [fogo]”.

[90] Então sua filha acendeu uma fogueira.

[91] Lá fora ela queimou um monte de folhas:  
“Depois de queimá-las, você vai semear o pé de mandioca brava que trouxe”  
disse [Dìjoma] a sua filha.

(XVIII) [92] Por isso, tendo queimado a mandioca brava trazida pelo [pai],  
a mandioca-jiboia,  
a filha simplesmente a plantou.

[93] “Outro dia, novamente, das raízes dela  
você plantará, das raízes dessa mandioca brava  
você tirará uma  
e a ralará”  
disse [Dìjoma].

[94] Então ela a ralou.

[95] Depois de ralar, preparou amido em forma de bola;  
nessa forma de bola sua filha preparou o amido lá.

[96] “Tendo feito assim,  
você trará as folhas da árvore de embaúba que tem mais adiante  
com os seus frutos”

disse [Dijoma].

(XIX) [97] Por isso ela as trouxe,  
 porque seu pai falou dessa maneira;  
 as trouxe,  
 as trouxe.

[98] “Pinta o meu rosto [com cinzas]”  
 disse [Dijoma].

[99] Olha, ela pintou-lhe o rosto,  
 [pintou-lhe] sobrancelhas no rosto,  
 e então ele ficou curado.

(XX) [100] Olha, em vez de asas  
 ela conseguiu [para ele] grandes folhas de embaúba.

[101] Ela as amarrou com suas mãos **aqui** [nas costas]:  
 lhe amarrou uma asa de folhas a cada lado.

[102] O próprio rosto dele escureceu,  
 esse [já era] rosto de águia.

[103] Então aquela mandioca brava assim rebentou,  
 desabrocharam *cuatro* [raízes].

[104] Nesses rebentos colocaram bolas de amido  
 e a seguir se foram.

(XXI) [105] “Para se deslocar, você caminhará cobrindo a cabeça com uma folha de embaúba”  
 disse [Dijoma] a sua filha, aconselhando-a.

[106] Depois de aconselhá-la, parou de imediato  
 e ele mesmo então se pintou o olho de cinza  
 e disse: “*fi fi fi fi*”.

[107] Ele sentou-se sobre a árvore de mandioca,  
 e então empoleirou um ovo;  
 ali o empoleirou,  
 o empoleirou.

[108] E passado um tempo o fez brotar.

(XXII) [109] Tendo feito brotar aquilo,  
 agarrou sua esposa e levou-a para longe.

[110] Primeiro levou a esposa,

logo após o marido dela.

[111] Depois, na verdade em um local longínquo,  
sem motivo nenhum Dìjoma comeu gente.

[112] E sempre trazia [essa gente] para aqui,  
a trazia para aqui,  
a trazia para aqui.

(XXIII)[113] As cabeças [das pessoas] rolavam por todos os lugares,  
[mas] aqui embaixo ninguém as cheirava.

[114] [Foi] assim que a gente se acabou.

[115] Os que [sobraram] foram para uma mesma casa,  
foram para uma mesma casa.

[116] Do lado da porta eles colocaram uma armadilha.

[117] A filha [de Dìjoma] pegou uma vara de madeira,  
a pegou.

(XXIV)[118] “Posto que nós não ficaremos [aqui],  
quem estará com você?”

[119] “Por isso agarra [bem] esta vara de madeira”.

[120] “Cá não ficará nenhuma pessoa” [diziam os chefes].

[121] “E sua mãe?”

vai perguntar ele.

[122] “Pai”,

dirá você,

“ela já está morta”.

(XXV) [123] Depois de fazer isso,  
então a filha agarrou a vara.

[124] Nesse momento,  
ele veio pela porta da entrada e empoleirou-se lá,  
ele veio.

[125] Na sequência, a filha, que estava nesse momento no próprio canto dele,  
ativou a armadilha,  
a filha ativou a armadilha.

[126] E nessa armadilha foi capturado aquele Dìjoma.

(XXVI)[127] Nessa armadilha foi capturado

para ser queimado.

[128] Depois, amontoaram lenha,  
acenderam [fogo],  
e acima dele jogaram esse D̄ijoma.

[129] Com cantos o choraram ali,  
o choravam enquanto o incineravam.

[130] [Todos] cantaram cantos, cantos de choro.

(XXVII)[131] Com estes cantos costumam chorar  
a pessoa queimada na fogueira.

[132] Com isso o choraram.

[133] Esse [gênero de] canto ainda existe:  
o seu nome [é] *jabada*,  
por outro nome *d̄iio*.

(XXVIII)[134] Ei, dessa maneira D̄ijoma comeu a gente,  
e assim mesmo foi capturado.

[135] A esposa dele [foi] a verdadeira culpada  
de que D̄ijoma acabasse com a gente.

[136] Ei, até aqui [vai] este *Relato de D̄ijoma*;  
ei, aqui acabou;  
ei, até aqui eu conheço.

[137] Ei, desse modo o contamos nós,  
assim como o conto eu.

[138] Outra pessoa o contará de outro modo;  
outra pessoa o contará de outro modo.

[139] Ei, o narrado por nós  
[é] assim como eu o conto,  
sempre até aqui.

## CAPÍTULO 9. A “HISTÓRIA DE DJOMA DE MIGUEL GUZMÁN: DE “CESTOS VELHOS” A “MITOS” AMAZÔNICOS

Uma impressão inevitável, após todo este exercício de aproximação da poética do povo Múruí, é que a palavra "mito" é limitada quando se trata de dar conta do dinamismo e da polivalência de sua arte verbal. Empregando a palavra “mito”, muitos pesquisadores das tradições orais dessa cultura têm pretendido encontrar uma categoria equivalente nas línguas românicas para traduzir a semântica do vocábulo *rafue*. Urbina Rangel (2004, p. 24), por exemplo, assinala que a palavra em múruí que “mais se aproxima” a “mito” “é *rafue*: palavra-obra”. Mas não é completamente verdade. *Rafue* é tudo, menos mito. Ele pode ser baile, palavra (no sentido forte, de doutrina), tradição, carreira de conhecimento, atividade produtiva em geral, ou ainda problema ou rejeito. Mas não se refere a nenhum gênero narrativo em particular. *Rafue* é, para dizê-lo brevemente, não um gênero, mas um macro-gênero, um espaço performático que contém em si todos os gêneros relacionados com a palavra de baile e com a palavra de vida (*komuiyafue*).

*Rafue* não tem muito a ver com “mito” pela seguinte razão: a palavra em múruí que mais se aproxima da noção de mito, *jágaĩ* (“cesto velho” ou “relato mítico”), alude, como se viu, a um gênero verbal fora da esfera do *rafue*, precisamente porque o seu objeto são as histórias dos espíritos animais e dos ancestrais da primeira era (*nanode monifue*). Dado que estes seres originais estavam cheios de substâncias patogênicas, as histórias em que eles aparecem podem ser particularmente prejudiciais para os seres humanos. Daí que especialistas rituais como Kĩneraĩ coloquem o *jágaĩ* no lado oposto do que ele chama de *komuiyafue*: a "palavra de vida" ou "palavra de formação", que se refere ao aprendizado de um compendio de habilidades técnicas, de regras de gênero, de normas de parentesco, entre outros tópicos que constituem a base da ética múruí.

Mas também "mito" não é a palavra mais adequada para traduzir o sentido da forma poética *jágaĩ*, o “cesto dos antigos” ou “cesto velho”. E isso se deve à natureza diversa do material que compõe a textura do *jágaĩ* se comparada com a do mito. O *jágaĩ* é um cesto imaginário trançado com a voz quente dos primeiros ancestrais. Nessa condição, é um objeto de poder carregado de forças elementares, próximas do mundo animal. Já disse antes que o sentido desse “cesto velho”, conforme Echeverri (2019), não depende apenas do que signifique o seu enredo em termos da gramática da língua. Esse sentido está ancorado na situação

particular (idem, 2019: p. 9), no espaço de encenação, nas relações de afinidade ou de consanguinidade que vinculam o narrador com o seu interlocutor, na intenção de quem o conta e de quem o ouve. O *jágaĩ* é, em síntese, uma “palavra mítica” atravessada pelo corpo, quer dizer, uma “palavra falada” no aqui e no agora de uma performance. E isso tem implicações imensas porque as palavras faladas nunca existem em um “contexto simplesmente verbal” (ONG, 1982: p. 71). Elas precisam de um corpo e de uma voz que as enuncie.

Em troca, o conceito de mito está mais vinculado, no contexto ocidental, com a palavra escrita. Com efeito, o termo mito pode ser concebido em vários sentidos. Mas dois deles têm chamado principalmente a atenção dos filósofos. Os dois sentidos já se encontram na poética de Aristóteles. O primeiro deles diz respeito ao tema que o filósofo recomenda tratar com mais frequência nos poetas trágicos: os relatos sobre as famílias ilustres e sobre os deuses e os semideuses dos tempos heroicos. Neste sentido, o mito seria algo como uma história relativa a essas famílias ilustres, aos deuses e semideuses que povoam o panteão grego.

O segundo sentido de mito é mais formal e relativo à produção de um texto escrito. De acordo com esse segundo sentido, o mito (*mythos*) seria uma “trama de fatos dispostos em sistema”, quer dizer, o enredo ou argumento de uma tragédia. No primeiro sentido, o mito percebe-se como algo coletivo e, de certa forma, possui um caráter explicativo na medida em que envolve as divindades que intervêm nele. No segundo sentido, mito já designa um conceito técnico, vinculado à arte de compor textos escritos com significado artístico, ou arte poética. Mas em ambos sentidos do conceito de mito há uma relação fundamental deste termo com a palavra escrita, pois ela é como sua plataforma expressiva.

Então, o que, no fim das contas, diferencia o *jágaĩ* do mito? Ao que parece, a diferença entre estas duas formas é a mesma que existe entre a voz poética oral e a voz poética escrita. O *jágaĩ* é veiculado pela voz poética oral, isto é, pelo hálito de uma voz feita corpo e respiração. Por sua parte, o mito, na perspectiva de Aristóteles, é de antemão uma estrutura discursiva, uma trama de fatos em sistema, uma entidade semiótica construída por meio da abstração da escrita. Paul Ricoeur (2003) vê nessa capacidade de constituir tramas com sentido mediante a escrita uma das características inerentes à natureza humana: as pessoas precisam narrar, mediante tramas com sentido completo, o mistério incompreensível do tempo.

No que diz respeito à variante do *Dijoma jágaĩ* transcrita e traduzida neste capítulo, a do avô Miguel Guzmán, permite ilustrar como as dinâmicas da oralidade e da escrita entram

em conflito quando uma forma poética oral (como o *jágaĩ*) migra para uma escrita alfabética. A variante do *Dijoma jágaĩ*<sup>84</sup> do avô Guzmán foi publicada em forma de prosa e em versão bilingue espanhol-múruí pelos pesquisadores múruí Anastasia Candre e Eudocio Becerra. O texto faz parte de uma coletânea de histórias sobre os animas (*jágaĩ*) contadas em língua múruí pelo avô (Guzmán, 2006) e transcritas e traduzidas para o espanhol pelos pesquisadores. Anastasia Candre foi a tradutora da história de *Dijoma*. Na versão exposta no final deste capítulo tento, como fiz com as variantes de *Riazeyue* e de *Kuegaromui*, ressaltar o caráter significativo da forma poética e tipográfica, frequentemente desdenhada pelos compiladores.

Contudo, é importante reconhecer que a passagem de uma forma poética oral performática para o formato fixo da escrita supõe uma série de mudanças importantes. Em primeiro lugar, a separação do discurso vivo e situado de seu emissor, que será desdobrado em uma série de signos fixos que já não ressoam como entidades corpóreas. Lembre-se que o *jágaĩ* não é um só um texto. É um reservatório de forças animais e naturais que podem manifestar-se em qualquer momento se são invocadas adequadamente. Por isso, quando o texto não ressoa em um corpo, não pode atingir sua função performativa. A voz fica separada do corpo, o discurso da pessoa, e as palavras órfãs de um corpo e de uma voz. A fala viva é uma unidade total; a escrita segmenta, separa o emissor de sua enunciação. Por isso a voz poética oral é, em primeiro lugar, uma manifestação do corpo ou, em termos intercambiáveis, sem corpo não há possibilidade de poética oral.

Para concluir, vale a pena perguntar pela função do mito ou do relato mítico no contexto múruí atual. García Rodríguez (2018, p. 206) sustenta, a este respeito, que o mito é “a fonte dos discursos rituais murui muina, seja no curso de cerimônias de cura, de feitiços e discursos de feitiçaria, ou mesmo no contexto das danças cerimoniais”. O autor baseia essa perspectiva em um pressuposto: que o discurso mítico se refere a uma série estabilizada de eventos repetidos vez ou outra pelas pessoas em sua vida quotidiana. Mas esta perspectiva parece ser inadequada ao interpretar a função do mito no contexto amazônico. Em primeiro lugar, porque tal referência a um conjunto de verdades míticas, de acontecimentos instituídos ou desenvolvidos numa “sucessão lógica” (*suite logique*) (GARCÍA, 2018, p. 206), não faz sentido para descrever a concepção do mito entre os Múruí. Ao contrário das religiões monoteístas ocidentais, que acabaram se cristalizando em um conjunto de dogmas e crenças após um longo processo

---

<sup>84</sup> A categoria genérica que emprega o avô Guzmán é na realidade *ĥakĩ* e não *jágaĩ*. Mas utilizo *jágaĩ* em todos os contextos porque provavelmente *ĥakĩ* tem o mesmo significado na variedade *bue*, assim como *ĩgaĩ* tem o mesmo significado que estes últimos termos na variedade *mĩka doode* e *jágaĩ* em *mĩmĩka*.

histórico que implicou o aniquilamento de diversas interpretações, o pensamento dos indígenas Múruí (e talvez o pensamento indígena em geral) está longe de tal cristalização de dogmas e crenças particularmente bem definidos. O pensamento mítico indígena não funciona pela manutenção de dogmas, mas por processos interpretativos altamente apurados, como é típico de culturas ainda marcadas pela oralidade.

Finnegan (1992) mostra que a poética oral não é derivada de processos mnemônicos que permitam manter inalterada as tradições orais. Essas tradições são, pelo contrário, o resultado das performances realizadas por poetas orais que, embora alicerçados na tradição, a manipulam e interpretam segundo diversas condições como a duração, o ritmo, a participação do público, entre outras. Nesse sentido, o relato mítico indígena está longe de se conformar com alguma versão fixa (inclusive da escrita). É uma entidade dinâmica que sofre modificações incessantes a cada momento histórico; que aponta para crenças sujeitas à variação e à interpretação, de acordo com as necessidades do momento. Isto é o que ocorre na variante do avô Guzmán (2006) apresentada a seguir. Ele reinterpreta o enredo da história de D̄joma de uma maneira muito particular.

