



**HAL**  
open science

## A arquitetura da voz ficcional índia

Victor Camponez Vialeto

► **To cite this version:**

Victor Camponez Vialeto. A arquitetura da voz ficcional índia. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Portuguese. NNT : 2021PA030055 . tel-03722858

**HAL Id: tel-03722858**

**<https://theses.hal.science/tel-03722858>**

Submitted on 13 Jul 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE**

ED 122 – EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE  
CREPAL – Centre de Recherche sur les Pays Lusophones

Thèse de doctorat  
Études du monde lusophone  
Littérature brésilienne

Victor CAMPONEZ VIALETO

**L'ARCHITECTURE DE LA VOIX  
FICTIONNELLE AMÉRINDIENNE**

Thèse dirigée par  
Olinda KLEIMAN (Université Sorbonne Nouvelle)  
Michel RIAUDEL (Sorbonne Université)

Soutenue le 13 juillet 2021

**Jury :**

Mme. Olinda KLEIMAN, Université Sorbonne Nouvelle

M. Michel RIAUDEL, Sorbonne Université

M. Álvaro FALEIROS, Universidade de São Paulo

M. Paulo IUMATTI, Université Sorbonne Nouvelle

Mme. Caroline LEPAGE, Université Paris Ouest Nanterre

Mme. Fabíola PADILHA, Universidade Federal do Espírito Santo

## L'architecture de la voix fictionnelle amérindienne

Du XVII<sup>e</sup> siècle à la postmodernité, la littérature brésilienne est traversée par la figuration de l'élément indigène. En s'intéressant à ces représentations, l'on constate la prédominance de celui-ci dans la position de personnage et rarement dans celle de narrateur. Être narrateur, c'est occuper une place particulière dans l'économie textuelle ; c'est, en d'autres termes, être la conscience fictive qui filtre et ordonne le récit. Partant de ce constat, cette thèse entreprend une étude sur le narrateur amérindien dans un *corpus* composé de trois textes de la littérature brésilienne – « *Meu tio o iauaretê* » (1961), de Guimarães Rosa ; *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro et *Yuxin* (2009), d'Ana Miranda –, ayant pour but de cerner ce que serait *le dispositif narratif amérindien*, compris comme un ensemble de stratégies et de mécanismes textuels utilisés et qui entraînent un effet d'amérindianité. Afin d'identifier les éléments qui composent un tel dispositif, les particularités des champs d'énonciation et des langages qui s'entremêlent dans la recreation fictive de la voix amérindienne ont été privilégiées comme fronts à traiter. Avec un caractère transdisciplinaire et combinant des méthodes telles que l'analyse de contenu, l'étude lexicale, en plus des questions liées au support écrit et à l'iconographie, il a été conclu que la caractéristique qui prédomine dans le discours de la voix narrative amérindienne est le questionnement, à différents niveaux, des bases sur lesquelles se fonde la tradition occidentale, notamment en ce qui concerne la pensée métaphysique et les dichotomies qui la structurent.

**Mots clés : littérature brésilienne, amérindien, narrateur, énonciation, langages**

## The architecture of amerindian fictional voice

From the 16th century to postmodernity, Brazilian literature is crossed by the figuration of the indigenous element. The survey of the occurrences of such representations points to the predominance of the native in the position of character and rarely in that of narrator. To be a narrator is to occupy a particular position in the textual economy; it is, in other words, to be the fictional consciousness that filters and orders the narrative discourse. Based on this observation, this thesis undertakes a study on the Indian narrator in a corpus composed of three texts from Brazilian literature - “Meu tio o iauaretê” (1961), by Guimarães Rosa; *Maíra* (1976), by Darcy Ribeiro and *Yuxin* (2009), by Ana Miranda -, trying to locate what would be the Indian narrative device, a set of strategies and textual mechanisms used in order to create an Indian effect. In order to identify the elements that make up such a device, the particularities of the fields of enunciation and the languages involved in the fictional recreation of the Indian voice were privileged as fronts to be addressed. Being a transdisciplinary study and combining methods such as content analysis, lexical study, in addition to questions related to written support and iconography, it was concluded that the characteristic that predominates in the discourse of the Indian narrative voice is questioning at different levels of the bases on which the western tradition is based, especially with regard to the metaphysical thinking and the dichotomies that structure it.

**Keywords:** *brazilian literature, Indian, narrator, enunciation, languages*

## A arquitetura da voz ficcional índia

Do quinhentismo à contemporaneidade, a literatura brasileira é atravessada pela figuração do elemento indígena. O levantamento das ocorrências de tais representações aponta para a predominância do autóctone na posição de personagem e raramente na de narrador. Ser narrador é ocupar uma posição particular na economia textual; é, em outras palavras, ser a consciência ficcional que filtra e ordena o discurso narrativo. Partindo dessa constatação, esta tese empreende um estudo sobre o narrador índio em um *corpus* composto por três textos da literatura brasileira – “Meu tio o iauaretê” (1961), de Guimarães Rosa; *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro e *Yuxin* (2009), de Ana Miranda –, procurando localizar o que seria o *dispositivo narrativo índio*, um conjunto de estratégias e mecanismos textuais utilizados a fim de criar um efeito de indianidade. A fim de identificar os elementos que integram um tal dispositivo, privilegiaram-se como frentes a serem abordadas as particularidades dos campos da enunciação e das linguagens envolvidas na recriação ficcional da voz índia. De caráter transdisciplinar e combinando métodos tais como a análise de conteúdo, o estudo lexical, além de questões relativas ao suporte escrito e à iconografia, concluiu-se que a característica que predomina na colocada em discurso da voz narrativa índia é o questionamento em diferentes níveis das bases sobre as quais a tradição ocidental se encontra assentada, sobretudo no que concerne ao pensamento metafísico e às dicotomias que a estruturam.

**Palavras-chave:** *literatura brasileira, índio, narrador, enunciação, linguagens*

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>PRIMEIROS TRAÇOS DO ÍNDIO</b> .....	<b>31</b>
1. Situando a indianidade .....	33
1.1. Narrativas e obras .....	33
1.2. Surgimento do elemento índio.....	48
1.3. Os nomes do índio .....	58
<b>O LUGAR ENUNCIATIVO ÍNDIO</b> .....	<b>73</b>
2. A situação narrativa.....	75
2.1. Narrar para fora: o jogo de cena da narração índia e os texto-palco .....	76
2.2. Narrar caleidoscópico: o caso de <i>Maíra</i> .....	98
2.3. Enunciação narrativa e caracterização índia .....	110
3. A estruturação da percepção, do pensamento e do conhecimento índio .....	120
3.1. A imanência e o sensível .....	122
3.2. F(r)icções epistemológicas: o índio e o Ocidente .....	149
3.3. Perspectivas cruzadas.....	192
<b>LINGUAGENS ÍNDIAS</b> .....	<b>209</b>
4. A língua do índio literário.....	210
4.1. <i>Tupi even if not tupi</i> : estranhezas e familiaridades do léxico índio.....	211
4.2. Os campos semânticos da indianidade .....	230
4.3. Comportamento linguístico .....	242
5. A oralidade e o texto escrito .....	267
5.1. A construção do efeito de oralidade.....	267
5.2. Do ambiente analógico ao ambiente tecnológico: os suportes da voz índia .....	279
6. A dimensão imagética .....	297
6.1. O material imagético nas edições de cada texto.....	297
6.2. Cenas índias: experiências textuais multimodais .....	306
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>315</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>333</b>
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>343</b>
Apêndice 1 – Glossário de termos indígenas.....	343
Apêndice 2 – Transcrição das faixas do CD de <i>Yuxin</i> e capítulos correspondentes .....	375
<b>ANEXOS</b> .....	<b>411</b>
Anexo 1 – “Meu tio o iauaretê” .....	411
Anexo 2 – <i>Maíra</i> .....	413
Anexo 3 – <i>Yuxin</i> – Alma.....	425



# Introdução

A figuração do indígena na produção escrita brasileira remonta aos tempos do que se convencionou chamar o descobrimento do Brasil. Desde então, diversos foram os campos que tematizaram a indianidade: as crônicas de viagem, a religião, a história, a antropologia, a sociologia, o direito, a linguística e também a literatura. Esta última, dada a liberdade de estabelecimento de relações que mantém com o que chamamos de real, apropriou-se do elemento indígena recriando-o e transfigurando-o. O discurso artístico – e o literário aí se insere – serve-se da matéria do mundo de um modo específico:

A arte não tem por objetivo representar o universo; ela não pretende fornecer a simples confirmação de um saber que pode ser adquirido por outros meios, tais como uma pesquisa histórica, uma enquete sociológica, ou uma demonstração científica. A arte tem princípios e leis diferentes dos da realidade exterior já inventariada, e o artista, quando não é acadêmico, ultrapassa incessantemente os limites de classificação aos quais uma sociedade confina suas representações provisórias do mundo. A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, e, mais longe ainda, transfigura-a. (FREITAS, 1989, p. 113)

Objetivando melhor apoiar essa afirmação, proceder-se-á à identificação dos momentos principais da história da figuração autóctone no discurso literário brasileiro, em posições que circulam do personagem ao narrador, de público alvo a autor.