Em primeiro lugar, porque afirma que a ayahuasca era o objeto mágico do ancestral, quando o comum é que os conhecedores múruí mencionem o *ambil* de tabaco em relação com esta história. Essa é já uma poderosa marca multiétnica, pois a ayahuasca tem virado uma substância prototípica da Amazônia. A segunda mudança introduzida pelo avô diz respeito ao assunto cosmológico. Na variante de R̄iazeyue e Preuss que reinterpretei acima, a jiboia é identificada com os espíritos terrestres e aquáticos chamados Buinama. No entanto, o avô caracteriza D̄joma como um *aima* (ou xamã), o que significa que o ancestral já não é identificado com uma entidade mítica, mas com um “espírito da floresta” ou com um “bruxo”. Por último, chama bastante atenção a forma como o *jágaĩ* é concluído. Após ter voltado ao local de partida, D̄joma destrói a jiboia: a corta em vários pedaços e os doa a cada um dos chefes dos povos que estavam presentes. Mas esta sequência da narrativa parece pertencer a outra lenda, a Lenda da Cobra Agaro, na qual os cordões umbilicais dos primeiros ancestrais transformaram-se nela. O detalhe interessante, aqui, é que o avô mistura o relato da cobra mítica Agaro com o “cesto velho” ou “relato” de D̄joma. Tal circunstância, mais do que uma qualidade negativa ou um erro, deve ser compreendida como uma mostra clara do dinamismo da poesia oral que, mediante a montagem de sequências diversas, pode criar sentido a partir de elementos soltos, como em uma espécie de bricolagem.

\*\*\*

## DĤJOMA JÁGAI

Contada na variedade dialetal *bue* da língua *múruí* por Miguel Guzmán (2006)

- (I) [1] Dĥjoma dĥno noiraimo nooizaide  
           dĥno naimĥediĥ nooidediĥ  
           tairaide  
 [2] naimĥe manue uiekomo bite  
           dĥno nuiona jaaide  
 [3] naimĥe aima
- (II) [4] ieze naimĥe iyemo nooidemo nuiodiĥ bite  
           ie naimĥe gutade nuiodiĥ  
 [5] ua nuioñede naimĥe  
           nuiona jaiya  
           dĥnona okaina  
 [6] ieza jai nuio gutaza  
           naimĥe nuio erodo jaide
- (III) [7] naimĥe baie nuio meiniaide  
           ieza naimĥe jorema naimĥena yokana  
           uite  
 [8] naimĥe joreñodiĥ junuño  
 [9] ieza naimĥe una jiruano  
           ie joreño kakareuide
- (IV)[10] jamai ie ifogĥmo joo joo raite  
 [11] ie jorema ie yoouide  
           jai nĥimanido jaidĥkoko  
           raizoide  
 [12] ieza nuiodiĥ Kanimanido jaaide
- (V) [13] ua naganodo jaaide  
 [14] ua atona jaaide  
 [15] naga imanido jaaide  
           Uidomanido jaaide.  
           Kotuedo jaide
- (VI)[16] uaayomanido jaaide

janoyedo jaaide

ua nagayedo jaaide

[17] naga raa, naga kome gutakana jaaide

[18] jamai nairaĩ kuenokana jaaide

[19] fea ua nairaĩ

naamo gutakana uite

naa ua ayoko dĩa gutaka

(VII)[20] ua jaaide jaa muidomo

monaiyaimo riide

[21] ua dñomona nuiodi binie abido jaaide

[22] ja muidomo daane naie Dñjoma gutajanomo riide

[23] ieza naimie jorema dño naimie yote

naie baie nuio meineyena

(VIII)[24] Jaabi Dñjoma mai nuio meine

raite

[25] Jaai o iya namanimo riidoza

raite

[26] baie kotue muidomo

[27] batñnomo bikñnodi ieze komuide

(IX) [28] aki dñnomo Diijomadi

nuio kiraigi botade butukodo

[29] jaai baie nuio meinete

[30] ieze jaa naie fekade naga nairaido.

ua muinanimo

muruiimo

tanimukamo

boraimo

jimomamo

Iemo adokimo.

(X) [31] naie moto itiyu fekañega

fieka

[32] jamai ua naiena meridaiyenaie

[33] naie joreño baie juaraĩna fñua

(XI) [34] jaai akieze naie okaina meinega

komĩndi iobidĩmaki baie naie nuio meiniakoni

**Relato de Dijoma (Tradução)**

- (I) [1] Dijoma tomou banho lá na poça;  
     lá tomou banho,  
     chapinou,  
 [2] lá se untou uma sustância mágica no rosto:  
     lá se tornaria jiboia.  
 [3] [Porque] ele era um xamã.
- (II) [4] Enquanto ele estava tomando banho, chegou a jiboia,  
     o devorou a jiboia.  
 [5] Na verdade, ele ainda não era jiboia,  
     mas jiboia teria que virar.  
     Desde então fez-se animal.  
 [6] Tendo sido engolido pela jiboia,  
     deslocou-se através do seu estômago.
- (III) [7] Dijoma se aprestava para matá-la;  
     por isso seu *jorema* ia avisando-o,  
     guiando-o.  
 [8] Seu *jorema* era uma mamangaba.  
 [9] Quando bebeu ayahuasca,  
     ele escutou seu *jorema*.
- (IV)[10] Sua cabeça, simplesmente, ressoava: "jooo, jooo".  
 [11] Seu *jorema* lhe avisava:  
     "Por tal rio vamos",  
     lhe dizia.  
 [12] "A jiboia vai pelo rio *Kani*", lhe dizia.
- (V) [13] Mas certamente ia por muitos lugares,  
 [14] certamente ia pela metade do percurso,  
 [15] ia por todos os rios:  
     ia pelo rio *Uido*,  
     ia pelo *Kotue*,
- (VI)[16] ia pelo Rio Grande,

ia pelo Rio Pequeno,  
 ia certamente por todos os rios;  
 [17] cada coisa, cada ser humano ia sendo engolido,  
 [18] nossa comunidade, simplesmente, ia sendo acabada.  
 [19] Nossa gente, de fato,  
 era devorada em suas próprias casas,  
 imensas malocas foram engolidas pela jiboia em seu percurso.

(VII)[20] Então, a jiboia encaminhou-se para mais longe,  
 e chegou até o Amazonas.  
 [21] Então, desde lá ela veio outra vez nesta terra,  
 [22] e chegou agora novamente ao lugar onde Diijoma fosse comido.  
 [23] Então, ali mesmo, seu *jorema* lhe falou  
 para matar aquela jiboia:

(VIII)[24] "Agora, Diijoma; pronto. Mata a jiboia",  
 disse.  
 [25] "Já você está no seu rio",  
 disse.  
 [26] "Chegou à nascente do rio *Kotue*".  
 [27] Lá aconteceu o narrado em seguida:

(IX) [28] ei, nesse lugar Diijoma  
 lhe furou as costelas da jiboia com uma concha.  
 [29] Logo ele a destruiu.  
 [30] E na sequência, a dividiu com toda a gente:  
 com os *Muinane*,  
 com os *Murui*,  
 com os *Tanimuka*,  
 com os *Bora*,  
 com os *Yagua*  
 com os *Cocama*  
 e ainda com os *Andoque*.

(X) [31] A fatia da metade não a dividiu,  
 e a conservou  
 [32] de fato como uma lembrança,

[33] como o padrão para fabricar o *manguaré*.

(XI) [34] Tendo sido morto aquele animal, pois,  
a humanidade ficou contente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando no ano 2019 conheci o chefe de *mambeadero* múrui dom Leopodo Silva Kudiramena e os membros de seu Grupo de dança *Kaï Komuiya Uai*, durante o desenvolvimento de minha pesquisa de campo na cidade de Leticia, Amazonas, tomei ciência de uma das maiores dificuldades no desenvolvimento de minha pesquisa sobre o *Dijoma jágai* em terras amazônicas: a dificuldade inerente ao tema de pesquisa escolhido, o *jágai* ou “cesto velho”. Essa dificuldade do tema foi ressaltada pelos próprios conhecedores indígenas no dia em que fui convidado, pela primeira vez, para falar para eles sobre o meu projeto de pesquisa no *mambeadero* da Universidade Nacional da Colômbia campus Amazonia<sup>85</sup>. Eu acabava de chegar em Leticia para iniciar uma “Estadia de investigação” junto ao Instituto Amazônico de Investigações IMANI dessa mesma Universidade, sob a tutoria do professor Juan Álvaro Echeverri. Mas, por acaso, minha estadia coincidiu com os tempos de desenvolvimento do projeto *Ruakido komekî jiyode iemo iyazîkî uiñoga* (“Com os cantos se cura o coração e se cuida o território de vida”): um projeto de extensão solidária financiado pela Universidad Nacional e dirigido pelo professor Echeverri cujo propósito era, em linhas gerais, propiciar espaços para a revitalização da língua múrui através da interpretação de seus cantos e de suas danças tradicionais.

O projeto desenvolvia-se em duas sessões semanais. Por um lado, o grupo de cantores (em sua maior parte indígenas migrantes de vários povos da Gente de Centro chegados no eixo Leticia-Tabatinga de diversas comunidades do interflúvio Caquetá-Putumayo) reunia-se as quintas-feiras das 18:00 até as 22:00hrs, no *mambeadero* do chefe múrui dom Leopoldo Silva Kudiramena. Ali os membros do grupo ensaiavam os cantos e as danças pertencentes a uma das carreiras de baile, o *yuakî rafue* ou “baile das frutas”, sob a instrução do avô Leopoldo e dos avôs Elicio Zafíama, Octavio Rodríguez Uaroke e Pablo Zafirekudo. Por outro lado, as sextas, das 14:00 até as 18:00hrs, o chefe Leopoldo, o professor Echeverri e alguns dos avôs que

---

<sup>85</sup> Vale a pena frisar que esse *mambeadero* é um local singular dentro da estrutura do campus universitário da Universidad Nacional em Leticia. J. A. Echeverri, professor nesse campus há mais de vinte anos e um dos principais apoiadores do *mambeadero*, gosta de afirmar que não se trata propriamente de uma maloca (embora tenha a estrutura de uma maloca múrui tradicional), mas também não de uma sala de aula (embora ali tenham lugar diversas atividades de carácter acadêmico). A “Casa-filha”, como também é conhecido este *mambeadero* no contexto da rede de *mambeaderos* que funcionam no eixo Leticia-Tabatinga, é um espaço híbrido e multicultural onde os professores, os estudantes indígenas e os não indígenas, os conhecedores indígenas e os diversos visitantes da Universidade partilham acerca dos temas mais variados, sobretudo acerca de saúde tradicional e de cura, de território e de meio ambiente, de política e de critérios de tradicionalidade, temas que atualmente são o centro de constantes debates no contexto das comunidades amazônicas.

acompanhavam o processo reuniam-se no *mambeadero* da Universidad Nacional (chamado de “Casa-filha”) para limpar e cuidar o roçado próximo da “Casa-filha”. Ali, ao estilo de uma maloca tradicional, os avôs trocavam ideias com os diversos participantes (que podiam ser muitos, indígenas ou não) e faziam questão de salientar que a procura pelo conhecimento sempre deve ser animada pela vontade e pelo interesse pessoal, de modo que sempre convidavam às pessoas a formular suas próprias perguntas e suas inquietações. Finalmente, essa jornada vespertina das sextas emendava com o início do “Círculo da palavra”, um diálogo noturno entre indígenas e não indígenas que se estendia das 18:00 até as 22:00hrs (ou mais), diálogo no centro do qual (como nas outras duas sessões consideradas no projeto) encontravam-se sempre as substâncias rituais *mambe*, *ambil* e *cahuana*.

Refiro-me em detalhe sobre as circunstâncias desse projeto de extensão solidária durante 2019 porque, no segundo semestre letivo desse ano (de agosto até dezembro), eu participei ativamente das jornadas desenvolvidas nas quartas e nas sextas, por convite do professor Echeverri. De fato, minha compreensão do que é a poética oral múruí se deve muito às performances, aos diálogos e às trocas de ideias das quais fui, ao mesmo tempo, participante e testemunha, durante aulas de canto e de dança cheias de magia e de poesia.

Mas, de volta ao dia em que fui convidado para me apresentar diante dos membros do grupo de dança *Kai komuiya uai*, lembro que a primeira coisa que eu disse era ser estudante de doutorado da Universidade Estadual de Londrina, e que minha pesquisa era dedicada ao *Dijoma jágai* ou *Relato de Dijoma*. Assim mesmo, frisei que o meu propósito ao vir na Amazonia era entender esse relato para além de seus simples registros escritos; quer dizer, visava enxergá-lo como produto complexo de uma situação de oralidade, de experiências e de condições pessoais múltiplas, das particularidades culturais e territoriais que rodeiam sua encenação, e não como o texto fixo e imutável tal como está dado hoje em várias versões escritas. Brevemente (embora não seja o termo exato que utilizei aquela vez), mencionei que gostaria de compreender o *Dijoma jágai* como um texto poético oral em performance, isto é, como uma forma poética ligada indissolúvelmente a suas circunstâncias de manifestação e de atualização (*Diário de campo*, agosto 16 de 2019).

Hoje estou ciente, contudo, de que a resposta recebida aquela vez, dos cantores do grupo *Kai komuiya uai*, já assinalava para a que seria a maior dificuldade de meu trabalho com o cesto verbal *jágai*: o carácter demasiado íntimo e familiar vinculado a sua encenação, a sua *performance*. Com efeito, os diversos membros do grupo mencionaram que eu primeiro teria que saber com o qual avô eu me sentaria para ouvir essa “história”, pois nem todos a conhecem do mesmo modo, nem a contam com o mesmo propósito. Posto que o *jágai* é, continuavam

eles, um “cesto” que pode se relacionar ora com forças malignas e muito perigosas, ora com princípios e palavras para fazer o bem, ele só é trazido à tona em contextos cerimoniais muito específicos e com intenções muito determinadas. De fato, os membros do grupo de dança salientaram que eu devia começar, antes de mais nada, por simplesmente escutar, por um longo tempo, as palavras de algum avô experiente que conhecesse o manejo do “cesto velho” *jágaĩ* e da história mítica sobre o ancestral *Dijoma*. Isso deveria acontecer porque a compreensão desse relato não ia ser questão de uma noite só, ou nem sequer de um baile só, mas exigiria uma continuada relação de aprendizado que podia durar anos. Tal exigência, de um convívio duradouro com um avô disposto a partilhar sua versão do *Dijoma jágaĩ* comigo implicava, em termos práticos, minha irrupção no contexto familiar de algum clã múrui; isto é, meu ingresso em um tecido de relações de afinidade e de consanguinidade que eu não conhecia ainda, e muito menos estava preparado para abordar de início.