Os estudiosos costumam referir a “Carta a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil”, redigida por Pêro Vaz de Caminha apenas alguns dias após a chegada dos portugueses ao território que se tornaria o Brasil, como o primeiro documento em que figura o indígena brasileiro. O “ingresso” do índio na escrita, desnecessário dizer, faz-se aí pelo olhar de um outro – do português –, que registra suas impressões relativamente ao encontro com o nativo. Os caminhos que a representação do autóctone percorreu na literatura brasileira foram repertoriados por Santos (2009) em *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. Além do registro de Caminha, a estudiosa se interessa por outras crônicas quinhentistas que documentam a presença indígena, tais como o *Diário de navegação* (1530), de Pero Lopes e Sousa; o *Diálogo sobre a Conversão dos gentios* (1557), de padre Manuel da Nóbrega; o *Tratado da Terra do Brasil* (escrito antes de 1570, mas divulgado apenas em 1826) e a *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576), de Pêro de Magalhães Gândavo, o *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (1587), de Gabriel Soares de Sousa, dentre outros. No âmbito das reflexões que aqui se pretendem empreender, os relatos de viagem e as crônicas produzidas nos primeiros tempos da colonização não constituem real

interesse, na medida em que a intenção que preside à redação desses textos é descritiva ou informativa, buscando estabelecer uma relação específica com o dado empírico<sup>1</sup>. Considerando literárias as produções que não guardam com o “real”<sup>2</sup> senão o compromisso de recriá-lo a seu modo e filiando-se ao campo dos discursos ficcionais, Santos (2009) menciona o poema épico *O uraguai*, de Basílio da Gama, de 1769, como o primeiro texto literário em que se verifica a presença do índio. Convém, talvez, recuar um pouco mais que a pesquisadora, situando as primeiras figurações do indígena na literatura jesuítica, que, a despeito de ter como objetivo a propaganda da fé cristã, inscreve o nativo no perímetro da ficcionalidade. Pode-se evocar o teatro de José de Anchieta (1534-1597), do qual destacamos o *Auto representado na festa de São Lourenço*, escrito ainda no primeiro século da colonização brasileira. Nele, Aimbirê, Guaixará e Saravaia, criaturas do universo mítico autóctone, são colocados em cena como demônios que tentam impedir a empresa catequética, isto é, o processo de abandono das tradições e crenças pagãs e de sua substituição por princípios morais e religiosos cristãos. Com clara intenção pedagógica, esta, bem como outras produções teatrais e poéticas da época, se associa duplamente ao universo indígena: nela, o autóctone surge não apenas como elemento da figuração, mas também como público ao qual ela se destina.

No século XVIII, Basílio da Gama é responsável por um outro momento marcante da trajetória de representação do índio na literatura produzida no Brasil. No contexto árcade, sua obra *O uraguai* traz a tópica indígena inserida no contexto das guerras guaraníticas, em que representantes das Coroas de Portugal e da Espanha se opõem ao projeto colonizador empreendido pelos jesuítas nos limites entre as Américas portuguesa e espanhola. Nesse contexto, o índio aparece, por um lado, como uma vítima das intenções jesuíticas e, por outro, sobretudo nos episódios em que advoga junto às tropas por seu direito à terra, como o detentor de uma capacidade de raciocínio e de retórica bastante similar à da lógica europeia, como defende Versiani (2016). Levando em conta a relação entre essa obra e a política antijesuítica implementada à época por Marquês de Pombal à então colônia brasileira, torna-se inevitável apontar como um dos usos do elemento autóctone a focalização do caráter exploratório da relação entre os representantes da fé cristã no Brasil e o gentio. Os abusos praticados pelas

---

<sup>1</sup> Mesmo a relação entre os relatos de viagem e a “realidade” pode ser posta em causa. A esse respeito, aliás, Orlandi (2008), em *Terra à vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*, e Montero (2012), em *Selvagens, civilizados, autênticos: a produção das diferenças nas etnografias salesianas (1920-1970)*, elegend como problemática as representações indígenas observada na literatura de viagem e de cunho etnológico, apontando-as como ferramentas orientadas para justificar agendas específicas relativamente às populações autóctones.

<sup>2</sup> Foge ao escopo desta tese o atardamento na discussão sobre o que é o “real”. Opta-se apenas por manter o termo entre aspas, dada a multiplicidade de questões que atravessam o seu uso.

missões catequéticas encontrariam, na intervenção das tropas luso-espanholas, uma oposição justa e que intencionava, também, proteger o nativo. Em 1781, um outro texto em que o indígena é figurado vem a lume: *Caramuru* – poema épico do descobrimento da Bahia, de frei José de Santa Rita Durão. Nele, conta-se a trajetória de Diogo Álvares Correia, lusitano posteriormente batizado de Caramuru – “homem do fogo”, em tupi –, que, após chegar a uma praia da Bahia, acaba por tornar-se líder dos indígenas da tribo tupinambá e por esposar a índia Catarina Paraguaçu. A obra, como esclarece Riaudel (2011, p.186 *et seqs.*), apresenta a natureza moral do índio como dotada de princípios comuns aos do Velho Mundo, porém degenerados. Por meio da cristandade, essa natureza seria passível de ser melhorada e de ser conduzida a integrar-se ao contexto luso-católico. Recoloca-se, assim, a Igreja como detentora de um papel central no encaminhamento dos selvagens rumo ao Bem. Enquanto Basílio da Gama atualiza o mito rousseauiano do bom selvagem, corrente no século XVIII, ao contrapor a pureza original do gentio aos efeitos corruptores da civilização, Santa Rita Durão propõe uma ideia de degeneração moral que pode, por meio da civilização, ser realinhada. Em ambos os casos, nota-se a exploração do elemento autóctone numa dinâmica que busca defender certas posições políticas e ideológicas. Há quem identifique nesses dois textos do setecentismo a matriz da figuração indígena que vigorará no romantismo brasileiro, no século seguinte<sup>3</sup>.

No período imediatamente pós-independência do Brasil, a preocupação central das artes brasileiras se tornou a criação de um espaço imaginário capaz de identificar a condição autônoma da nação. A primeira geração do Romantismo brasileiro encontrou na exploração da figura do gentio um ideal de heroísmo e de ancestralidade, além de um componente de suma importância na composição do povo brasileiro e em sua diferenciação da metrópole portuguesa, da qual o Brasil procurava se dissociar. Dentro de um cenário propriamente nacional, Gonçalves Dias foi um dos primeiros poetas a tematizar o índio, que é explorado poeticamente em *Primeiros Cantos* (1846) e em *Últimos Cantos* (1851). Entre as composições reunidas nessas obras, o índio é exaltado como um herói destemido e honrado em conflitos intertribais – “Canto do Guerreiro”, “I-Juca Pirama”, “Canção do Tamoyo” –, surge num contexto de encantamento amoroso pelo elemento feminino europeu – “Canto do índio” –, mas também enquanto elemento aviltado pelo colonizador português – “Canto do Piaga”, “Deprecação”, “O gigante de pedra”. O confronto entre lusitanos e índios também é tema de *Confederação dos tamoiós* (1856), epopeia de Gonçalves de Magalhães. Na constituição de todos esses poemas, verifica-se como traço comum as formas típicas da tradição literária europeia – versificação,

---

<sup>3</sup> Trata-se, desnecessário dizer, de um anacronismo.

metrificação, esquema de rimas. A presença de alguns vocábulos indígenas e a autoidentificação como indígena de alguns dos sujeitos líricos são os únicos elementos que reenviam ao autóctone. Na prosa romântica, José de Alencar ocupa uma posição de referência incontornável. Sua tríade indianista coloca, de uma vez por todas, o índio no radar da literatura brasileira. Em *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), os personagens Peri, índio goitacá, e Iracema, de origem tabajara, contrariam tradições e costumes tribais em razão do amor que sentem por Cecília e Martim, respectivamente. O enlace amoroso interétnico é o epicentro das duas obras, reencenando num registro com ares lendários o encontro entre indígenas e portugueses e situando nessa mistura a origem do povo brasileiro. A última obra da tríade alencariana é *Ubirajara* (1874), que, tendo sua trama situada num Brasil anterior ao descobrimento, não põe em cena a interação entre autóctones e conquistadores. O romance acompanha a trajetória de Jaguarê, índio araguaia, que, em meio a seu ritual de iniciação à vida de guerreiro, cruza o caminho de uma índia tocantim, por quem se apaixona. Após impedimentos para a concretização desse amor intertribal, Jaguarê – que passa a se chamar Ubirajara quando alcança o estatuto de guerreiro –, toma a frente dos tocantins num combate contra índios tapuias e, juntando seu arco araguaia ao arco tocantim, une as duas nações em uma terceira, que passa a se chamar “nação ubirajara”. Observam-se aqui duas tendências no tratamento do índio: ou recria-se o contato inicial entre índios e brancos – que pode restringir-se ao conflito ou ter um desenlace harmonioso – ou coloca-se em cena um índio pré-cabralino, isto é, que evolui num contexto intertribal onde exerce seu heroísmo, sem menção ao processo colonizatório. No caso de *Ubirajara*, convém destacar a potência unificadora do herói indígena, que vence as diferenças com a tribo da mulher amada, fundando uma nova nação. Como se vê, o movimento romântico propõe, em linhas gerais, um modelo europeizado de figuração indígena, quer na dicção adotada na poesia pelos sujeitos líricos, quer no tom épico, no comportamento heroico, na adoção de condutas e valores morais, ou na configuração narrativa dos textos em prosa. A despeito do fato de o modelo composicional de tais textos dever muito às tradições europeia e norte-americana<sup>4</sup>, a presença indígena atua aí de modo a salientar a especificidade brasileira relativamente à metrópole portuguesa, seja pela celebração do encontro entre brancos e índios – estes últimos acolhendo o invasor e se misturando a ele sem grandes conflitos, originando uma sociedade miscigenada e distinta daquela da nação portuguesa –, seja pelo nutrimento da oposição conquistadores *x* nativos – e a consequente elevação destes últimos à posição de heróis no combate contra o elemento lusitano. As

---

<sup>4</sup> Aludimos, aqui, à exploração do elemento autóctone no romantismo estadunidense, do qual o romance *The Last Of The Mohicans: A Narrative Of 1757* (1826), de James Fenimore Cooper, é um exemplo emblemático.

contradições próprias ao processo colonizatório são, na maior parte dos casos – e, sobretudo, na obra de José de Alencar, seu maior expoente –, apagadas em benefício da imagem totalizante de uma nação harmônica.

No Modernismo, Oswald de Andrade organiza parte de sua proposta artística em torno do elemento indígena. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (ANDRADE, 1972, p. 3-10)

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. [...]

O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil. [...]

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

e no “Manifesto Antropófago” (ANDRADE, 1976, p. 3-7)

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar. [...] O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. [...] Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o. [...] Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama [...] Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

concebe-se o índio como um de seus elementos estruturantes. Nesses documentos, propõe-se não apenas a exploração estética da figura indígena, mas também a adoção de uma perspectiva figurativa que se desvencilhe de uma tendência europeizante. Além disso, inspirando-se na prática antropofágica, inscrita em contextos rituais de algumas populações autóctones, como princípio capaz de superar as questões envolvendo a influência da tradição europeia na construção identitária brasileira, o “Manifesto Antropófago” apresenta a metáfora da deglutição do outro como potência para não negar o contato com o que é estrangeiro, incorporando as qualidades do que vem de fora, sem deixar, contudo, de ter uma identidade própria. A matriz indígena surge como uma ferramenta estética tanto no plano da forma, quanto no plano do conteúdo, para uma criação artística original brasileira. Em sua obra poética propriamente dita,

a figuração do índio pode ser flagrada em muitos momentos, de maneira sutil ou de maneira evidente:

erro de português

Quando o português chegou

Debaixo duma bruta chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português. (ANDRADE, 1971, p. 177)

O poeta tensiona constantemente elementos da cultura europeia e da cultura autóctone, propondo esta última como potência para a construção de uma matriz identitária brasileira autêntica, reorganizadora dos códigos europeus. O índio aparece como um operador capaz de transfigurar a tradição e o pensamento europeus. Ainda no âmbito da produção modernista, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, vem a lume em 1928. O texto, classificado pelo autor como uma rapsódia, recria a narrativa de Makunaima, um personagem de uma lenda indígena presente no imaginário de diversos povos autóctones. No romance, o personagem-título é “preto retinto” (ANDRADE, 2019, p. 21), embora nascido de mãe índia da tribo tapanhumas e, em determinada altura, ao banhar-se em águas mágicas, torna-se branco. Buscando recuperar a muiiraquitã, uma pedra que lhe foi regalada por sua amada Ci, Mãe do Mato, o herói atravessa várias partes do Brasil e entra em contato com diversos aspectos da cultura e do povo brasileiro. As andanças desse personagem de natureza polimórfica atuam como um elemento que costura a colcha de retalhos das principais matrizes que formam o povo brasileiro. Distinto do Romantismo, o Modernismo ainda se inscreve numa lógica de continuidade relativamente à tradição romântica, pois aí ainda se verifica uma idealização do elemento indígena, ainda que, no contexto modernista, a este seja conferida uma potência transformadora cuja origem reside no fato de o autóctone advir de uma outra tradição cultural. Essa outra matriz torna-se um ativo a ser explorado na procura de um caminho próprio para a nação, trazendo como vantagem a não necessidade de negar o elemento europeu, mas de interagir com o mesmo, canibalizando-o – sendo esta uma metáfora da transfiguração. O pensamento modernista articula de maneira particular a heterogeneidade que marca a formação da sociedade brasileira, enaltecendo sua potência disruptiva em detrimento da tendência harmonizadora observada, em linhas gerais, no discurso romântico, forjando um modelo

“nacional” de índio. Santos (2007, p. 30) sustenta que os modernistas atuaram sobre as imagens cristalizadas do branco, do índio e do negro de modo a ressaltar a heterogeneidade componente do tecido social brasileiro, em contraposição à ideia de miscigenação pacífica, homogênea e polarizada entre brancos e índios veiculada pelo discurso romântico. Bernd (2003, p. 63) define o intento modernista como dotado de uma “função dessacralizante”, no sentido de que se evidencia a diferença e a imperfeição do “encaixe” entre os componentes do tecido social brasileiro – incluindo, aliás, nesse cálculo, o elemento negro. Norteadada, porém, por um princípio canibalizante, essa sociedade teria bojo para transformar tudo aquilo com que entra em contato em novas potências. Além disso, é de notar a inversão operada relativamente à importância de cada um dos termos da equação: se para a arte romântica a tradição estética e de pensamento europeias segue sendo a matriz na qual evolui a nação, na economia modernista o elemento indígena tem papel de destaque enquanto ferramenta estética e de construção de uma grelha distinta de pensamento e de criação artística. Não é o índio quem, simbolicamente, se curva à “civilização”, mas é justamente o apetite canibal o elemento estruturante do projeto modernista. O movimento modernista opera um deslocamento importante, abrindo caminho para que a literatura contemporânea dê voz a grupos anteriormente reduzidos ao silêncio ou a representações simplificadamente monológicas.