Minha irrupção no âmbito privado de algum clã múrui em que circulasse o *Relato de Dijoma* era, naquele momento, materialmente impossível, por diversas razões. Em primeiro lugar porque, como eu era inexperiente ainda em termos do registro de material etnográfico, não planejei suficientemente as condições para a coleta de uma nova versão dessa narrativa. Em segundo lugar porque, recém-chegado em Leticia como o era, eu não sabia nada acerca dos avôs ou dos clãs múrui que moram nos arredores da cidade, nem sabia se conheciam o relato que eu procurava. Igualmente, eu carecia do dinheiro necessário, não apenas para me deslocar para o território do interflúvio Caquetá-Putumayo (onde com certeza há clãs que dominam essa história, como o clã dos *Jitomagaro* nas ribeiras do rio *Kotue* ou Igaraparaná), mas também para pagar algum avô da região do Alto Solimões por informações a respeito. [Não obstante, devo reconhecer aqui, entre parêntese que, durante minha pesquisa de campo, nunca tive em mente oferecer dinheiro em troca de histórias ou de informações linguísticas ou etnográficas, embora saiba muito bem que esse tipo de “ajudas financeiras” abre muitas vezes as portas aos pesquisadores europeus e norte-americanos que chegam nas comunidades amazônicas. Todavia, se não paguei com dinheiro a qualquer avô para ele me contar o *jágaĩ* de *Dijoma*, ofereci meu trabalho no roçado da Universidad Nacional sede Leticia e nas atividades do Projeto *Ruakido komekĩ jiyode...* em troca dos múltiplos e generosos ensinamentos que recebi tanto dos avôs do Grupo de Dança *kai komuiya uai* quanto do professor Juan Álvaro Echeverri, também conhecido no contexto indígena leticiano como *Komuiyaraĩ* ou “Vara de crescimento”].

Essa dificuldade inicial para acessar *in situ* à narrativa que visava estudar me levou a delimitar o escopo de minha pesquisa às versões do *Dijoma jágaĩ* já fixadas na escrita por outros

pesquisadores ao longo dos dois últimos séculos, como ficou claro na “Introdução” deste trabalho. Mas essa dificuldade esclareceu uma das primeiras conclusões desta tese em geral, relativa ao gênero poético em que circula a história aqui transcrita em forma versificada, traduzida e reinterpretada, a “História de Dìjoma”. Essa conclusão é que o *jágaĩ* ou “cesto velho” é uma forma verbal associada com a identidade grupal de cada um dos clãs múrui e, em consequência, faz parte do repertório de cestos mais privado e restrito de cada núcleo familiar<sup>86</sup>. De fato, como lembro acima, para alguns especialistas rituais múrui o *jágaĩ* não está contido na esfera do *rafue*: ele não é considerado “palavra de baile” (*ruakĩ*, *eeikĩ*, *yorai*, *buiñua* ou *fakariya*); muito menos “palavra de formação” ou de “instrução” (*yetárafue* ou *komuiyafue*), embora estes “discursos de *mambeadero*” teçam relações intertextuais com os fios do próprio *jágaĩ*, sobretudo quando se trata de dar conselhos, aos aprendizes de algum ofício ou carreira, sobre aquilo que é moral ou socialmente censurável.

Uma consequência dessa exclusão do *jágaĩ* do âmbito do *rafue* é que a sua encenação não tem hoje, ao que me parece, um caráter tão público e aberto como os “cantos” *ruakĩ*, os “cantos de repartição de *caguana*” *buiñua* ou os “discursos de *mambeadero*” empregados na formação das pessoas (a “Palavra de instrução” *yetárafue* ou a “Palavra de formação” *komuiyafue*). De fato, é bastante significativo a este respeito que o *jágaĩ* ou “cesto velho” não seja encenado no próprio contexto do baile. Como é sabido, durante os bailes rituais *rafue* a função central é assumida pelos cantos em suas diversas modalidades: o *eeikĩ* ou canto de adivinhação empregado pelos convidados para provar a extensão do saber ritual de um “dono de baile” ou de seus aliados cerimoniais; o *fakariya* ou “canto-dança”, entoado pelos convidados quando chegam com peças de caça, e assim por diante. No entanto, alguns afirmam que, durante as jornadas de *mambeadero* em que se prepara um “baile ritual” *rafue*, o “dono de baile” pode contar aquelas “histórias míticas” (*jágaĩ*) que tenham a ver com o baile a celebrar, mas com certeza este é um aspecto da poética múrui que ainda precisa ser bem estudado.

Uma segunda conclusão deste trabalho está igualmente relacionada com o *jágaĩ*, mas também com a forma em que o povo múrui concebe a linguagem. Se o sentido do *jágaĩ*, como diz Echeverri (2019, p. 9), não depende só de seu significado em termos puramente gramaticais, nem do encadeamento das partes de seu enredo, é porque a noção de linguagem (*uai*) em que

---

<sup>86</sup> Vale a pena assinalar que muitos indígenas amazônicos costumam situar nesse âmbito privado e familiar aqueles cestos ou formas verbais particularmente carregados de poder e de força. Esse é o caso do chefe do Conselho Indígena de Leticia (CAPIUL), o “médico tradicional” William Yukuna, quem explicava em certa ocasião que formas verbais como as “orações” (*jñra* em múrui) e como os “conjuros” (*zomárafue* em múrui) não devem ser partilhados com pessoas alheias ao núcleo familiar. “Se você deixa que outras pessoas conheçam as suas armas, elas podem usar esse conhecimento contra você mesmo”, acrescentava o especialista ritual do povo Yukuna para explicar o porquê dessas ressalvas com os estranhos.

se fundamenta esse gênero poético excede nossa visão tradicional da linguagem como um sistema de signos para transmitir informação. Com efeito, como já o expliquei no Capítulo 1, os Múruí enxergam a “palavra” *uai* como uma entidade viva, carregada de poderes mágicos e dotada de agência e de identidade. Nesse sentido, ela é mais que um traço sobre o papel, ou ainda mais que o som fugidio de uma voz que transmite conteúdos objetivos. Ela se corresponde, como expliquei no capítulo 2, com a energia espiritual que movimenta o cosmos; com o alento no qual todos os seres do mundo (espíritos, animais, plantas ou coisas) existem e se entrelaçam; com o hálito que media a concreta gravidez do corpo (*abi*) e a sutil imaterialidade do sonho (*nikai*).

Na verdade, quicá o aspecto mais característico da concepção da linguagem da Gente de Centro é que tanto o corpo quanto a matéria são considerados como elementos inerentes à palavra. Daí que, proto-tipicamente, as palavras e as substâncias rituais sejam enxergadas por eles como idênticas entre si. Uma prova de tal identidade é que a palavra das entidades espirituais é evocada amiúde sob a forma de alguma substância corpórea (como o fôlego do manjerição, o fôlego do amendoim, o fôlego da coca e do tabaco, etc.); enquanto a ingestão de uma substância qualquer (por exemplo do tabaco em pasta *ambil* ou do pó de coca *mambe*) pode ser assimilada ao fato de “ouvir” as palavras do pai criador Mooma ou dos espíritos que moram na floresta. Essa consubstancialidade entre a matéria e a palavra é verificável ainda nas possibilidades de tradução do verbo múruí *fakade*. No seu sentido mais comum, *fakade* é traduzido como “provar” ou “experimental” alguma coisa (uma planta, por exemplo). Mas, de acordo com a interpretação dos missionários do Instituto Linguístico de Verão, *fakade* pode ser traduzido como “ler” ou como “estudar”. Sem ignorar o espírito letrado que dá forma a esta última interpretação, é incontestável que tal tradução de *fakade* por “ler” ou por “pensar” tenta dar conta dessa identidade existente, segundo os ensinamentos dos especialistas rituais múruí, entre as palavras, o pensamento e as substâncias físicas das quais emergem essas palavras.

Mas essa escolha terminológica dos missionários do ILV também nos permite traçar uma diferença chave entre o pensamento originário dos povos da Gente de Centro e o pensamento de matriz ocidental. Neste sentido, não seria descabido afirmar que a tradução de *fakade* como “pensar” ou como “ler” parte de categorias provenientes da tradição greco-latina, uma tradição que, como é sabido, sempre está mediada pelo “pensamento” e pela “leitura”. Em troca, a tradução de *fakade* por “experimental” ou por “provar” remete mais fielmente aos modos concretos de pensar das culturas indígenas amazônicas. Com efeito, nas culturas do noroeste amazônico pelo menos, o pensamento não é concebido como uma faculdade abstrata e desligada da corporalidade, mas como um processo dinâmico de prova, de ensaio e de

transmutação que envolve em todo momento a presença do corpo e de diversos tipos de substâncias rituais que são o objeto do processo transformador. Desta perspectiva, falando estritamente, pensar é “experimentar com o corpo”. E o pensamento um processo de “filtragem” em que o corpo transforma substâncias rituais como a coca, o tabaco ou a mandioca doce em alimentos e em remédios capazes de produzirem naturezas verdadeiramente humanas.

Para dizer com outras palavras, do mesmo modo que a maloca, durante os bailes rituais *rafue*, “filtra” e “prende” as maldades que chegam de fora para não danificar os participantes do ritual, também o corpo “filtra” as doenças e as raivas inerentes às plantas e às substâncias silvestres do tempo das origens do mundo: a era de *nanode monifue* ou da “abundância dos primórdios”. Ora, como tentei mostrar nos capítulos 3 e 4, essa filtragem dos princípios patogênicos contidos nas plantas, nos animais e nos espíritos da floresta só é possível se os especialistas rituais investem no seu trabalho tanto nas tarefas do roçado (*iyĩ*), quanto nas tarefas da “cozinha” (*irai*) ou do *mambeadero* (*jiibibirĩ*).

Disso, é possível uma terceira conclusão desta pesquisa doutoral. Essa conclusão é que, da ótica do pensamento múrui, o corpo é uma sorte de filtro, de peneira ou de cesto que, ao mesmo tempo que joga fora tudo aquilo que pode ser nocivo, também condensa e apropria-se do que pode ser salutar e benéfico para ele. O corpo é, certamente, um filtro-cesto porque, mediante processos técnicos como queimar, tostar, ferver, peneirar, pilar, entre muitos outros, ele consegue extrair das substâncias vitais os princípios ativos que podem ajudar a prosperar e a multiplicar a descendência. Graças a esse processo transformador das substâncias, verdadeiro processo alquímico, os especialistas rituais podem então “apoderar-se” (*meĩnode*) das palavras necessárias para um determinado conjuro ou para a cura de uma doença.

Com efeito, ao atentar para o significado da metáfora “corpo-filtro” no contexto do pensamento e da arte verbal múrui, é evidente o seu carácter inovador em face aos métodos analíticos e objetivos da epistemologia de cunho tradicional. Em clara consonância com uma fenomenologia do corpo, tal metáfora ensina que o conhecimento é sempre o resultado de um corpo situado em relação a outros corpos ou substâncias, ao contrário de uma dedução transcendental de um sujeito racional desligado e alheio à experiência e à corporalidade. Isto lembra inclusive os próprios princípios da pesquisa em ciências naturais. Pois nesse campo de pesquisa se encontra, em última análise, um corpo colocado em meio a umas circunstâncias sociais e históricas que o determinam (como o tem mostrado Tomas Kuhn), mas sobretudo um corpo que inevitavelmente altera a natureza daquilo que ele mesmo observa e interpreta (como acontece na pesquisa sobre os fenómenos do mundo quântico). Neste sentido, a metáfora múrui do corpo-filtro que prende as doenças e as maldades, mas também as palavras divinas de

*Mooma*, é instigante porque apresenta o processo de construção do conhecimento como um processo de mediação física e corporal, não simplesmente como o produto de uma reflexão teórica abstrata.

Do ponto de vista etimológico, o pensamento múrui relaciona inclusive o corpo humano com a imagem do cesto, como já o disse no Capítulo 5. Nesse sentido, o corpo é um “cesto” (*kirigaĩ*) cujo contorno são as “costelas” (*kiraiĩgĩ*) (note-se que, em língua múrui, os vocábulos “cesto” e “costela” são próximos morfologicamente). Mas o cesto é também a metáfora preferida pelos especialistas rituais múrui ao falarem sobre os gêneros de sua arte verbal, como também mostrei acima.

Disso, pode se tirar uma quarta conclusão: que os gêneros poéticos são concebidos como cestos porque, no imaginário dos povos do noroeste amazônico, neles ficam depositados os diversos saberes rituais, botânicos, estéticos ou espirituais que constituem o cerne da cultura aborígine. Em outras palavras, os gêneros poéticos são designados como cestos porque, em sentido estrito, eles funcionam como esquemas de configuração ou de apreensão das realidades imaginárias, do mesmo modo que um “cesto material” serve para carregar ou para armazenar qualquer elemento da realidade física. No entanto, os gêneros poéticos múrui não são apenas esquemas ou formas pré-fabricadas. Como mostrei a partir do exemplo da forma verbal *jágaĩ* (o “cesto velho”), as formas poéticas múrui não são simplesmente “cantos”, ou “histórias míticas”, ou “discursos morais” no sentido em que são entendidos os gêneros literários no contexto acadêmico ocidental. As formas verbais múrui são, na verdade, reservatórios das forças e dos poderes mágicos inerentes às palavras (*uai*) entregadas pelo pai criador *Mooma* tanto nas substâncias rituais, quanto nas plantas e nos diversos seres que moram na floresta.

Contudo, além de reservatórios de poderes e de forças espirituais, um aspecto chave dos gêneros poéticos do povo múrui é que atingem sua eficácia real quando são animados pelas vozes vivas dos intérpretes e dos poetas orais especializados na sua encenação. Não obstante, tais gêneros poéticos não devem ser considerados só do ponto de vista de sua forma escrita, isto é, como simples agregados de estruturas e de categorias gramaticais. Mais do que pelas formas fixas na escrita com suas típicas estruturas gramaticais, a poética oral se interessa por restituir essas formas escritas, se for necessário por meio da imaginação, à situação performática da qual elas são apenas um registro limitado. Isso implica, ao mesmo tempo, situar tais formas poéticas no contexto etnográfico no qual elas ganham um sentido total. A este respeito, Walter Ong (1982, 71) afirma que

a palavra oral [...] nunca existe dentro de um contexto simplesmente verbal, como acontece na palavra escrita. As palavras faladas sempre constituem

modificações de uma situação existencial, total, que invariavelmente envolve o corpo.