Chegando à figuração contemporânea do autóctone, Antônio Callado parece ser o primeiro dessa série a inscrever o índio no plano histórico<sup>5</sup>: em *Quarup* (1967), por exemplo, a problemática indígena instaura-se no seio da sociedade brasileira, durante os dez anos que separam o fim do segundo governo de Getúlio Vargas e o golpe militar de 64. O *quarup* – festa indígena em homenagem aos mortos dos povos Xingu – é o elemento que simbolicamente conecta os dois momentos em torno dos quais se estrutura a narrativa de Callado. Partindo desse ritual, a narrativa caminha para a discussão de aspectos políticos do Brasil, articulando o debate em torno do lugar do índio na sociedade brasileira ao contexto da ditadura militar e aos conflitos envolvendo camponeses e latifundiários no Nordeste. No romance, padre Nando vai viver com índios no Xingu, tencionando catequizá-los e trazer a pureza do indígena para a civilização, o que acabaria por restaurar esta última, mas depara com a situação calamitosa de penúria, doença e aculturação vivida pelos indígenas. Sensibilizado, o padre abandona a batina para se dedicar às lutas sociais, mudando-se para Pernambuco. O protagonista atua como o elemento

---

<sup>5</sup> Emprega-se a expressão “plano histórico” a fim de marcar a passagem a uma figuração que guarda mais pontos de contato com uma referencialidade de elementos da história nacional. Tais representações se distinguem daquelas do Romantismo e do Modernismo, por exemplo, que exploravam o autóctone num plano de certo modo mítico da formação da sociedade brasileira.

responsável por alinhar todas essas dimensões, por meio de seus deslocamentos motivados pela luta política. Traz-se, pela primeira vez, o elemento indígena como peça que deve ser encaixada na sociedade brasileira. Padre Nando, por sua trajetória, constrói um movimento que vai da alienação de suas intenções no início do romance – alimentadas pela visão apriorística que ele tinha do índio, um ser puro e que poderia ser a base para a construção de um novo mundo – ao engajamento político – advindo da consciência desenvolvida *in loco*, relacionada às degradações de várias ordens que testemunha nas aldeias. À constatação da impossibilidade de retorno ao universo idílico e edênico que associava aos indígenas, segue-se o despertar da consciência do personagem para o fato de que o problema do índio se inscreve em uma estrutura maior – a do Brasil como um todo. Não se fala mais de uma possibilidade alquímica de geração de uma sociedade tendo o índio como potência transfiguradora, mas do índio como uma interrogação persistente e irresoluta no tecido social brasileiro, incluindo uma importante dimensão histórico-crítica na incorporação do elemento indígena à narrativa. No romance em apreço, por exemplo, a questão indígena é articulada ao momento histórico da ditadura militar, à percepção da inexistência da realidade quimérica do índio e à necessidade de articular essa questão às outras questões de injustiça nacionais. A possibilidade de um recomeço por meio do índio é descartada; em lugar dela, surge a consciência da necessidade da luta política.

Do mesmo autor, *A expedição Montaigne*, de 1982, volta a pôr em cena o autóctone. Nessa obra, Vicentino Beirão decide organizar, como o título do romance indica, uma expedição, partindo de Resplendor, em Minas Gerais, com direção ao Parque Indígena do Xingu, mais precisamente à aldeia Camaiurá. Supreendentemente, o único membro da expedição, além de seu próprio idealizador, é Ipavu, um índio debilitado pela tuberculose e detento de um reformatório indígena situado em Crenaque. A ideia que preside à organização da expedição é a de restituir aos índios o que lhes é de direito. A intenção revolucionária do projeto é contradita pelo contingente reduzido de que dispõe. A narrativa constrói-se em torno da ironia decorrente da ambição revolucionária e do pouco material humano que a empreende – Ipavu, um índio tísico, e Vicentino. Este último, aliás, organiza a expedição por razões obscuras e objetivando, antes do bem coletivo, um ganho individual. Ipavu, por sua vez, não tem consciência crítica alguma e, contrariamente ao que propõe Vicentino, não almeja “voltar a ser índio”. A expedição afigura-se como um embuste e nem mesmo os envolvidos nela creem em seu potencial transformador. O resultado é que, ao chegar ao destino – o Parque Nacional do Xingu –, Ipavu saqueia uma aldeia e tenta fugir novamente para Resplendor, mas morre antes de chegar à cidade. Vicentino, quanto a ele, é confundido com um expedicionário a quem

os índios da região eram hostis e acaba sendo morto por eles. A causa indígena é posta em cena por meio de dois anti-heróis que pouco ou nada se interessam por ela. O que se retém dessa narrativa desastrosa é a pouca viabilidade da retomada de um projeto de nação que não encontra mais amparo na conjuntura histórica, marcada pelo esfacelamento. Aí, o personagem índio, além de fragilizado pela doença, é completamente desprovido de consciência crítica. Mais uma vez, o índio aparece como um elemento que não encontra lugar, nem na cidade, nem na floresta.

Callado dá novamente protagonismo ao indígena em *Concerto carioca* (1985). A figuração do índio em três obras do mesmo autor favorece o diálogo que aqui se busca empreender sobre o caráter multifacetado da utilização do elemento indígena. Se em *Quarup*, num primeiro momento, ainda se aborda a perspectiva utópica relativamente ao índio – materializada na mentalidade de padre Nando, que pretende recuperar a sociedade a partir da reconexão com os índios, com seu caráter puro –, em *Concerto carioca* essa “fantasia” cede lugar a uma distopia. O romance tem como protagonista Jaci e seu enredo se concentra no deslocamento do indígena de seu contexto tribal original para o meio urbano do Rio de Janeiro. Tendo nascido hermafrodita, Jaci foi rechaçado por sua família, sendo levado para uma casa de apoio na cidade. Xavier, seu tutor na instituição, é seu antagonista ao longo da narrativa. Após vários conflitos entre ambos, Xavier, o tutor que devia proteger Jaci, mata-o e suicida-se em seguida. Esse desenlace trágico contraria um certo discurso homogeneizante que foi veiculado, por exemplo, durante o romantismo, sobre a convivência harmônica entre brancos e índios. O título do romance pode ser compreendido em sua chave irônica, pois o “concerto carioca” consiste no descompasso incontornável entre esses dois elementos que coexistem sem conseguirem se fundir e se abrigam sob o estandarte “nação brasileira”.

Galvão (1979) classifica a utilização do elemento autóctone nas produções literárias da segunda metade do século XX como “indianismo revisitado”. Do fim dos anos 60 em diante, a figuração do índio ganha, segundo a estudiosa, uma perspectiva que mantém similaridades com os discursos jornalístico e antropológico, acentuando a colocada em cena de questionamentos sobre as possibilidades de efetuar a integração do índio e reiterando as violações por eles sofridas ao longo da colonização, que ecoam, de vários modos, inclusive no Brasil republicano. Observa-se, em linhas gerais, um deslocamento das utopias de unidade nacional, capazes de sintetizar, cada uma a seu modo, as diferenças que a sociedade brasileira abriga, rumo à constatação do desbotamento desse projeto nacional e da necessidade do exame obstinado da chaga constituinte do tecido social brasileiro. Explora-se o problema relativo ao lugar social do índio no Brasil, em vez de propor, como nos movimentos anteriores, um lugar mais ou menos

claro – o ancestral (romantismo) ou o transfigurador dos códigos europeus (modernismo). O autóctone não aparece, nessas produções, senão como um problema, materializado no desconforto por ele experimentado numa dinâmica social que não o prevê em seu cálculo, ou que, se o faz, coloca-o como um atraso ao desenvolvimento. O traço principal dos textos que tematizam o elemento indígena produzidos na segunda metade do século XX parece ser o florescimento de uma inclinação crítico-político-social, de uma dimensão problemática do índio, deixando de lado os idealismos e explorando, frequentemente, a questão do encontro, da convivência entre índios e a sociedade brasileira, apresentada não raro sob a forma de uma oposição. A visão de Galvão é corroborada por Cunha (2007), que, em “O outro lado do espelho: representações contemporâneas do indígena no Brasil”, também identifica na década de 60 um rompimento com a estética e o estereótipo indianista voltados para o olhar europeu e com vistas à construção de um projeto identitário nacional.

Os avanços no debate social envolvendo os indígenas contribuíram, entre outros, também para que o espaço de autoria literária fosse por eles ocupado. Presentes de maneira mais significativa no mercado editorial brasileiro a partir dos anos 80 e apresentando um alcance cada vez maior desde os anos 90, autores como Ailton Krenak – *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), e *O amanhã não está à venda* (2020), Daniel Munduruku – *O banquete dos deuses: conversa sobre a origem e a cultura brasileira* (2000), *Contos Indígenas Brasileiros* (2005) –, Davi Kopenawa – *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015) –, Clemente Flores – *Panton Pia: a história de Makunaima* (2019) –, Ely Macuxi – *Ipaty: o curumim da selva* (2010) –, Márcia Kambeba – *Ay kakyry tama: eu moro na cidade* (2013) –, Eliane Potiguara – *A terra é mãe do índio* (1989), *Akajutiburo: terra do índio potiguara* (1994), *Metade cara, metade máscara* (2004) –, Graça Graúna – *Canto mestizo* (1999), *Tessituras da terra* (2001), *Tear da palavra* (2007) –, Olívio Jekupé – *Ajuda do saci* (2006) e *A mulher que virou Urataú* (2011) –, na prosa e na poesia, se debruçam sobre a questão autóctone, com uma literatura baseada na experiência na aldeia e memórias a partir da vivência dos povos a que pertencem. Souza (2003), em “As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil”, identifica como traço marcante da escrita indígena a preservação do diálogo com os modos indígenas de acesso ao conhecimento. Essas produções atuam como importante meio de difusão

da visão do indígena sobre si mesmo e sobre o mundo que o circunda, tendo importante papel na preservação de sua identidade e tradições culturais<sup>6</sup>.

Identificam-se, a partir de tais figurações, diferentes maneiras de colocar em cena o elemento indígena, além de distinguirem-se dois momentos fortes do apelo à figura do índio – o romantismo e o modernismo –, seja como motivo literário, seja como inspiração que preside ao fazer literário. Até o movimento modernista, o índio aparece como um elemento mítico-cultural, mas descolado de sua dimensão histórica. No romantismo, ele é explorado enquanto antepassado nativo no que esse traço pode ter de elemento distintivo do Brasil relativamente à metrópole portuguesa. No modernismo, a serviço da construção de uma estética e de um pensamento genuinamente nacionais, o índio surge como um fator capaz de reconectar o brasileiro com a dimensão telúrica e “primitiva” que fora recalcada no processo de colonização e que retornaria, sendo acolhida e passando a constituir ativamente a identidade do país, sob a forma de um princípio canibalizante. Pode-se dizer que o índio, nos dois casos, é ainda uma ideia, um símbolo cultural, circulando por um plano mítico e buscando determinar o que seria a brasilidade. Assim, circulando por representações europeizadas do índio, pela exploração do autóctone num modelo nacional focado no primitivismo e na antropofagia enquanto potência estética e por figurações indígenas inscritas ora no plano mítico, ora no plano histórico, servindo-se quer da perspectiva do exotismo do elemento cultural, quer da consciência política advinda de sua inscrição na história, sendo herói idealizado ou vítima histórica, público a ser catequizado ou assumindo posição autoral, o índio comparece no discurso literário como elemento que responde ou interroga de diferentes maneiras a concepção de nação brasileira.

Entretanto, se, por um lado, a história da literatura brasileira é atravessada pela tópica indígena, por outro lado, a presença do autóctone se dá, na maior parte das vezes, sobretudo no

---

<sup>6</sup> O contingente de estudiosos que investigam especificamente a questão da autoria indígena vem crescendo no domínio dos estudos literários. A esse respeito, cf., por exemplo, algumas das produções científicas de Rita Olivieri-Godet:

OLIVIERI-GODET Rita. « Emergences des voix amérindiennes dans la littérature brésilienne », In *Interfaces Brasil/Canadá* – Revista Brasileira de Estudos Canadenses, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 17, n. 1, 2017, p. 103-127.

OLIVIERI-GODET Rita. « Mobilités culturelles amérindiennes : paysages urbains et mémoire du territoire dans la poésie de Natasha Kanapé Fontaine et Graça Graúna », In *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 19, n. 32, 2017.

OLIVIERI-GODET Rita. “Graça Graúna: a poesia como estratégia de sobrevivência”, In *Interfaces Brasil/Canadá* – Revista Brasileira de Estudos Canadenses, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v. 17, n. 3, 2017, p. 101-117.

âmbito da prosa de autoria não indígena, em textos nos quais o índio é o objeto de um discurso. Essa percepção vai ao encontro daquela feita por Matos (2010, p. 435) no âmbito dos estudos culturais:

Espetáculo prioritariamente visual, apreendido muito mais pelo olhar que pelo ouvido, o índio do Brasil apresentou-se desde o início, e durante muito tempo, como figura muda. Apesar do grande interesse que lhes suscitava o chamado gentio e do empenho de pesquisa e pedagogia de jesuítas e outros desbravadores das línguas autóctones, não pareciam estes propriamente interessados no que o índio pudesse ter a dizer.

Predomina o indígena enquanto personagem narrado, e a ocorrência de personagens indígenas ocupando a posição de narradores é praticamente inexistente. O indígena está presente no enunciado, mas ausente ou com presença reduzida na enunciação. Esta constatação foi o motivo que levou à busca que se concretiza, aqui, sob a forma desta investigação. A narração heterodiegética coloca em cena um olhar **sobre** o índio, que aparece como matéria observada. O narrador é, sabemos, um personagem com dimensões particulares. Reis e Lopes (1988, p. 251) afirmam que, ao determinar certo campo de consciência a partir do qual se representa a informação diegética, há um condicionamento tanto da quantidade de informações passíveis de serem veiculadas, quanto da qualidade dessa informação, que é modulada de acordo com a posição ideológica, moral e ética do personagem que assume a função de narrar. Sendo assim, que implicações há quando o índio – “objeto” do discurso narrativo na tradição literária brasileira – começa a falar? Que distinções marcam a passagem da posição de personagem narrado a personagem narrador e de que ordem são tais diferenças? O interesse pela autodiegese índia surgiu a partir da percepção de que a escolha por focalizar narrativamente um personagem traz implicações de diversas ordens para a construção textual. É sobre os condicionamentos específicos decorrentes do posicionamento do índio como narrador que pretendemos debruçar-nos.

A fim de empreender um estudo dentro desse horizonte, fixou-se um *corpus*<sup>7</sup>: o conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa (Minas Gerais, 1908 – Rio de Janeiro, 1967), publicado pela primeira vez na *Revista Senhor*, nº 3, em março de 1961, incluído posteriormente no volume *Estas estórias*, cuja publicação se deu em 1969, cerca de dois anos após o falecimento do autor; o romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro (Minas Gerais, 1922 – Brasília, 1997), que teve sua primeira edição em 1976, e o romance *Yuxin – Alma*, de Ana Miranda (Ceará, 1951 –), cujo lançamento ocorreu em 2009. No primeiro desses textos,

---

<sup>7</sup> Utiliza-se como referência para esta tese a primeira edição de *Estas estórias* (1969), na qual o conto estudado de Guimarães Rosa se encontra, bem como as primeiras edições dos romances de Ribeiro (1976) e de Miranda (2009).

deparamos com um narrador que não carece mais de nome, mas que reivindica seu parentesco com as onças, animal totêmico da tribo tacunapéua, a que sua mãe pertencia; no segundo, constata-se a presença de capítulos em que Avá/Isaías, um índio mairum, compartilha as angústias de encontrar-se entre sua aldeia e a ocidentalidade; no terceiro texto, Yarina, índia caxinauá, borda e conta sobre o desaparecimento de seu marido Xumani, enquanto espera seu retorno.

A trajetória do índio nas letras brasileiras já foi objeto de reflexão de diversos estudos, dentre os quais podem ser destacados “A presença indígena na ficção brasileira” (1997), de Carvalho<sup>8</sup>, “O índio brasileiro na literatura e na realidade” (2004), de Fleischmann<sup>9</sup>, “Deslocamentos: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX” (2007), de Cunha<sup>10</sup>, *O percurso da indianidade na literatura brasileira – Matizes da figuração* (2009), de Santos<sup>11</sup>, “Panorama das representações da cultura oral e da figura indígena na literatura brasileira” (2013), de Azambuja<sup>12</sup> e “O indígena na literatura brasileira: entre olhares estrangeiros e do próprio índio” (2014), de Lima<sup>13</sup>. Como traço recorrente, essas reflexões apresentam intenção similar à dos parágrafos precedentes, isto é, mapear a presença autóctone nas figurações literárias em seus diferentes contextos. O recorte realizado é, portanto, o da questão índia *lato sensu*, isto é, a presença da figuração. Não se verificou, porém, a existência de estudos que se interessassem especificamente pela questão narratológica envolvendo o elemento autóctone, a não ser o artigo de Chiappini<sup>14</sup>, “O índio na literatura brasileira: de personagem a narrador e autor” (2005), que, embora evoque o tema e refira os textos de Darcy

---

<sup>8</sup> CARVALHO, Fernando. “A presença indígena na ficção brasileira”. *Itinerários*, Araraquara, n. 11, 1997, p. 49-53.

<sup>9</sup> FLEISCHMANN, Ulrich. “O índio brasileiro na literatura e na realidade”. *Iberoamericana* (2001 –), Nueva época, Año 4, n. 14, junho de 2004, p. 159-167. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41675472?seq=1>, acesso em 31 de julho de 2020.