Isto significa que a voz da poética oral difere essencialmente da voz poética da escrita. Mas em que aspectos diferem ambas vozes? Em primeiro lugar, as duas estão ligadas a distintos espaços de enunciação. Destarte, enquanto a voz poética escrita vem de um sujeito lírico ou semiótico que emerge como resultado de um processo de abstração, a voz poética oral é, primeiramente, manifestação de um corpo, pois sem corpo não é possível nenhuma expressão verbal produzida e transmitida na oralidade.

A constatação me leva à quinta conclusão: o narrador ou poeta oral é sobretudo um corpo situado, não um sujeito abstrato, à maneira de uma entidade teórica. Neste sentido, como mostrei no Capítulo 5 a partir de minha crítica aos trabalhos de Paulina Alcocer (2002, 2006, 2015) e de Iván García (2018), qualquer estudo em poética oral deve pressupor como princípio a presença irreduzível de um corpo que se mexe com certo ritmo através do espaço. As palavras de um poema oral não funcionam como signos linguísticos fixos no papel, mas formam um todo unitário com ações como dançar, pintar ou tecer, por exemplo. Entre os indígenas múrui (e em geral entre os povos do alto Solimões e do noroeste amazônico) o ritmo dos cantos sempre se relaciona com formas específicas de dançar e de cantar. Existe, assim, o passo *irua*, em que os cantores-dançantes, trançados pelos braços, se deslocam lenta e compassadamente para frente e para atrás; ou também o passo *netaikaya*, em que homens e mulheres, trançados em grupos separados, se colocam uns em frente dos outros (como em uma espécie de desafio), e pulam alternativamente para frente e para atrás em movimentos rápidos e enérgicos. Até o ato mesmo de narrar remite, no exercício poético-performático dos especialistas rituais múrui, a um corpo que se mexe levemente no seu banco de pensamento; que gesticula por conta do êxtase ou do esforço físico; que olha com uma determinada intenção; que pronuncia a sua palavra com uma modulação particular.

Em termos gerais, o corpo atravessa toda performance de poesia oral. Como disse mais acima, ele cumpre uma função análoga à da folha de papel na poesia escrita, onde a voz é fixada e como eternizada na flecha do tempo. Assim, na escrita a voz poética é como encadeada às notações linguísticas que tentam dar conta da complexidade fonológica de línguas tais como o múrui, que circulam principalmente por meio da oralidade. Já na poesia oral, a voz seria liberada por meio da pintura, da indumentaria corporal, dos passos de dança, dos ritmos da percussão e do suor dos corpos que, durante as festas rituais *rafue*, reiteram uma e outra vez seus movimentos.

A poesia, assim, devém um artefato multimídia. É reflexo de uma voz em presença que

se atualiza, se cessa, no ato irrepetível da performance. Em resumo, pode se afirmar que se a voz poética escrita é abstrata e exterior ao corpo, a voz poética oral, por sua vez, é concreta, agonal e situacional; se a primeira se estende em uns signos unidirecionais ao longo da página em branco, a segunda (a voz poética oral) é multidireccional, isto é, produz sentido, de forma simultânea e não lineal, em diversos níveis e em variados suportes expressivos (o tecido, a pintura, a voz, a letra, o corpo, etc.) Enfim, se na poesia escrita o sujeito é uma entidade semiótica (o sujeito da enunciação ou o sujeito enunciador lírico), na poesia oral o enunciador é um sujeito de carne e osso que mora no aqui e agora de um mundo em mudança.

Mas como dar conta dessa complexidade performática da poesia oral múrui quando ela é registrada por meio da escrita? Esse é o problema que tentei formular e parcialmente resolver na segunda parte desta tese, a partir da transcrição em forma versificada de três versões do *Relato de Dijoma* ou *Dijoma jágai* recopiladas em prosa por pesquisadores de épocas diversas: Konrad Th. Preuss, os esposos Eugene e Dorothy Minor, e Anastasia Candre. De acordo com J. A. Echeverri, que com o já clássico livro *Tabaco frío, coca dulce* (2008 [1993]) tem contribuído significativamente à compreensão das “complexas formas artísticas” e das “expressões simbólicas da filosofia” dos indígenas do noroeste amazônico (LANGDON, 1997, p. 628), a etnopoética é fundamental porque atenta rigorosamente para o processo de transcrição dos poemas e das narrativas orais, em oposição a certos enfoques estruturalistas que, centrados nas análises de conteúdo, dão pouco valor à maneira em que são dispostos os textos sobre a página. Para Echeverri (2019, p. 13), a etnopoética oferece uma perspectiva adequada para a recopilación de textos orais porque permite reproduzir, mediante o emprego de linhas e de versos, “as características prosódicas da fala: o fluxo respiratório, a entoação, a intensidade. Ela permite representar a fala não como prosa, mas como uma forma mais próxima da poesia”.

Este argumento me leva à sexta conclusão deste trabalho: só através da transcrição poética das narrativas e dos poemas orais múrui é possível dar conta de certos elementos performáticos que subsistem, nos textos transcritos ao alfabeto, como marcas de sua produção situada no âmbito da oralidade. Essas marcas se exprimem de diversas formas. A mais frequente delas, nas três narrativas transcritas neste trabalho, é o uso de deícticos pessoais, espaciais e temporais como “isto” ou “ele/a”, *ie*; “isso” ou aquilo, *afe*; “aqui”, *benó*; “eu”, *kue*; “nós dois”, *koko*; “outra vez”, *dane*; “depois”, *ie meeino*, etc. Essas formas deícticas permitem ao narrador oral referir suas afirmações ora a elementos concretos do espaço geográfico ou doméstico; ora às diversas vozes que intervêm no enredo das narrativas; ora, enfim, às distintas sequências temporais que constituem o enredo ou história dos relatos. Só para dar uma ideia de como os deícticos permitem aos narradores ancorar a expressão no tempo presente da performance, vale

a pena lembrar duas linhas do *Relato de Dìjoma* na versão recopilada pelos Esposos Minor. Nessa passagem, em um estilo quase-representacional, Kuegaromui diz que a filha do ancestral amarrou umas folhas de embaúba “com suas mãos **aqui** [nas costas], / [e] lhe amarrou uma asa de folhas a cada lado” (*onófaido benó faïrode / ie iáico íbiai faïrode nagafene*) (verso 101).

Nessa passagem, o deíctico *benó* (“aqui”) é uma clara referência do performer ao seu próprio corpo, embora seja uma referência não levada em conta pelos esposos Minor em sua transcrição e tradução da narrativa. Com essa palavra, é fácil inferi-lo pelo contexto, o performer acompanha o gesto de “apontar” para o lugar do corpo em que a filha de Dìjoma amarra umas folhas de embaúba, nas suas costas. Por isso, na minha tradução para o português, tenho acrescentado a expressão “nas costas” (colocada entre colchetes) a fim de preencher a lacuna da passagem que, obviamente, pressupõe a realização desse gesto corporal durante a performance oral do relato, gesto além do mais intraduzível em qualquer texto escrito ou impresso.

Há outras marcas da oralidade e da performance nas três versões do *Dìjoma jágai* abordadas neste trabalho. Uma dessas marcas, para além das partículas iniciais recorrentes e dos paralelismos sintáticos já mencionados no Capítulo 6, é o carácter polifônico das três narrativas aqui recopiladas e comentadas. Essa polifonia é uma amostra de que o narrador ou poeta oral, no momento da performance, se utiliza de recursos praticamente próprios das artes representativas para exprimir a totalidade do conteúdo do poema ou da narrativa encenados. Nos três versos a seguir, por exemplo, tirados também da versão do *Relato de Dìjoma* de Kuegaromui e Minor, é evidente esse carácter polifónico da arte poética múruí:

[63] “Dìjoma [deve] ser muito forte;  
o engoli e estou amarrotada”.

[64] Daí que o nome dessa poça seja  
“Poça da pancada”.

[65] “Sim, da pancada”.

[66] Rio abaixo da foz do *Joaille* está a “Poça da pancada”.

[63] *illuirede Dìjoma*

*guitádikue jibérurinailla*

[64] *dino bie nai mámeki jibegii ite*

[65] *jì, Jibegii*

[66] *ja Joaille eraí fuiriri ite jibegii*

Na passagem em tela, misturam-se três vozes distintas. A primeira voz, colocada em um típico estilo direto, é a da cobra que engole ao ancestral Dìjoma (verso 63), marcada inconfundivelmente com o pronome de primeira pessoa *kue* (*guitadikue*, “eu comi”). A segunda voz, em um claro estilo indireto, fala no verso 64 em terceira pessoa: “Daí que o nome dessa poça seja ‘Poça da pancada’” (*dino bie nai mámeki jibegii ite*), onde o verbo em terceira pessoa *ite* (“estar” ou “ter”) é uma marca evidente de que o registro volta nas mãos do narrador. Mas

o verso 65 introduz uma outra voz, que não é nem a voz da jiboia, nem a voz do narrador. Essa voz, que afirma com um “sim” (*jĩ*) o asserto do verso 64, pertence a uma figura que tem um papel muito particular na poética oral múrui, sobretudo no que diz respeito aos gêneros poéticos não cantados como o *jágaĩ* (ou “cesto velho”), o *yoraĩ* (ou “palavra de convite”) ou o *yetárafue* (ou “palavra de instrução”): essa figura é o auditório, central também nas modernas teorias literárias da recepção<sup>87</sup>. O auditório pode estar constituído por uma pessoa ou por várias. E, como o dizem Kaziya Buinaima *et al.* (2019, p. 55), desempenha um papel central na encenação e na configuração da forma verbal *jágaĩ*. Ele intervém constantemente, pronunciando os marcadores *jĩĩ* ou *jmm*, que, além de marcar o limite de uma frase, "ajudam o locutor a ordenar seus pensamentos e prosseguir com a narração".

Igual ao gesto de “apontar” para as costas, relacionado com o deíctico *benó* (“aqui”), a forma polifônica assumida pela passagem citada no parágrafo anterior (e por outras muitas passagens das três narrativas incluídas no presente trabalho) permite compreender que, para perceber as marcas ou pegadas de uma performance oral em um texto trasladado à escrita, é preciso, literalmente, “auscultar o texto”, como diz Frederico Fernandes (*comunicação pessoal*). Isto significa que, para se remontar à performance da qual o texto transcrito é apenas um reflexo, é preciso desenvolver o texto poético, linha a linha, como se se tratasse dos fios de uma bola de lã. Destarte, para seguir com a analogia, poder-se-ia pensar o texto poético oral transcrito em forma de prosa como uma sorte de novelo que precisa ser desenvolvido linha a linha, verso a verso, a fim de que os diversos gestos e vozes em performance, adormecidos ou apagados pelo tempo e pelo espaço, possam ser novamente considerados e ouvidos. Esse tem sido, fundamentalmente, meu propósito ao transcrever em forma versificada e traduzir as três versões do *Relato de Dìjoma* incluídas na segunda parte deste trabalho de pesquisa: desenvolver os diversos fios que compõem cada um desses cestos para, partindo de uma consideração detalhada de suas linhas, me aproximar dos diversos elementos que remetem à fala de um narrador oral situado no aqui e agora da performance.

Agora passo a última e mais complexa conclusão deste trabalho, a sétima. Ela está referida, como a anterior, ao vínculo entre, por um lado, as três versões do *jágaĩ* ou “cesto” de Dìjoma aqui recopiladas, e, pelo outro lado, os respectivos contextos performáticos dos quais elas são o seu registro escrito. Contudo, agora não se trata de remontar-se aos eventos performáticos a partir de suas marcas textuais, como tentei fazê-lo acima. Agora eu gostaria de

---

<sup>87</sup> Nos gêneros poéticos cantados, como o *ruakĩ* (o “canto ritual”), a figura que acompanha ao cantor é chamada de “levantador” (no espanhol do alto Solimões), porque ele retoma e repete as palavras enunciadas *pelo* poeta oral, formando com ele uma sorte de contraponto.

olhar para o contexto histórico, social e cultural que abrange e determina essas performances. Neste sentido, vale a pena possar uma pergunta: o que dizem os enredos destas três variantes do relato múrui *Dijoma jágaĩ* acerca de suas condições de produção? Esta é uma pergunta essencial da minha perspectiva, visto que toda narrativa oral pressupõe uma relação direta com o tempo presente e com as condições culturais que cercam sua manifestação. Caso se atente, por exemplo, para a variante desse relato coletada por Konrad Th. Preuss (a mais antiga das três) se pode fazer uma leitura, em dois níveis, de seu conteúdo. Em um nível superficial, o enredo aparenta referir-se à relação entre o ser humano e os espíritos, as entidades e as forças da floresta. Mas essa relação não condiz, primariamente, com a oposição entre a cultura e a natureza, senão entre duas naturezas diversas: a natureza humana e a natureza animal<sup>88</sup>.

Não obstante, acredito que, caso se olhe de maneira mais aprofundada, o relato de Riazeyue parece ser uma representação ficcional, figurativa, do sentimento de destruição e de desamparo que experimentavam os povos do noroeste amazônico durante os anos do “ciclo da borracha” ou da “fiebre del caucho”, entre finais do século XIX e inícios do XX. Certamente, se comparada com as outras duas variantes, a variante de Riazeyue e Preuss (1994, p. 105-118) sem dúvida enfatiza o caráter destrutivo da jiboia, pois ela arrasa e extermina todos os povos do mesmo modo que os “muchachos” (“meninos) da “Casa Arana” arrasavam com os povoados e as formas de vida da Gente de Centro. Ora, tal afirmação não soa tão descabida quando se considera que o narrador dedica a sequência mais longa e reiterativa do relato (entre os versos 141 e 171 de minha versão) referindo os nomes dos numerosos povos ribeirinhos devorados pela jiboia em cujo ventre viaja *Dijoma*<sup>89</sup>. Por isso, para identificar com um nome esta cena do relato (a cena “g”), tenho escolhido uma expressão usada pelo narrador Riazeyue no próprio texto, *iyuneiyano*, que pode ser traduzida como “local” ou “espaço” do “terror” (verso 143, linha 3). Como expressão vernacular do múrui, *iyuneiyano* (“espaço do terror”) chama a atenção porque coincide com uma categoria desenvolvida por um pesquisador da história e da cultura amazônica de ótica muito distinta.