<sup>10</sup> CUNHA, Rubelise da. “Deslocamentos: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX”. *P: Portuguese cultural studies*, 1, 2007.

<sup>11</sup> SANTOS, Luiza Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira – Matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2009.

<sup>12</sup> AZAMBUJA, Márcio Passos de. “Panorama das representações da cultura oral e da figura indígena na literatura brasileira”. *Nau literária*, vol. 9, n. 1, dossiê Voz e interculturalidade, Porto Alegre, UFRGS, jan/jun 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/43585>, acesso em 28 de abril de 2020.

<sup>13</sup> LIMA, Tarsila de Andrade Ribeiro. “O indígena na literatura brasileira: entre olhares estrangeiros e do próprio índio”. *Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, vol. 9, n. 18, Londrina, 2014, p. 366-379. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31755/22217>, acesso em 12 de fevereiro de 2020.

<sup>14</sup> CHIAPPINI, Ligia. “O índio na literatura brasileira: de personagem a narrador e autor”. *Lusorama, Zeitschrift für Lusitanistik/Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*, n. 61-62, Frankfurt am Main: TFM, 2005, p. 29-62.

Ribeiro e de Guimarães Rosa, não se atarda nas reflexões sobre o narrador, provavelmente pela intenção eminentemente catalográfica de seu estudo.

A discussão proposta por esta tese busca preencher essa lacuna detectada durante a passagem em revista dos olhares críticos lançados à figuração literária indígena. A exiguidade de estudos críticos que se concentrassem sobre a questão definida como central para este trabalho nos conduziu a optar por uma metodologia para fixação do *corpus* a ser estudado, que consistiu em consultar o maior número possível de textos da literatura brasileira em que o componente índio estivesse presente e filtrar aqueles em que o autóctone ocupasse a posição de narrador. Convém sublinhar que o caráter não exaustivo dessa busca pode ter sido determinante para que não fossem encontradas senão as três ocorrências de narração índia aqui referidas. Com isto se quer apontar a eventual existência de outros textos que preencham o critério norteador da seleção que se realizou para os fins desta pesquisa. O cotejo desses possíveis textos às reflexões que ora se iniciam será certamente frutuoso e poderá constituir estudos complementares em momentos posteriores ao estabelecimento do texto final desta tese. Chama a atenção o fato de que os três textos que atendem ao critério estipulado situem-se na contemporaneidade – entendendo como “contemporânea” a literatura produzida dos anos 60 até os dias atuais –, no período, referido por Walnice Galvão (1979) como aquele do “indianismo revisitado”. Essa diferença no tratamento dado à questão indígena a partir dos anos 60 e identificado pela estudiosa, aliás, também é evocada pela fortuna crítica de *Maíra*, que acentua a particularidade da figuração índia presente nessa obra: Candido (2007, p. 383) põe em relevo a inexistência, no romance de Ribeiro, da redução lírica e heroica observada na prosa romântica alencariana, além da ausência do sarcasmo e do humor próprios ao modernismo; Spielmann (2001, p. 425) detecta na figura do índio mairum Avá, protagonista do romance, o oposto de um “índio idealizado, preso a um modo de pensar ‘mítico’ e ‘selvagem’. [...] Darcy reagiu à crise de ‘autoridade etnográfica’ ao ‘abrir’ um espaço possível para a voz dos subalternos”. É de notar que vai de par com a escassez de ocorrências ficcionais do índio na posição de narrador a pouca frequência com que a fortuna crítica dedicada a “Meu tio o iauaretê”, *Maíra* e *Yuxin* se interessa pelas especificidades envolvendo o cruzamento das questões narratológica e índia. Apesar disso, não nos furtamos ao diálogo com alguns estudos que, embora não toquem no tema específico de que nos ocupamos, tangenciam em maior ou menor grau alguns dos pontos que nos parecem importantes para nossa reflexão: no caso de “Meu tio o iauaretê”, Viveiros de Castro (2018) – que encontra na antropofagia e no devir do protagonista elementos centrais para a leitura que faz do conto –, Galvão (1975),

Sperber (2012) e Ávila e Trevisan (2015) – com a parte de cada uma dessas reflexões que se debruça sobre o substrato tupi do texto –, e Machado (2000; s.d.) – a partir da ideia de cenarização da fala –, no caso de *Maíra*, Cunha (2007) e Candido (2007) – e as implicações do entrelugar ocupado por Avá/Isaías –, Fonseca (2012) – que se concentra na ideia de hibridismo formulada por Homi Bhabha para pensar o sujeito colonial posto em cena pelo romance –, e, no caso de *Yuxin*, Choma (2012) – que tangencia a questão da interlocução na enunciação de Yarina –, e Carvalho (2013) – que considera a questão da fluidez da alma selvagem e sua recriação literária por meio da linguagem nesse romance, promovendo, a certa altura, a aproximação desse texto de Miranda ao conto “Meu tio o iauaretê”, de Rosa, a fim de por em evidência “o rompimento com [um] discurso de aculturação para que a dicção dessas vozes silenciadas possam ser ouvidas e reveladas, em vez de serem ocultadas sob uma escrita que cala e molda o selvagem subtraindo dele as características que lhe são próprias” (CARVALHO, 2013, p. 25).

Nas narrativas em que o índio aparece unicamente como personagem, sua identificação passa comumente – e por razões que se podem compreender – por processos de heterocaracterização, ou seja, de uma identificação atribuída a ele por outrem – seja o narrador, seja outro personagem. Sob esse ponto de vista, a indianidade explicitar-se-ia mais facilmente por meio de uma tal posição – a de “ser narrado”. No domínio da narratologia, o narrador ocupa necessariamente um lugar especial na economia do texto, à organização do qual preside e na medida em que ele é o filtro ordenador do discurso. O movimento de passagem do índio à palavra – por meio da ficção – e, mais precisamente, ao discurso narrativo, pareceu-nos um ângulo intrigante a partir do qual interrogar a figuração do autóctone e que poderia se prestar a muitas reflexões nesse campo de estudos: por meio de que procedimentos se torna visível o componente índio no caso de os narradores serem eles mesmos indígenas? Num contexto autodiegético, como se dá a figuração indígena? De que maneira se articula a questão do ser índio e a narração? Existem elementos presentes na forma dessa narração e que apontam para o traço indígena do narrador? Para além das eventuais indicações textuais da indianidade, há elementos específicos que distinguem essa narração? Como tais textos constroem a teia remissiva que faz emergir a instância narradora indígena? De que maneira a posição de narrador impacta a estruturação do texto no plano formal? Além disso, posto que um dos fatores da indianidade pode ser a alteridade linguística, como construir o discurso/narrativa do outro mimetizando uma língua outra, por um lado, e como tornar esse discurso/narrativa acessível a

um leitor que também desconhece essa língua, por outro lado? Como esta figuração se constrói em relação à língua portuguesa, material a partir do qual, em última análise, constitui-se o que chamamos de literatura brasileira?

Essa profusão de indagações preliminares, que se aproximavam a partir de diferentes ângulos da questão do índio narrador, impôs-nos o desafio de elaborar uma estratégia de pesquisa à altura dos múltiplos direcionamentos por ela prenunciados. Objetivando definir uma questão de pesquisa mais ampla e que fosse capaz de abrigar em seu interior uma tal abordagem multiangular, optamos pelo estabelecimento de uma formulação centralizadora da qual pudessem irradiar estratégias distintas de aproximação do *corpus*. Com essa orientação, chegamos à seguinte questão, que nos empenharemos em responder:

### **Como se organiza o dispositivo narrativo índio?**

A pertinência dessa indagação centralizadora se encontra na pluralidade de caminhos analíticos de que é capaz de dar conta. Sua potência reside precisamente no sentido que o termo “dispositivo” aí adquire, escolhido propositadamente a fim de nos alinharmos a uma certa tradição terminológica. Na esteira das discussões empreendidas pela obra de Michel Foucault sobre poder e sociedade, Deleuze (1988, p. 185) se interessa pelo termo “dispositivo”, noção de importância central na obra foucaultiana e que é definida pelo autor de *L'Anti-Édipe* como um emaranhamento, um conjunto multilinear, cujas linhas possuem diferentes naturezas que vão construindo, de seu intrincado cruzamento, um sistema de sentido, não necessariamente homogêneo, mas que surge como uma resultante dos vetores que nele se distribuem em diferentes direções. Nesse mesmo diapasão, pensar um “dispositivo índio” significa buscar isolar momentaneamente algumas das linhas e expedientes que compõem os textos em seus diferentes níveis, objetivando observar seus desenvolvimentos e as conexões que entretêm com o elemento índio, para em seguida reinseri-las na teia de relações que estas estabelecem com outras linhas. A noção de dispositivo é pertinente para este fim justamente porque é capaz de subsumir uma série de variáveis. Desse trânsito entre diferentes angulações a partir das quais observar os textos, acreditamos ser possível fazer emergir a rede de relações de diversas ordens responsável por criar um efeito de indianidade. Privilegiando algumas das linhas que julgamos intervir no processo de recriação estética literária do elemento índio, fixamos um plano de incursão no *corpus*. A primeira frente que deriva da missão que nos impusemos pode ser formulada da seguinte maneira:

## **Quais são as coordenadas em que se localiza o narrador índio?**

A imagem da localização é percuciente na medida em que é dotada de maleabilidade de sentido; sob a elasticidade que comporta essa metáfora espacial, encontramos margem para explorar duas variáveis importantes: o lugar da enunciação e o lugar do enunciado. No primeiro caso, referimo-nos ao quadro enunciativo que coloca em cena uma tal voz narrativa, buscando relacionar o contexto em que a narração se insere e a indianidade que é atribuída a sua instância central; no segundo caso, “lugar” ganha um sentido menos concreto, aludindo à posição epistêmica que se observa como alicerce da empresa narrativa e dos conteúdos por ela veiculados. A segunda frente por nós fixada se organiza em torno da questão:

**Como a língua – e, mais amplamente, as linguagens – são mobilizadas e comparecem na criação de um tal dispositivo?**

A articulação da linguagem é, consideramos, uma pista pertinente a ser explorada em nossa pesquisa. É ela que permite, em última instância, que qualquer arte representativa se forje. A figuração do índio enquanto narrador convida a ficção a não apenas buscar procedimentos distintos para caracterizar o nativo, mas também a tornar possível a performance da indianidade por meio do uso da linguagem, do discurso. A dimensão performativa da narração também a torna, nesse sentido, objeto de interesse. Enquanto material privilegiado da representação literária, a língua não poderia deixar de ser contemplada como uma linha de grande interesse no âmbito desta investigação. Mas seria ela – a língua – a única linguagem utilizada na construção do dispositivo índio? Como veremos, outros sistemas de signos – e portanto, outras linguagens – comparecem de maneira significativa e auxiliam a construir sentidos nos textos estudados.

Presidiu à elaboração do plano que estrutura esta tese uma atitude que guarda afinidades com o método indutivo, consistindo na observação individual e pormenorizada de “Meu tio o iauaretê”, de *Maíra* e de *Yuxin*, fixando os elementos suscetíveis de contribuir para responder à questão central de pesquisa e às subquestões que dela decorrem. A essa etapa, seguiu-se o confronto das impressões recolhidas individualmente, resultando num plano que contemplasse as linhas principais que emergiam de um tal cotejo. A característica transversal da problemática desta tese nos conduziu a adotar, a fim de explorar cada um desses níveis de análise, estratégias combinadas de aproximação do texto, associando a análise do conteúdo à da forma e articulando

a isso o recurso a referenciais teóricos dos grandes campos disciplinares com os quais os temas aqui explorados dialogam.

No tocante às propriedades estruturais da situação narrativa, a observação do *corpus* nos conduziu à teoria narratológica de Genette, que, ao conferir centralidade em sua produção teórica à indagação “Quem fala?”, forneceu-nos instrumentos importantes a partir dos quais definir os quadros que emolduravam os discursos dos três narradores, tais como os conceitos de “situação narrativa” e “níveis diegéticos”. Além dele, comparecem, nessa parte da reflexão, contributos de Mieke Bal – sobre a instância focalizadora –, Norman Friedman – na utilização do modo dramático na construção do ponto de vista na ficção –, mas também de Reis e Lopes, sobretudo para a definição de diversos termos próprios ao campo da narratologia e que nutriram a discussão empreendida. Foi igualmente útil a teoria da comunicação de Jakobson, para amparar nossas reflexões sobre os contornos das cenas narrativas que se apresentavam em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*.

Quanto à identificação da posição epistêmica dos narradores, esta se inspirou largamente nos métodos afins aos das tradições antropológica, etnológica e da análise do discurso, com as devidas adaptações para que pudessem ser colocados a serviço da análise do material literário. A antropologia e a atitude epistemológica que lhe é subjacente nos convidam a observar o elemento índio buscando identificar em suas práticas de saber e de conhecer suas figuras de verdade. Essa inspiração se operacionalizou no campo da análise ao proceder, a partir dos enunciados que tramam o texto, ao estabelecimento das coordenadas epistêmicas que alicerçavam a percepção índia encenada nos discursos dos narradores, a fim de estabelecer as matrizes a partir das quais estes mundos ficcionais se erguiam. Quanto aos referenciais teóricos com os quais dialogamos, podemos referir sobretudo os estudos de de Viveiros de Castro e, em segundo plano, algumas contribuições de Lévy-Bruhl sobre aspectos do pensamento e do saber autóctones. A análise do discurso, por sua vez, inspirou-nos no interesse que esta nutre pela estrutura formal das proposições e os tipos de encadeamentos que as conectam, procurando detectar, por essa via, os *corpora* de conhecimentos subjacentes às instâncias narradoras e verificar em que medida estas apresentavam um esquadramento similar do campo perceptivo. Ao fim dessa etapa do empreendimento analítico, referências da filosofia vieram dar mais consistência ao debate – especialmente nas relações contrastivas que pudemos traçar entre a tradição filosófica clássica e a posição epistêmica que o material textual nos permitia observar.

No âmbito das investigações em torno das linguagens, os métodos e os aportes teóricos assumiram igualmente contornos transversais. Ao nos debruçarmos sobre o material linguístico de que se constituíam os textos, constatou-se a necessidade de uma análise quantitativa da presença de léxico proveniente de línguas indígenas, a fim de mensurar com maior precisão a composição discursiva das narrações. Disso resultou a produção de um glossário, que colige tais ocorrências, recuperando suas respectivas etimologias e sentidos. Para sua confecção, procedemos à leitura dos textos do *corpus*, retendo, num primeiro momento, quaisquer termos cujos radicais e/ou afixos parecessem incomuns na língua portuguesa. Num segundo momento, passou-se à verificação da presença desse conjunto de vocábulos em dicionários de língua portuguesa, privilegiando aqueles que apresentassem indicações quanto à etimologia das palavras por eles compendiadas. Para esta tarefa preliminar de estabelecimento das origens do léxico coligido, foram utilizadas fontes variadas, desde obras especializadas, tais como o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (2012), de Cunha, e a obra homônima de Nascentes (1932), o *Dicionário de Tupi antigo* (2013), de Navarro, e o *Dicionário de Tupi (antigo) – Português* (1987), de Carvalho, até obras com propósitos mais gerais, tais como os dicionários Priberam online e Michaelis online. De uma tal diversidade de materiais consultados decorrem algumas posições adotadas: respeitou-se a indicação etimológica tal qual ela foi verificada em cada uma das fontes, que ela fosse mais específica ou mais vaga. Isto significa que, no glossário, coexistem termos altamente específicos – “Língua Geral Amazônica (LGA)”, por exemplo – e definições etimológicas mais genéricas – apenas “tupi”, no caso dos vocábulos encontrados, por exemplo, em consulta aos dicionários Priberam ou Michaelis online. A fim de minimizar os efeitos de uma tal diferença de especialização terminológica, optamos por basear nossas observações e conclusões não nas línguas apontadas pelos documentos como origem dos termos coletados, mas nos troncos linguísticos a que tais línguas pertenciam. Adotando esse ponto de referência mais abrangente, acreditamos resolver o potencial impasse que os diferentes graus de especialização dos materiais consultados ocasionavam. Na fase de verificação nos dicionários de língua e de etimologia da língua portuguesa, parte do material inicialmente retido foi descartado, seja por ter sido constatada sua origem românica, seja por ter sido constatada sua origem africana. Os vocábulos que puderam ser, nesta altura, identificados como de origem indígena, foram integrados a nosso glossário, tomando o cuidado de indicar a origem autóctone e sua integração ao vocabulário da língua portuguesa pela posposição de um asterisco à entrada que lhe é correspondente. Quanto aos vocábulos não encontrados nessa etapa, estes foram submetidos a buscas em documentos variados dedicados a línguas e culturas autóctones diversas, cujas referências são apresentadas

no glossário. Trabalhos críticos anteriormente realizados sobre o léxico de “Meu tio o iauaretê”, especificamente, também compuseram o rol de referências a que recorremos para a construção das entradas do material por nós organizado. Munidos desse instrumento, pudemos proceder a mensurações estatísticas e estabelecer os padrões que emergiam da análise de dados, como os diferentes substratos linguísticos indígenas que compareciam na composição das narrações e as predominâncias de proveniência e de campos semânticos. Para esquadrihar a maneira como os termos de substrato indígena intervinham na economia geral dos textos e nas estruturas linguísticas que construía os enunciados, detivemo-nos à análise da forma da enunciação, articulando-a, bem entendido, com o conteúdo enunciado. Esse percurso de reflexão sobre a língua foi acompanhado por diálogos com os campos da linguística – Saussure e arbitrariedade do signo –, da etnolinguística – Rodrigues e os troncos linguísticos indígenas, Câmara Jr. e suas reflexões sobre o ingresso de termos indígenas na língua portuguesa – e da teoria literária de orientação formalista – Tomachevski e o conceito de “motivo”, na perspectiva da narratologia temática.