A categoria é também “espaço do terror”. E o autor que a propõe é o antropólogo australiano Michel Taussig no seu livro *Xamanismo, colonialismo e homem selvagem* (2002). Nesse livro, o autor analisa a relação do colonialismo europeu e ocidental com os processos de

<sup>88</sup> Lembre-se que, tanto para o pensamento múrui quanto para o pensamento perspectivista de outros povos amazônicos, os animais são, no fundo, naturezas humanas que têm perdido sua humanidade primeva por conta de sua incapacidade de dominar suas forças e apetites congênicos.

<sup>89</sup> A menção dos povos devorados pela jiboia que se descompunham do lado de *Dijoma* era originariamente ainda mais extensa. Em uma nota a rodapé, Preuss assinala que a editora que publicou sua obra *Religião e Mitologia dos uitoto* “suprimiu a decomposição dos corpos, os cortes efetuados por *Dijoma*, a dor da jiboia” (RIAZEYUE e PREUSS, 1994 [1923], p. 118, nota 15).

exploração do noroeste da Amazonia e das florestas do Congo belga, justamente no contexto do chamado “ciclo da borracha” que, por certo, converteu Manaus em uma das cidades mais abastadas do Brasil a finais do século XIX. Partindo da imensa bibliografia produzida durante a época por exploradores, científicos, antropólogos, escritores, missionários e toda sorte de viajantes e aventureiros, Taussig demonstra que a imposição do modelo colonial nesses territórios sempre esteve mediada pela imposição de um estado de terror. Daí que ele empregue a expressão “espaço do terror” para caracterizar a ordem social imposta pelos exploradores e mercadores de borracha que, munidos com espingardas Winchester, obrigaram os povos da Gente de Centro a coletar borracha e entregá-la para eles, com intuito de vendê-la nos mercados de Manaus e de Iquitos. Nesta perspectiva de interpretação, a jiboia representaria na narrativa de Riazeyue a ordem social imposta por esses indivíduos que, do mesmo modo que a jiboia do relato, chegavam até os povoados múrui para submetê-los ou assassiná-los:

[143] Por debaixo da terra, ela chegou onde [estavam] outros grupos:  
[chegou] onde os clãs das margens do Rio Amazonas,  
um local de terror em que as pessoas nem podiam locomover-se.

(XXXIV) [144] Logo, a jiboia [foi] devorar gente das margens de outros rios grandes,  
e as pessoas ficavam aterrorizadas.

[145] Elas já não iam para seus roçados,  
ficavam em casa sempre,  
já nem tinham para onde se locomover.

[146] A serpente esburacava a terra em meio aos sendeiros;  
e aos que voltavam do roçado, os agarrava de improviso e os levava.

(XXXV) [147] As pessoas choravam,  
e os clãs já arrasados pela jiboia sentiam terror.

[148] Na verdade, nunca saiam fora [de suas casas].

[149] E posto que não saiam,  
a jiboia esburacava o local em que as pessoas desciam de suas redes,  
por ali as agarrava de repente, e levava-as para longe;  
todos estavam aterrorizados.

Que essa situação de terror produzida pela jiboia parece representar a situação de terror experimentada pelos indígenas múrui é um fato que fica ainda mais evidente caso se olhe para a segunda variante do *Dijoma jágai* neste trabalho, a recopilada pelos esposos Eugene e Dorothy Minor. Esta versão, como já disse, foi coletada cinquenta anos depois, em 1969, nas margens do rio Igara-paraná, um afluente do rio Caquetá. E foi contada pelo narrador Raúl Gaba *Kuegaromui*, em um assentamento que antigamente era também centro de coleta de borracha, chamado *Occidente*. Um fato bem significativo nesta narrativa é que não faz nenhuma descrição de povos devorados pela jiboia, como acontece na versão de Riazeyue. A versão de Kuegaromui se caracteriza, melhor, por estar focada nas ações de *Dijoma* e nas ações do seu núcleo familiar

próximo: suas filhas e sua esposa. Nesta variante, o ancestral é descrito como um especialista em técnicas de pesca, de caça e de cestaria, além de possuir diversos conhecimentos sobre plantas e remédios mágicos; são essas habilidades técnicas e rituais as que, de fato, permitem-lhe capturar a jiboia em uma lagoa perto de sua casa. Mas há um ponto chave nesta narrativa, sublinhado acertadamente por Vivas Hurtado (2015, p. 148): a ênfase que coloca o narrador Kuegaromui na ideia de “erro” (*yuúkuua*).

Vivas Hurtado (2015) interpreta esse “erro” em termos de um “fracasso da razão” de D̄ijoma na sua pesquisa das espécies da natureza (*ibidem*). Mas é difícil pensar em um “fracasso da razão” no seu equilíbrio com a natureza em um contexto em que, justamente, é o ingresso violento da razão civilizatória o que derruba as formas diversas e complexas da imaginação indígena. Considero que o “erro” mencionado por Kuegaromui se refere, não a um erro da razão em sua pesquisa das substâncias, mas a uma falha com uma clara conotação moral: é um erro decorrente do manejo inadequado das espécies e das entidades da floresta que, como tenho dito, estão premidas de princípios patogênicos e de forças nocivas. Neste sentido, o problema moral que se possa aqui não diz respeito a um desequilíbrio ambiental do sabedor em relação a ecologia. Longe disso, o assunto problemático da perspectiva indígena é que o ancestral D̄ijoma se aproxima de entidades que têm perdido sua humanidade primeva, de modo que ele fica em contato com os perigosos poderes da jiboia (dona do mundo das águas) e dos animais e seres subaquáticos:

- [1] D̄ijoma preparou remédios, remédios  
preparou, remédios.
- [2] Iscas para jiboia preparou,  
iscas para jiboia.
- [3] Tochas de relva preparou,  
isca para peixe dentado preparou,  
isca de árvore do mato preparou,  
erva de juncais preparou.
- [4] Com tudo isso se untou.
- [5] E D̄ijoma o ocultou, sim, o ocultou.
- [6] Esse [foi] o erro de D̄ijoma,  
ele errou.

De acordo com os versos citados, o “erro” (*yuúkuua*) de D̄ijoma consistiria, pois, em ter preparado remédios e elementos do mundo subaquático visando se apoderar das suas forças mágicas. Mas o ancestral, segundo informa o narrador Kuegaromui, é ciente do caráter contraditório da prática diante dos preceitos do *mambeadero*, assim oculta essas intenções dos outros membros da comunidade. Como já sublinhei mais acima, no contexto do pensamento múrui o contato com as forças e com as entidades silvestres equivale muitas vezes a um ato de bruxaria e de macumba. É por isso que Kuegaromui representa o contato do ancestral D̄ijoma

com tais forças como um erro ou como um fracasso. No entanto, nesse gesto de ficcionalização, Kuegaromui também reflete (embora de forma sintética) algo do contexto histórico-espiritual no qual emerge essa narrativa.

A este respeito, é importante lembrar aqui que o casal de etno-linguistas Eugene e Dorothy Minor, que recopila a variante do *Dijoma jágaí* narrada por Kuegaromui, pertencia ao Instituto Linguístico de Verão. Isso não é uma informação acessória. Na verdade, tal informação é essencial para a interpretação desta narrativa, já que essa instituição está longe de ser uma corporação acadêmica neutra. Fundado nos Estados Unidos na década dos quarenta como uma filial da *Wycliffe Bible traslator* (tradutores Wycliffe da Bíblia), já para meados dos setenta o ILV tinha se estendido a 23 países e abrangia 531 povos indígenas de diversos continentes (PALACIO, 1975, p.112). No final década de 1950, convidados por Darcy Ribeiro, pesquisadores dessa instituição chegaram no Brasil com o intuito de estudar as línguas indígenas do país e de formar as novas gerações de linguistas brasileiros (EVERETT, 2003, p. 4). Na Colômbia assinaram um Convênio com o Ministério de Governo no ano de 1962, com idêntico fim: documentar cientificamente as línguas aborígenes do território colombiano e capacitar professores nacionais para eles continuarem com essa tarefa. (CONVENIO CON EL INSTITUTO LINGUÍSTICO DE VERANO, 1976, p. 9-13). No entanto, o próprio Everett<sup>90</sup> reconhece que, embora seja indiscutível que nenhum centro de pesquisa do mundo fez tanto pela documentação de línguas ameaçadas de extinção como o ILV, tal trabalho foi colocado em questão por muitos pesquisadores que consideravam esse trabalho linguístico como um simples “subproduto de seus objetivos sectários” (*ibidem*).

E é que não se deve ignorar que o objetivo principal, declarado desta instituição, é traduzir a Bíblia para maior quantidade de línguas do mundo. Nessa perspectiva, sua vocação é em rigor missionária. Daí que o *jágaí* de Dijoma recopilado pelos esposos Minor tenha que ser tomado com ressalvas. Ao lado de seus trabalhos etno-linguísticos sobre fonologia, gramática e tradições orais, o casal fez, com efeito, uma tradução do Novo Testamento à língua múrui, chamada de *Juziñamui Ñuera Uai: Caïmo ie Llogáuai == El Nuevo testamento de Nuestro Señor Jesucristo en el idioma Huitoto (dialecto Minica)* (ECHEVERRI, 1997, p. 383). Já no próprio título dessa tradução há um elemento bastante chamativo: o nome *Jesucristo* é traduzido por *Juziñamui*. Como já disse, *Juziñamui* é uma deidade celeste relacionada com o sol e com o céu. É também o decapitador, a deidade canibal por excelência, chefe do povo celestial de

---

<sup>90</sup> Este autor fez parte do ILV nos inícios de sua carreira acadêmica. E afirma que, em matéria de formação das novas gerações de pesquisadores na América Latina, o ILV ficou em dívida, tanto no Brasil quanto na Colômbia.

antropófagos *Riãt*<sup>91</sup>. Enquanto deidade celeste, Juziñamui opõe-se à deidade terrestre e subaquática Buinaima, ao mesmo tempo demiurgo, herói civilizador e fundador das quatro grandes carreiras cerimoniais”.

Dessa dicotomia entre a deidade celeste Juziñamui e a terrestre Buinaima podem-se inferir algumas chaves para interpretar a variante do *Dijoma jágaĩ* compilada pelo casal Minor. Voltando à noção de “erro” (*yuúkua*), empregada por Kuegaromui para caracterizar o efeito do contato de *Dijoma* com as forças do mundo terrestre e subaquático, não é descabido concluir que essa noção se aproxima das noções cristãs de “culpa” e de “pecado”. É que uma das principais críticas feitas ao ILV na Colômbia, de diversos setores, diz respeito a que missionários conseguiram penetrar de tal forma no imaginário e nas concepções cosmológicas indígenas que, com frequência, dividiram as próprias comunidades entre crentes e não crentes (CELY, 2011, p. 4). Mas o assunto, ao que parece, não é coisa de um simples doutrinamento unilateral. Não se deve esquecer que no imaginário indígena há uma clara predisposição a integrar dentro de seus marcos de compreensão elementos exteriores a sua cultura. Isso foi o que aconteceu, por exemplo, com a imagem do machado de metal entre a Gente de Centro, que deu origem a toda uma filosofia da produtividade e da abundância chamada por Echeverri, como já se viu, de “filosofia do machado”.

Assim, embora o discurso hoje dominante entre os Múruí seja o da “Palavra de coca, de tabaco e de mandioca doce” (um discurso pacifista fortemente influenciado por concepções religiosas e espirituais de raízes cristãs), há que reconhecer também que esse discurso constitui ao mesmo tempo uma readaptação e uma reinterpretação de suas crenças fundamentais, ligadas ao cultivo, o processamento e o consumo do tabaco, da coca e da mandioca doce. De acordo com autores como Echeverri (1997) e Pereira (2012), o discurso multiétnico próprio da “Palavra de coca e de tabaco” surge como uma resposta do imaginário coletivo da Gente de Centro após do etnocídio e das epidemias provocados pelos seringueiros. Essa foi a maneira desses povos de lidar com o esquecimento e com a perda de numerosos conhecimentos e tradições que desapareceram com os chefes e especialistas rituais mortos durante os anos que durou o ciclo da borracha.

Por esse motivo, “A palavra de coca e de tabaco” tem chegado a ser, na atualidade, uma espécie de discurso público dominante. Enquanto os discursos míticos (*jágaĩ*) e as práticas xamanísticas, segundo o mostrei ao início da Segunda parte, estariam associados com a

---

<sup>91</sup> A raiz *rĩ* deste nome provém do verbo *rĩte*, “comer carne”, oposto ao verbo *gutade*, “comer alimentos não cárneos”; *ai*, por sua parte, é a marca do plural em múruí. Neste sentido, os *Riãt* seriam os “comedores de carne”, quer dizer, os “antropófagos” ou “comedores de gente”.

macumba, a bruxaria e a maldade. Daí que tais discursos e práticas hajam sido explicitamente empurrados para um âmbito mais familiar ou clânico, quer dizer, transformaram-se em um discurso privado. Para adaptar ao caso dos Múruí uma expressão usada por Carlos Fausto no caso da cosmovisão dos Guarani, o pensamento cosmológico múruí estaria experimentando uma “substituição” da mitologia pela ética, a poética e a metafísica (FAUSTO, 2005, p. 391). Isto significa que as concepções mitológicas múruí anteriores à colonização do noroeste amazônico, fundadas no princípio da predação canibal da alteridade, teriam sido deslocadas ao longo do século XX por novas concepções éticas, estéticas e metafísicas decorrentes do contato com as sucessivas ondas de missionários e de exploradores ocidentais que foram chegando na região ao longo dos anos.

No caso dos Múruí, talvez como estratégia de supervivência cultural, eles misturaram uma metafísica de inspiração cristã com uma cosmologia tradicional fundada na predação e na transformação das substâncias por meio do trabalho corporal. Desta maneira, assim como no caso dos Guarani que hoje consideram o “amor” a sua principal categoria de relacionamento com outrem (FAUSTO, 2005, p. 398), entre os Múruí o “canibalismo como modelo relacional” também parece ter sido substituído por outras categorias relacionais, no caso pelas categorias de “esfriamento” e de “adoçamento” associadas com os processos de transmutação das substâncias rituais. Por isso é certo dizer que o pensamento e a espiritualidade atual dos múruí é, mais do que o produto de um processo unilateral de imposição de doutrinas religiosas alheias, um complexo processo de negociação e de adaptação de suas concepções míticas e cosmológicas às diversas ideias trazidas pelos missionários, exploradores e colonos.

Traços dessa negociação complexa e dessa mútua adaptação entre as crenças indígenas e as concepções dos missionários são visíveis em diversas narrativas míticas (*jágaĩ*). No final do “Relato da árvore da abundância” (*Moniya amena*), por exemplo, Nofeni (“lasca de pedra”) dá morte à deidade solar Juziñamui com o gume do machado de metal que aquele mesmo traz do “infra-mundo” por meio do sonho (RIAZEYUE; PREUSS, 1994, p. 85). Este é um fato bastante curioso, caso se leve em conta que, desde o tempo dos primeiros contatos dos Múruí com os missionários e os colonos brancos, Juziñamui não só é a deidade identificada com Jesus Cristo, mas também com os sacerdotes e os missionários. Tem-se aqui uma representação, embora ficcional, da vitória de um ancestral ligado à antiga mitologia sobre os Juziñamui, os “seres da terra”, como também os chama o avô seu Ángel Ortiz? (PEREIRA, 2012, p. 289). Ou a morte de Juziñamui, invocado nos cantos do *rafue bai* ou “festa da antropofagia” como deidade canibal (RIAZEYUE; PREUSS, 1994, p. 779), representará melhor a rejeição da antropofagia e a conseguinte assimilação dos princípios pacifistas decorrentes da “Palavra de

coca e de tabaco” legada pelo demiurgo e herói civilizador Buinaima?

Mas o *Relato de D̄ijoma* contado por Kuegaromui e recopilado pelos esposos Minor oferece uma outra perspectiva dessa oposição entre deidades celestes e deidades subaquáticas e terrestres perceptíveis na cosmovisão múrui. Com efeito, ao identificar Juziñamui com Jesus Cristo em sua versão da Bíblia em múrui, o casal de missionários compiladores coloca aquela divindade no patamar das divindades solares e celestes. Mas isto implica, correlativamente, um rebaixamento da condição das divindades terrestres e aquáticas que, do mesmo modo que a jiboia no imaginário cristão, hoje estão ligadas sobretudo à bruxaria e à maldade. Na narrativa, D̄ijoma erra, efetivamente, por entrar em contato com esses seres do mundo subterrâneo: a jiboia, o peixe dentado, as ervas de rio, os juncais. Por conta desse contato com entidades julgadas malsãs e nocivas, sua filha e ele mesmo acabam sendo devorados pelo dono das jiboias. Neste sentido, poder-se-ia afirmar que esta variante da narrativa de D̄ijoma reforça as linhas principais dos atuais discursos de *mambeadero*. De acordo com estes discursos, a “palavra de baile” (*rafue*) e a “Palavra de instrução” (*yetárafue*) opõem-se, como o disse no Capítulo 6, à “palavra mítica” contida no chamado “cesto velho” ou *jágaĩ*.

Esta oposição decorre do fato de que o *jágaĩ* trata com forças e seres antigos e muito perigosos, capazes de fazer adoecer e inclusive de levar à morte, posto que se acham muito próximos de um patamar da realidade (a “era” ou “estado” de *nanoide monifue* ou da “abundância dos primórdios”) em que pairam ainda espíritos e entidades não submetidos aos princípios do *mambeadero*, isto é, à “Palavra de coca e de tabaco”. Por outra parte, convém acrescentar que Juziñamui é identificado hoje com o poder do trovão e das entidades celestes, com a águia e com o gavião; enquanto a divindade das águas Buinaima assimila-se à jiboia e aos demais animais terrestres e subaquáticos, que ocupam um lugar ambíguo na estrutura do cosmos por estarem dominados por forças e poderes ligados ao mundo subterrâneo, julgados danosos para as pessoas bem formadas e verdadeiramente humanas.

Tais associações de ideias permitem afirmar que o relato de Kuegaromui e dos esposos Minor figura o xamanismo, representado na figura do ancestral D̄ijoma, como uma prática nociva e restrita por estar ligada a substâncias muito potentes e a forças ocultas e primitivas. Esta ideia coincide, por certo, com a valoração atual que fazem os múrui do xamanismo como feitiçaria. Embora se diga em diversos círculos que os especialistas rituais precisam conhecer técnicas xamânicas para defender o espaço familiar e comunal de ataques de inimigos, esse conhecimento não tem uma valoração social positiva quando é procurado por um simples desejo de adquirir um poder mágico, por exemplo o poder de transformação em animal. Ora, no que diz respeito ao *jágaĩ* contado por Kuegaromui, não é possível saber qual seja a origem precisa

da noção de “erro” (*llúukote*) empregada nesse relato e central na constituição do seu “discurso”. Tem essa noção uma origem cristã, ou bem, tem uma origem indígena? Como tentei sugerir-lo nos parágrafos anteriores a propósito da reconfiguração do pensamento múrui após o ciclo da borracha, ela parece ser o produto complexo de uma negociação entre a visão do cosmos de Kuegaromui e as crenças religiosas dos esposos Minor. Neste sentido, o “erro” ou *llúucua* de Dijoma pode ser enxergado, ao mesmo tempo, como a aproximação inadequada a um território vedado para as pessoas prudentes, que sabem medir suas ações; ou como o “pecado” de um ser humano que, defrontando o poder indiferenciado da cobra, submerge-se na “devoradora e subterrânea noite das origines” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 868).

Antes de encerrar esta tese, vale a pena dizer que o avô múrui Miguel Guzmán também caracteriza a Dijoma como xamã na última das três variantes do *Relato de Dijoma* aqui publicadas, o *Dijoma ikaki*. Nessa breve versão, recopilada e traduzida para o espanhol pela pesquisadora múrui Anastasia Candre por volta do ano 2005, o ancestral também entra em contato com substâncias e poderes subaquáticos e terrestres que o levam a ser devorado por uma jiboia. Mas para além da menção da viagem do ancestral pelos rios amazônicos, há três elementos nesta variante que devem ser levados em conta porque revelam qual é a função, já no início deste século, das narrativas míticas *jágañ* no contexto do que tenho chamado aqui de arte verbal do povo múrui.

O primeiro desses elementos é o emprego da ayahuasca (*una* em múrui): Dijoma leva consigo esta substância como objeto de proteção e não, como nas outras versões da história desse ancestral, o tradicional *yeraki* ou “recipiente com *ambil*”. Esta particularidade é bastante significativa porque, como tentei mostrá-lo em detalhe sobretudo no Capítulo 4, a ayahuasca não é empregada costumeiramente pela Gente de Centro, e muito menos quando se trata de empreender longas viagens, circunstância na qual sempre é preferido o tabaco em pasta *ambil*. A diferença do tabaco e da coca, considerados respectivamente como um consanguíneo e como uma agnada pelos conhecedores múrui, a ayahuasca é vista como alheia porquanto é julgada própria dos grupos indígenas do alto Rio Putumayo.

Um segundo elemento a levar em conta nesta narrativa é o contexto histórico e cultural em que se enquadra sua encenação. A este respeito, vale a pena dizer que esta variante foi recopilada na cidade de Leticia, Amazonas, um contexto fundamentalmente multiétnico e citadino. Leticia, que forma um eixo urbano e periurbano junto com a cidade brasileira de Tabatinga, é uma cidade estratégica na Colômbia posto que é um ponto de articulação entre a região amazônica e centros metropolitanos andinos como Bogotá, Medellín ou Cali. Como em muitas outras cidades amazônicas, Leticia é o centro de uma intensa e já documentada

movimentação de indivíduos indígenas que saem de seus povoados e vilarejos na floresta rumo a contextos urbanos onde procuram melhores condições de vida, e oportunidades de estudo e de trabalho (MCSWEENEY; JOKISCH, 2015, p. 19). O anterior significa que a variante do *jágaĩ* de Dìjoma do avô Miguel Guzmán foi contada e registrada em um contexto muito longínquo do território ancestral múrui, no interflúvio dos rios Caquetá e Putumayo. Daí que, por exemplo, já não apareçam nela as referências deícticas que são vistas, com frequência, na variante de Kuegaromui e os esposos Minor, a qual sim foi contada e registrada nas margens do rio *Kotue* ou Igaraparaná.

De fato, um aspecto interessante do local de Leticia onde foi coletado o *Relato de Dìjoma* do avô Guzmán, o Kilometro 3 da via Leticia-Tarapaca<sup>92</sup>, é seu carácter multiétnico. O local se chama de Comunidade de São Miguel e, como muitas comunidades do eixo Leticia-Tabatinga, está composta por várias etnias. Na variante aqui abordada, esse carácter multiétnico do contexto leticiano é inclusive evocado de forma explícita pelo avô quando conta que, depois de se sair do ventre da jiboia, Dìjoma a corta em pedaços que ele mesmo divide com os primeiros ancestrais, não só da Gente de Centro (os Múrui, os Bora e os Andoque), mas de outros povos do alto Solimões como os Yagua, os Tanimuka e os Cocama (verso 30). Tal referência multiétnica do avô Guzmán, contudo, é sem dúvida uma contribuição sua ao enredo arquetípico do *Relato de Dìjoma*, se comparado com o enredo das diversas variantes dessa história publicadas até hoje, onde tal sequência não está presente. Na verdade, tal sequência narrativa parece ser uma interpretação pessoal do avô Guzmán por duas razões.

Em primeiro lugar, porque essa sequência encontra-se também em outro relato mítico ou *jágaĩ*, o *Múrui naie jiyakĩno* (“O local da origem dos Múrui”). Nesta narrativa, os seres humanos dos primeiros clãs despedaçam, fatiam e untam-se o sangue da Cobra mítica *Agaro*, nascida dos cordões umbilicais que lhes foram cortados logo de saírem do buraco da humanidade *komĩmafo* (KAZIYA BUINAIMA *et al.*, 2019, p. 79). E em segundo lugar, o avô Guzmán parece acrescentar ao enredo do *jágaĩ* de Dìjoma porque, olhada em contexto, ela retoma, e adapta à narrativa múrui, um fragmento de uma lenda dos Tukano, a *Lenda da cobra-canoa*, que conta como os primeiros ancestrais foram trazidos na terra no ventre de uma jiboia gigante. Em termos mais precisos, o que acontece aqui é uma montagem de três sequências narrativas em um mesmo relato, a variante do *Relato de Dìjoma* contada pelo avô Guzmán. Não obstante, tal montagem de sequências diversas em um mesmo fio narrativo revela, mais que

---

<sup>92</sup> Dizer via Leticia-Tarapacá, é usar uma expressão mais ou menos imaginária, posto que a estrada atingiu até agora apenas o km 23 dos pelo menos 175 kms que separam Leticia de Tarapacá, o povoado nas margens do rio Putumayo até onde essa via tem sido projetada.

uma falha de exatidão ou de memória do narrador, um imaginário influído por uma experiência multicultural e multiétnica exprimida no mais humano de todos os atos: o ato de narrar uma história. É que, como o diz Anastasia Candre no seu texto introdutório ao compendio de narrativas do avô Guzmán (2006), ele foi um viajante incansável, que morou em diversos lugares da Amazonia e da Colômbia, de modo que é bastante lógico que esse contato com culturas diferentes marque de forma indelével o seu imaginário narrativo.

Finalmente, há um terceiro elemento por destacar na última das três versões do *Relato de Dìjoma* estudadas neste trabalho. Esse elemento é o *manguaré*, o instrumento de percussão empregado quando se realiza uma festa ritual *rafue*. De acordo com a narrativa, o primeiro *manguaré* teria surgido da parte central da jiboia mítica, e seria o modelo para a fabricação dos *manguarés* de todas as malocas múrui (verso 31). No contexto do relato, tal referência ao *manguaré* é uma alusão implícita a um aspecto central da vivência das tradições múrui no contexto multicultural de Leticia: os bailes rituais *rafue*. Como já o disse na Introdução deste trabalho, os bailes são o espaço de socialização por excelência do povo múrui. Idealmente, eles permitem estender os vínculos com outros povos ou grupos, tramitar os conflitos com as entidades não-humanas e purificar as malocas de influências nocivas. No entanto, como qualquer tradição indígena, o baile não é um modelo ideal, senão um artefato em constante transformação: ele depende dos contextos em que se dá sua encenação e das especialidades rituais de seus oferentes ou “donos” (os *rafue naama*). Em uma palavra, os bailes são, para os múrui, o impulso essencial para a geração da vida e para manter atuante sua tradição.

No *Relato de Dìjoma* do avô Guzmán, pois, o *manguaré* é uma metonímia das festas rituais. Ele lembra que, em um contexto urbanizado e multicultural como a cidade de Leticia, o baile é o meio mais eficaz para manter coesa a identidade do grupo. Embora não haja roçados de grande porte, nem muitas malocas para estabelecer alianças cerimoniais, o *manguaré* deve continuar a chamar aos “Filhos da coca, do tabaco e da mandioca doce” para que, embora em meio aos prédios e ao barulho dos motores, se reúnam a cantar e a dançar em louvor a Buinaima.

## REFERÊNCIAS

- ALBERT, Bruce. La forêt polyglotte. In : B. Krause (edit). **Le grand orchestre des animaux** (p. 91-99). Paris, Fondation Cartier, 2016.
- ALCOCER, Paulina. Elementos humboldtianos en las teorías de la religión y de la magia de Konrad Th. Preuss. **Journal de la Société des Américanistes**, v. 88, n. 88, p. 47-68, 2002.
- \_\_\_\_\_. La forme interne de la conscience mythique. Apport de Konrad Theodor Preuss à la Philosophie des formes symboliques de Ernst Cassirer. **L'Homme. Revue française d'anthropologie**, n. 180, p. 139-170, 2006.
- \_\_\_\_\_. Un siglo de estudios sobre la literatura y los cantos rituales uitotos. **Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos**, n. 61, p. 185-208, 2015.
- AREIZA SERNA, Laura. **Uiki: Moroma komeki, riaroki komuiya. Diona, Jibina, Farekatofe nairai yuano** [Corazón del padre, frutales de vida. Memorias entre los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce]. 2016. Dissertação de mestrado. Leticia, Amazonas, Universidad Nacional de Colombia.
- ARTAUD, Antonin. **Les tarahumaras**. Paris, Gallimard, 1971.
- BARTHES, Roland et al. Introducción al análisis estructural de los relatos. **Análisis estructural del relato**. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- BECERRA BIDÍGÍMA, Eudocio. El poder de la palabra. **Forma y Función**, [S. l.], n. 11, p. 15-28, 1998.
- BECERRA, Eudocio; PETERSEN DE PIÑEROS, Gabriele. "Diccionario Uitoto-español" In **Religión y mitología de los uitoto: Recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica** (ii parte, p. 789-912). Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: **Problemas de lingüística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 81-90.
- BONILLA, Sol Montoya. **Mitología del encuentro y del desencuentro: "lo otro" en algunos textos indígenas de la Amazonia**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- BONILLA, Sol Montoya. Flexibilidad en las cosmologías amerindias: relatos, canastos y tejidos. **Revista Utopía Siglo XXI**, v. 3, n. 11, p. 52-64, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **El libro de arena**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998 [1975].
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].
- BRIÑEZ, Pérez Ana Hilda. **Casabe: símbolo cohesionador de la cultura Uitoto**. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2007.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Experiência do incomum e boa vizinhança. **Literatura comparada e literatura-Mundo**. Porto: Porto Editora, 2013.
- BURTCH, Shirley. **Diccionario huitoto murui**. (Serie Lingüística Peruana, 20.) Yarinacocha: Ministerio de Educación e Instituto Lingüístico de Verano, 1983.
- CANDRE, Anastasia; BECERRA, Eudocio. **Múruí iemo muinani rua: cantos uitoto**. Bogotá, Terra Nova, 2008.

CANDRE, Hipólito; ECHEVERRI, Juan Alvaro. **Tabaco frío, coca dulce: Palabras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos= Jírue diona riérue júbina: Jikofo Kinéreni éirue jito Kinerai ie jaiéniki komeki–zuitaja ie jiyóitaja úai yoína.** Leticia: Instituto Amazónico de Investigaciones (IMANI), 2008.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, 2(2): p. 115-144, 1996.

\_\_\_\_\_. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar** (PUC-Rio), num. 18, p. 225-254, 2004.

\_\_\_\_\_. de. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo (São Paulo)**, num. 14/15, pp. 319-338, 2006.

CELY, William Mauricio Beltrán. Impacto social de la expansión de los nuevos movimientos religiosos entre los indígenas colombianos. **Revista colombiana de sociología**, v. 34, n. 2, p. 35-54, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.** Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1982.

CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). **Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar.** Los Ángeles, Univ. of California Press, 1986.

Convenio con el Instituto Lingüístico de Verano. **Boletín De Antropología**, 4(15), 1976. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/336980>. Acesso em

CORNEJO POLAR, A. (2003). **Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas.** Lima (Perú): Latinoamericana Editores.

DAMROSCH, David. Introduction: Goethe Coins a Phrase. **What is world literature?** Princeton: Princeton University Press, 2003. p. 1-36.

DE SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística general.** Editora Planeta de Agostini , 1985.

ECHEVERRI, Juan Alvaro. **The people of the center of the world: a study in culture, history, and orality in the Colombian Amazon.** 1997. Tese de Doutorado. New School for Social Research, New York.

ECHEVERRI, Juan Álvaro. Reflexiones sobre el concepto de territorio y ordenamiento territorial indígena. In: VIECO, Juan José; FRANKY, Carlos Eduardo; ECHEVERRI, Juan Álvaro (Editores). **Territorialidad indígena y ordenamiento en la Amazonía.** Leticia: Universidad Nacional de Colombia, 2000, p. 173-182.

ECHEVERRI, Juan Álvaro. La naturaleza es bagazo y la humanidad almidón: visión del medio natural desde los grupos que consumen ambil de tabaco. **Boletín de Antropología**, v. 15, n. 32, p. 13-30, 2001.

ECHEVERRI, Juan Álvaro. Cool tobacco breath: the uses and meaning of tobacco among the people of the centre. **The master plant: tobacco in lowland South America**, p. 107-129, 2015a.

ECHEVERRI, Juan Álvaro. Language is Breath: “*Aunque aprendas poco se te abre el coco*”. Manuscrito presentado na **SALSA XII Sesquiannual Conference (Vienna), Workshop**

**Amerindian Linguistic Natures**, organized by Guilherme Orlandini Heurich and Jan David Hauck, 2019.

ECHEVERRI, Juan Álvaro. **La gente del centro del mundo: Curación de la historia en una sociedad amazónica**. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2022.

ECHEVERRI, Juan Álvaro; PEREIRA, Edmundo. 'Mambear coca não é pintar a boca de verde': Notas sobre a origem do uso ritual da coca amazônica. **O uso ritual das plantas de poder**, p. 117-185, 2005.

ELIADE, Mircea. **El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis**. México, Fondo de Cultura Económica, 2008 [1951].

EVERETT, Daniel L. Documenting languages: a view from the Brazilian Amazon. **Language documentation and description**, v. 1, p. 140-158, 2003.

FAUSTO, Carlos. Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). **Mana**, v. 11, p. 385-418, 2005.

FAREKATDE GUAMAN, Gil Jairo. **Jenuizai perspectivas propias de promoción y prevención de las enfermedades de la niñez indígena a la luz del saber ancestral del clan Jeiaí**. Trabalho de conclusão do curso de graduação em biologia. La Chorrera (Estado de Caquetá, Colômbia), Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Ciencia y Tecnología, departamento de Biología, 2013.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. **Revista da Anpoll**, 1(33), pp. 135-157, 2012.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. ed. **Ariel**, Barcelona, 1999.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: Neiva de Matos, Cláudia; Travassos, Elizabeth and da Teixeira de Medeiros, Fernanda (eds). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2008, pp. 15–45.

FINNEGAN, Ruth. **Oral poetry: its nature, significance and social context**. New York: Cambridge University Press, 1992 [1977].

KUEGAROMUI, Raúl Gaba; MINOR, Eugene e MINOR, Dorothy. D̥j̥joma jagai (Edição bilingue espanhol-uitoto). Em: **Folclor indígena de Colombia** (Tomo 1). Meta [Colombia], Editorial Townsend, 1974, p.1-36.

GARCÍA, Oscar Iván. Danzando fakariya: los bailes uitotos como modelo de organización social en la Amazonía. **Bulletin de l'Institut français d'études andines**, n. 45 (1), p. 39-62, 2016.

GARCIA, Oscar Iván. **Rafue Ite! Ethnographie d'un bal rituel amazonien (Murui-Muina-Uitoto, Amazonie colombienne)**. Tese de Doutorado. Paris Sciences et Lettres, 2018.

GASCHÉ, Jürg. L'habitat witoto: «progrès» et tradition. **Journal de la Société des Américanistes**, tomo 61, p. 177-214, 1972.

GASCHÉ, Jorge. Cuatro cantos-adivinanzas huitoto. **Folia Amazónica**, v. 16, n. 1-2, p. 89-100, 2007.

GAUTHERON, Marie; MERLEAU-PONTY, Claire. **L'aventure d'une exposition: sur les**

traces du serpent--. ENS éditions, 2008.

GRUPO DE DANZA KAI KOMUIYA UAI. **Memorias del proyecto *Ruakido komeki jiyode iemo iyaziki uiñoga***: Con las canciones se alivia el corazón y se cuida el territorio de vida. 2019. Editado por Juan Álvaro Echeverri. Leticia: Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, sede Amazonia (informe final de proyecto de extensión solidaria).

GUZMÁN, Miguel. **Murui iemo muinani rafue**: Okaina iemo jaziki rafue [Saberes uitotos. Narraciones de animales y plantas]. Bogotá, Fundación Terra Nova/Ministerio de Cultura, 2006.

HARDENBURG, Walter Ernest. **The Putumayo**: the devil's paradise; travels in the Peruvian Amazon region and an account of the atrocities committed upon the Indians therein. T. Fisher unwin, 1913.

HYMES, Dell. Anthropology and poetry. **Dialectical anthropology**, vol. 11, No. 2-4. pp. 407-410, 1986.

HYMES, Dell. Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative. **New Literary History**, Vol. 8, No. 3 [Oral Cultures and Oral Performances], pp. 431-457, 1977.

KAZIYA BUINAIMA, Lucio Agga Calderón; WOJTYLAK, Katarzyna I.; ECHEVERRI, Juan Álvaro. *Murui Naie Jiyakino* / El lugar de origen. **Revista Lingüística**, vol. 15, No. 1, p. 50-87, 2019.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Les Indiens outotos. Étude linguistique. (Introduction). Em **Journal de la Société des Américanistes**. Nouvelle Série. Tome 3 n.º 2, 157-161, 1906.

KUYOTEKA JIFIKOMUI, Ángel. Historia de Dijoma. **Mitología uitota contada por un aroní, gente de avispa**. Medellín (Colombia), sd., pp. 377-395, 1995.

LANGDON, Esther. "Textual Interpretation in the Amazon". In **American anthropologist**, v. 99, n. 3, p. 628-629, 1997.

\_\_\_\_\_. A fixação da narrativa: Do mito para a poética da literatura oral. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas Siona del Putumayo, Colombia. **Estudios Indiana 8. Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas**, p. 39-53, 2015. LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos avançados**, v. 26, p. 29-37, 2012.

LEITE, Mário Cezar Silva. **Águas encantadas de Chacororé**: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal. Cathedral Unicen Publicações, 2003.

LONDOÑO, Carlos. **Muinane**: Un proyecto moral a perpetuidad. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2004.

MANDAGARÁ, Pedro. Ver com os olhos: representação e a *Queda do céu*. In DORRICO, J.; DANNER, F.; DANNER, L.F. (Orgs.) **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020, pp. 262-269.

MANNHEIM, Karl. **Ensayos de sociología de la cultura**: hacia una sociología del espíritu, el problema de la *intelligentsia* y la democratización de la cultura. Madrid, Aguilar, 1957.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri (1988). **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70.

MARTÍNEZ, Isabel; CASTRO, Eduardo Viveiros de. De imaginación, traducción y traición. **Anales de Antropología** (UNAM), 41(II) p. 239-262, 2007.

MCSWEENEY, Kendra; JOKISCH, Brad. Native Amazonians' strategic urbanization: Shaping territorial possibilities through cities. **The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology**, v. 20, n. 1, p. 13-33, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción** [Jen Jabanés Tradutor] Madrid, Planeta de Agostini, 1993 [1945].

MINOR, Dorothy. Huitoto. In: **Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia (Volume 1)**. Editora Townsend, Lomalinda [Meta, Colômbia], 1973.

MINOR, Dorothy A. **Vocabulario Bilingüe Huitoto: Español – Huitoto**. Lomalinda, Meta: Editorial Townsend, 1987.

MIRÓ QUESADA, Francisco. Universalismo y latinoamericanismo. **Isegoría**, 19, pp. 61-77, 1998.

ONG, Walter. **Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra**. Barcelona, Paidós, 1982.

PALACIO, Jaime Riva. De cómo se atropella a un país: actividades del Instituto Lingüístico de Verano en Colombia. **Nueva Antropología**, v. 1, n. 2, p. 112-114, 1975.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Musas na encruzilhada. In: **Ensaio de literatura comparada**. Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva e Rosani Ketzer Umbach. Frederico (RS): URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria (RS): UFSM, 2011.

PELEN, Jean Noël et al. Memória da literatura oral a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 22, 2001.

PEREIRA, Edmundo. Palavra de coca e de tabaco como "conhecimento tradicional": cultura, política e desenvolvimento entre os uitoto-múruí do rio Caraparaná (CO). **Mana**, v. 17, n. 1, p. 69-98, 2011.

\_\_\_\_\_. **Un povo sábio, um povo aconselhado: ritual e política entre os Uitoto-Murui**. Brasília: Paralelo, 2012.

PEREIRA, Edmundo; ORTIZ, Hermes. Birui jiiibina ruana ñaite:"hoje a coca fala de canto". Notas para uma antropologia da música entre os Uitoto-murui. **Mundo Amazônico**, v. 1, p. 9-40, 2010.

PETERSEN DE PINEROS, Gabrielle. **La lengua uitota en la obra de Konrad Theodor Presuss: aspectos fonológicos y morfosintácticos**. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1994.

PETERSEN DE PIÑEROS, Gabrielle. De cuerpo y alma en uitoto: una aproximación a la reflexividad. **Forma y función**, Nro. 11, pp. 29-40, 1998,

\_\_\_\_\_. "Uitoto". Em Carlos Patiño Roselli e Jaime Bernal Leongómez (coordenadores). **El lenguaje en Colombia Tomo 1: realidad lingüística de Colombia**. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2012.

PINTO, Marilina Conceição O. et al. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. 2005. Manaus: Universidade Federal do Amazonas.

PREUSS, Konrad Theodor. **Religión y mitología de los uitoto**: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica (volumen 1, Introducción a los textos). Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1994.

\_\_\_\_\_. **Religión y mitología de los uitoto**: Recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica (volumen 2, textos y diccionario). Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1994.

\_\_\_\_\_. **Arte monumental prehistórico**: excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparación arqueológica con las manifestaciones atísticas de las demás civilizaciones americanas. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2013 [1927].

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo, Editorial Andes, 1998.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Desana**: simbolismo de los indios Tukano del Vaupés. Bogotá, Procultura, 1986.

RICOEUR, Paul. Retórica, poética y hermenéutica (Gabriel Aranzueque traductor.). **Repositorio.uam.es**, pp. 79-89, 1997.

RICOEUR, Paul. **Tiempo y narración**: Configuración del tiempo en el relato histórico. Siglo xxi, 2003.

ROBUCHON, Eugenio. **En el Putumayo y sus afluentes**. Lima: Imprenta la industria, 1907.

ROCHA, Joaquin. **Memorandum de viaje**. Bogotá, Editorial Cromos, 1903.

RODRÍGUEZ, María Luisa. Historia de Dijoma. **Muestras de literatura oral en Leticia, Amazonas**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. pp. 144-149, 1981.

ROTHENBERG, Jerome. **Technicians of the Sacred**: a Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania. New York City: Anchor Books, 1969.

\_\_\_\_\_. Ethnopoetics & (Human) Poetics. **Conjunctions**, n. 6, p. 232-240, 1984.

\_\_\_\_\_. **Etnopoesia no milênio**. COHN, Sergio (traductor). Azougue Editorial, 2006.

SEARLE, John R. **Os actos da fala** (tradução). Livraria Almedina, Coimbra, 1984 [1969].

SHULTES, Richard Evans. **Hallucinogenic plants**. New York, Golden Press, 1977.

SOARES-MAIA, J. G.; RODRIGUES, William. A Virola theiodora como alucinógena e tóxica. **Acta Amazônica**, v. 4, n. 1, p. 21-23, 1974.

SOUSTELLE, Jacques. **Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos**. México, FCE, 1959.

STATES, Bert. Performance as a metaphor. **Afterall Online Journal**, N. 3, 2001. In: Disponível em: <http://www.afterall.org/journal/issue.3/performance.metaphor>. Acessado em 20 ago 2020

STEINER, George. "Extraterritorial". In **Extraterritorial**. A literatura e a revolução da linguagem (Julio Castañon Guimarães tradutor). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 15-21,

TAUSSIG, Michael. **Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje**. Bogotá, Norma, 2002.

URBINA RANGEL, Fernando. Moniya Amena – El árbol de la abundancia. **Tablero**: revista del Convenio Andrés Bello, n. 66, 2003.

URBINA RANGEL, Fernando. **Diijoma**: el hombre-serpiente-águila: mito uitoto de la Amazonía. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.

URBINA RANGEL, Fernando. **Las palabras del origen**: breve compendio de la mitología de los Uitotos. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

VENEGAS, Camila Sofía; CÁRDENAS, Christian. **Palabras para formar a un hijo**: socialización entre los fééneminaa del Medio Caquetá. Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Antropologia. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Antropología. 2019.

VIVAS HURTADO, Selnich. Kirigaiai: los géneros poéticos de la cultura minika. **Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología**, n. 15, p. 223-244, 2012.

VIVAS, Selnich. **Komuya uai: poética ancestral contemporánea**. GELCIL, Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana, 2015.

VON HUMBOLDT, Wilhelm. **Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad**. Anthropos Editorial, 1990.

WIENER, Charles et al. **América pintoresca: descripción de viajes al nuevo continente por los mas modernos exploradores Carlos Wiener, doctor Crevaux, D. Charnay, etc., etc.** Montaner y Simon, 1884.

ZULUAGA HOYOS, Gustavo. La discusión sobre el canibalismo y los sacrificios humanos en la disputa de Sepúlveda con las casas (1550-1551). **Cuadernos de Filosofía Latinoamericana**, v. 30, n. 100, p. 39-46, 2009.

ZULUAGA HOYOS, Gustavo. Las obras de Konrad Preuss sobre las culturas indígenas colombianas: tolerancia y reconocimiento de la alteridad. Em: NEIRA PALACIOS, Edison e WERDER, Sophie von (editores). **Intolerancia y globalización. Fenómenos lingüísticos y literarios**. Berlín, Peter Lang Verlag, 2014, pp. 13-24.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A “literatura” medieval** (trad. Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro). São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [1987].

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral** (trad. Jerusa Pires Ferreira), São Paulo, Hucitec, 1997.

## GLOSSÁRIO

**Abi:** a acepção principal deste termo é corpo, mas é empregado também como forma reflexiva com certos verbos.

**Aima:** bruxo ou xamã (ou também ser terrestre ligado a Juziñamui, deidade celeste).

**Ambil:** nome em espanhol para a pasta extraída das folhas de tabaco fervidas e misturada com sal vegetal.

**Anáneko:** casa grande onde se levam a cabo as atividades rituais, oposta à casa comum *jofo*.

**Aigadigei:** antiga designação em múrui para os espíritos auxiliares ou protetores, registrada nos textos mitológicos coletados por Preuss.

**Bainaango:** tatu-canastra

**Bakaki:** diálogo ritual, realizado antes dos bailes cerimoniais, em que se narram assuntos proibidos ou danosos.

**Beyado:** milho

**Biko:** céu

**Binie:** terra

**Buinaima:** deidade da terra e do mundo subaquático, dona do infra-mundo e dos seres e dos espíritos da água.

**Cahuana:** Bebida não fermentada, feita a base da variedade de mandioca *juzitofe*, que se mistura com frutos como a abacaxi ou a pupunha, e que acompanha o consumo das refeições diárias e das substâncias rituais.

**Chagra:** roçado, no espanhol do alto Solimões.

**Diona:** nome da planta de tabaco.

**Caucho:** seringa, em espanhol.

**Cauchero:** nome dado em espanhol aos comerciantes em seringa.

**Ebigiroi:** vagalume.

**Eeiki:** canto-adivinhação

**Eiño:** mulher.

**Enie:** terra subterrânea.

**Fakade:** provar, experimentar, estudar um objeto qualquer.

**Farekatofe:** variedade de mandioca brava ou venenosa, utilizada para elaborar *manicuera*, bebida ritual não fermentada.

**Finoriya:** capacidade de transformação em animal.

**Fue:** boca

**Fuerama:** convidado ritual a um baile ritual *rafue*.

**Iji:** semente.

**Ikode:** verbo que designa a ação de curar, sobretudo mediante procedimentos mágicos.

**Ikino:** a notícia que se avisa, a tradição legada pelo pai criador *Mooma*.

**Ikoriraima:** pessoa cujo ofício é curar; curandeiro.

**Ikora:** práticas de cura entendidas em seu conjunto.

**Inarako:** tipiti, cesto com formato alongado usado para extrair o veneno da mandioca brava.

**Iyaïma:** chefe de maloca.

**Iyaziki:** território em que as pessoas moram ou existem.

**Igai:** fio ou fibra vegetal.

**Inie:** terra, especialmente a referida ao mundo subterrâneo.

**Jae:** antigamente, anteriormente; o antigo.

**Jafaiki:** ar, fôlego, vento.

**Jágai:** gênero verbal que trata das histórias e relatos dos ancestrais da primeira era; cesto dos ancestrais.

**Jágiyi:** fôlego.

**Jaieniki:** órfão.

**Jaigabi:** Bebida não fermentada, feita a base de farinha de mandioca brava fervida, que se mistura com frutos como a abacaxi ou a pupunha, e que acompanha o consumo das refeições diárias e das substâncias rituais; *cahuana* em espanhol local.

**Jakafai:** roçado.

**Jakaiji:** inhame

**Jánayari:** onça pintada.

**Jata:** machado de metal

**Jaziki:** território dos antigos ou dos ancestrais.

**Jebogai:** cesto de olho grande.

**Jénua:** busca

**Jenuizai:** doenças muito antigas, originadas nos animais, que atacam principalmente às crianças.

**Jibigoi:** pilão com que se transforma a folha da coca em pó.

**Jibibiri:** nome em múrui para “pátio da coca” ou *mambeadero*.

**Jifikogi:** abieiro

**Jíibina:** planta de coca.

**Jimena:** pupunha.

**Jitoma:** Deidade do sol, irmão de *manaidejitoma* (a lua).

**Jiyaki:** base, fundo, assento ou essência das coisas.

**Jirikobu:** uva amazônica.

**Jifaide:** verbo que designa a ação de embriagar-se, de ficar bêbado.

**Jiira:** oração, reza ou conjuro ritual.

**Jofo:** casa onde moram as pessoas no dia a dia, oposta à *anáneko*, a casa comunal ou ritual onde têm lugar os bailes cerimoniais.

**Joreño:** espírito das plantas que fala através das pessoas.

**Juari:** instrumento de percussão, feito com dois troncos de árvore ocos, utilizado para comunicar-se com outras malocas ou para convocar a um baile ritual.

**Juiñoi:** bebida não fermentada, preparada com uma variedade de mandioca brava.

**Juyiji:** nome comum de uma variedade de mandioca brava ou venenosa.

**Juziñamui:** deidade celeste e antropófaga, chefe dos *Riatí*, espíritos celestes que devoram as pessoas.

**Juzi-moniya amena:** árvore mítica, também chamada de “árvore da abundância”, da qual têm surgido todos os seres e os rios da floresta.

**Juzitofe:** variedade de mandioca brava ou venenosa, utilizada para preparar a bebida não fermentada chamada de *cahuana* ou *jaigabi*.

**Kaimafue:** sentimento de contentamento ou de prazer; alegria,

**Kakade:** verbo que designa a ação de escutar, de sentir profundamente por meio do coração.

**Kiraigi:** costela.

**Kirigai:** cesto.

**Kome:** ser humano, pessoa.

**Komeki:** coração, entendido como o próprio âmago do ser humano, como a sede do pensamento.

**Komimafo:** literalmente, o “buraco da humanidade”: local mítico de onde brotaram os primeiros seres humanos.

**Komini:** nome genérico para o conjunto dos seres humanos: “humanidade”.

**Komúiyafue:** palavra de formação.

**Kudumani:** rio Putumayo ou Içá.

**Kuio:** verme mítico que aparece no “Relato da origem dos alimentos” ou *Moniya amena*.

**Kuiodo:** Louro coroado. Animal mítico que, transformado em machado, permite aos ancestrais da primeira era cortar a árvore da abundância ou *Moniya amena*.

**Kuiyo:** variante palatalizada de *kui*. Também puede ser interpretada como onomatopeya.

**Maikatofe:** variedade de mandioca não venenosa, chamada de “mandioca de comer”.

**Mambe:** nome que recebe, no espanhol do alto Solimões, a coca já processada e transformada em pó.

**Mambeadero:** local no interior da maloca em que se reúnem os homens para curar e cuidar o espaço comunal e para dialogar com os membros do próprio clã ou dos clãs vizinhos sobre assuntos de índole diversa.

**Manicuera:** bebida não fermentada, preparada com uma variedade de mandioca chamada de *farekatofe*.

**Manguaré:** nome em espanhol local para o instrumento de percussão que, feito com dois troncos de árvore ocos, é utilizado para comunicar-se com outras malocas ou para convocar a um baile ritual.

**Mánue:** remédio extraído das plantas, vinculado a forças e poderes mágicos.

**Mazaka:** amendoim.

**Monaiyamani:** Rio Amazonas (ou Solimões); literalmente, “Rio do amanhecer”.

**Monifue:** abundância ou alimento.

**Moniya amena:** árvore da abundância.

**Mooma:** pai criador.

**Naio:** nome genérico para todos os objetos com formato de corda.

**Nairai:** gente.

**Nanode:** “Era dos primórdios”, na qual existiram os primeiros ancestrais.

**Nakoyi:** nome do ajudante do *Rafue naama* ou dono de um baile ritual.

**Nofaiño:** sapo.

**Nikai:** “sonho”, isto é, conjunto das imagens e dos pensamentos que aparecem durante o sono.

**Nímairama:** avô do conhecimento ou, literalmente, “homem sábio”.

**Nuio:** jiboia ou anaconda.

**Nuiki:** gavião.

**Ñuera uai:** boa palavra.

**Faifaido:** águia.

**Okaina:** animal.

**Pamuri-gaxsíru:** nome da cobra-canoa que, segundo a lenda dos Tukano, trouxe os primeiros seres humanos da via láctea para a terra.

**Raa:** coisa.

**Raiki:** fogueira, fogo, fogão.

**Rafue:** baile ritual que reúne grupos diversos ramos (idealmente de rio acima e de rio abaixo); discurso ou saber de uma pessoa em geral; carreira ritual assumida por um experto nos conhecimentos tradicionais; assunto ou informação, etc.

**Rafue naama:** dono de um baile ritual *rafue*.

**Raiirabiki:** banco de pensamento.

**Ranita:** peneira.

**Raspachín:** designação pejorativa que recebem, no espanhol amazônico, as pessoas que pegam as folhas da planta de coca para vendê-las aos narcotraficantes.

**Roziyi:** abacaxi.

**Riama:** homem branco, literalmente “homem que come carne”, isto é, antropófago.

**Riai:** grupo dos servidores de Juziñamui, a deidade celeste e antropófaga associada com os brancos.

**Rite:** verbo que designa a ação de “comer carne”, oposto a *gutade*, que se refere à ação de comer alimentos não cárneos.

**Roraima:** chefe do grupo de cantores rituais convidado a um baile *rafue*; contendor do *rafue naama*.

**Ruaki:** canto encenado durante um baile ritual *rafue*.

**Taingo:** bolo salgado feito com farinha de mandioca assada na chapa (*zibe*); caçava.

**Taijie:** trabalho; prototipicamente, trabalho no roçado.

**Tamal:** massa de envolto de folhas de banana de terra preparado com milho.

**Yadiko rafue:** baile ritual do tabuão, que comemora a chegada dos seres humanos na terra no ventre da anaconda ancestral.

**Yera:** pasta feita com as folhas fervidas da árvore de tabaco; etimologicamente, *yera* é uma “coisa com poder” (*-ra*) que a gente “unta” (*yetade*) para apreender a “se comportar” (*ye*).

**Yerado:** gênero da arte verbal múrui que acompanha o envio do tabaco de convite a um baile ritual *rafue*.

**Yeraki:** recipiente em que se guarda a pasta de tabaco *yera*.

**Yetárafue:** gênero verbal múrui que se utiliza para repassar ensinamentos morais aos filhos, aos parentes ou aos aprendizes das tradições vernaculares.

**Yoema:** machado.

**Yofuegama:** aprendiz das tradições culturais, especialmente das carreiras rituais.

**Yojuerungo:** machado.

**Yokofe:** coador.

**Yoneri:** avisador.

**Yorai:** gênero verbal mediante o qual um “dono de baile” (*rafue naama*) formula prescrições e recomendações aos convidados a um baile ritual *rafue*.

**Yoraima:** homem encarregado de levar, para as malocas aliadas, o tabaco de convite a um baile ritual *rafue*.

**Yuaki rafue:** baile das frutas, em que se cultua aos seres da flora.

**Yuúkua:** erro moral decorrente da utilização malvada dos poderes das plantas rituais e das entidades espirituais que moram na floresta.

**Ua monifue:** expressão que designa a “era da verdadeira abundância”, período posterior ao dilúvio que coincide com a chegada das técnicas de cultivo e de processamento dos alimentos, e com o advento dos ensinamentos de Moo Buinaima.

**Uai:** termo polissêmico que pode significar, ao mesmo tempo, a língua como sistema, a voz emitida pela boca ou a capacidade de linguagem em geral.

**Ui:** olho.

**Ukue:** *ambil* de monte.

**Uiki rafue:** baile da bola de borracha, não realizado na atualidade.

**Uriyamani:** Rio Caquetá ou Japurá; literalmente, “Rio dos ciúmes”.

**Uruki:** Forma ritual para designar o conjunto dos membros de um clã ou de um povo.

**Uúrite:** verbo que se refere ao ato de emitir uma palavra; falar.

**Uzuma:** avô.

**Zeema:** jacaré.

**Zibe:** torrador.

**zikii rafue:** baile das canas, cujo objeto de culto são os seres da fauna, os animais.

**zikikai:** vara de junco.

**ziyiko rafue:** baile de inauguração de *maguaré*.

**Zomárafue:** gênero verbal empregado para conjurar e curar as substâncias rituais.