Na sequência, o interesse pelas relações entre oralidade e escrita que se insinuavam nos textos nos levaram à decisão de estabelecer diálogos que partiam, novamente, da teoria da comunicação de Jakobson, para, desta vez, rumar em direção a um movimento contrastivo relativamente à tradição filosófica clássica, notadamente ao ideário platônico no que tange à ascendência do oral sobre o escrito. Nessa etapa, as reflexões de Derrida sobre a *différance* se mostraram de grande pertinência para esclarecer pontos levantados pela análise textual. A essa altura, procedeu-se à análise da presença do CD que acompanha o romance *Yuxin*, o que resultou na transcrição do conteúdo da referida mídia, disponível no fim desta tese na qualidade de apêndice. Para os fins da análise comparativa – entre o registro sonoro e o registro escrito – que ambicionávamos empreender, adotou-se como método a transcrição, reproduzindo todos os elementos constantes das 14 faixas do CD, incluindo também algumas observações sobre efeitos sonoros que serviam, no documento em apreço, como pano de fundo para a narração; finda esta etapa, passou-se ao cotejo entre as transcrições e o texto impresso do romance, evidenciando pontos de aproximação e de afastamento entre ambos e emitindo algumas hipóteses a partir das quais compreender as diferenças observadas entre esses materiais e as maneiras como eles se relacionavam.

Para abordar a linguagem em sua dimensão imagética, procedeu-se, primeiramente, a um estudo comparativo entre as diferentes edições das obras, majoritariamente realizado a partir da consulta ao acervo da Biblioteca Nacional, objetivando investigar se a presença de imagens

podia ser verificada na totalidade do material analisado. As alterações constatadas nesse quesito ao longo das edições dos textos impuseram a necessidade de que se tomasse a decisão de fixar, como material de referência para esta tese, a primeira edição de cada uma das obras. Procedeu-se à compilação das imagens e à descrição das mesmas, originando três anexos, cada um deles contendo a totalidade do material imagético encontrado em cada obra. A isso, seguiu-se a análise das relações estabelecidas entre os textos e as imagens com as quais estavam associadas. Nessa altura, alguns construtos teóricos da semiótica – Santaella e a noção de texto multimodal, sobretudo —, nos ajudaram a aprofundar nossas observações.

Esse empreendimento de pesquisa se desenhou produzindo um movimento de análise que, a despeito de averiguar o modo como cada texto reage individualmente à questão de pesquisa e aos métodos adotados, serviu-se, sobretudo, do cotejo intensivo entre “Meu tio o iauaretê”, *Maíra* e *Yuxin*, objetivando que as discussões que emergissem de cada um deles pudessem se complementar, se opor, e que os textos lançassem luz uns sobre os outros. Desse confronto esperamos ser capazes de extrair, além do diálogo, denominadores comuns, ressonâncias potencialmente reveladoras de uma arquitetura comum à voz narradora ficcional índia. Que não se perca de vista, entretanto, que o fato de nosso *corpus* ser constituído por textos com extensões, gêneros e soluções representativas distintas nos impele a percorrer caminhos por vezes individualizados na tentativa de produzir respostas a nossos questionamentos. Seja como for, norteia toda esta pesquisa a intenção de fazer as respostas produzidas reagirem umas às outras e identificar o funcionamento dessas linhas que, uma vez emaranhadas, resultam no dispositivo índio de narração. Cabe salientar que a emergência de padrões e o eventual sucesso do empreendimento aqui pretendido não implica que o “dispositivo índio” que aqui identificarmos possa ter valor preceptivo, isto é, que constitua um modelo representacional do índio na condição de narrador. Os resultados que obtivermos permitirão, antes, flagrar um certo ideário sobre o índio que subjaz a esse *corpus* específico de figurações, ressaltando suas eventuais convergências.

Importa, nestes prolegômenos, justificar a decisão de conservar, ao longo desta tese, o termo “índio”. A adoção de tal terminologia como baliza inicial suscitou alguns questionamentos de ordem crítica. O recuo histórico ao século XVI nos mostra que o emprego desse vocábulo consiste num equívoco que se perpetuou até consagrar-se. Tal atitude

denominativa, aliás, estendeu-se a tudo o que se referia ao Novo Mundo e revelou a imposição de uma certa perspectiva epistêmica:

*Colon* sait donc parfaitement que ces îles ont déjà des noms, naturels en quelque sorte (mais en une autre acception du terme) ; les mots des autres l'intéressent peu cependant et il veut renommer les lieux en fonction de la place qu'ils occupent dans sa découverte, leur donner des noms justes ; la nomination, de plus, équivaut à une prise de possession. (TODOROV, 1982, p. 34)

Se o processo de renomeação se dava em função do lugar que o novo ocupava na descoberta de Colombo, pode-se pensar, por paralelismo, que o exercício literário de dar voz ao outro realiza-se em função do lugar que esse *outro* ocupa no imaginário do *mesmo*, ou seja, do não-índio. Se assim for, uma vez identificado esse lugar, ele deve revelar de maneira mais flagrante um certo imaginário sobre o autóctone e não o que este – o índio “empírico” – eventualmente **seja**.

Acresce-se a esse debate a constatação de que, como se não bastasse o fato de se tratar de uma nomenclatura imposta e não autodeterminada, a categoria ainda põe uma mesma etiqueta – “índio” – em um sem número de povos. A pergunta que se impõe é: a manutenção de um tal critério reproduziria o princípio arbitrário que presidiu à ação europeia de encerrar num mesmo termo a totalidade dos nativos do Novo Mundo? Não seria, afinal, redutor servir-se da categoria “índio” para reunir um conjunto de textos? Contudo, a reflexão ponderada leva-nos à conclusão de que é não apenas judicioso, como também estratégico, conservar esta terminologia no âmbito deste estudo. A lexicologia nos ensina que o valor das formas vocabulares – mesmo daquelas que se tornam estigmatizadas – está em sua capacidade de recuperar relações específicas entre significante e significado. Nesse sentido, a terminologia “índio” é especialmente eloquente: seu emprego, resultado de um primeiro equívoco – a despeito de todas as pistas que apontavam em sentido contrário –, é revelador da relação estabelecida entre colonizadores e autóctones. O *outro* é, sob esse ponto de vista, algo pré-determinado e, por mais que os indícios materiais sugiram uma conclusão distinta, é a ideia que se fez do outro que media essa relação. No domínio da ficção, o procedimento é diverso, mas guarda com essa atitude denominativa alguma semelhança. Se por um lado o discurso das ciências humanas vem buscando, desde pelo menos o século XIX, particularizar os estudos das comunidades indígenas e depurar o discurso científico de quaisquer generalizações simplificadoras, por outro é inegável o alcance obtido pelo termo “índio” e o papel determinante dessa categoria para a construção do indígena no imaginário dos não-índios. Não se pode negligenciar o fato de que, fora do perímetro do discurso etnológico que busca evidenciar as particularidades das várias etnias americanas, as representações coletivas feitas por não-índios

sobre os povos indígenas resgatam frequentemente a ideia de que se trata de um grande e homogêneo contingente populacional. A literatura escaparia dessa tendência? A manutenção do termo “índio” evidencia também a distância entre a investigação aqui empreendida – no campo da literatura – e aquela própria aos campos antropológico e etnológico, tão diferentes em seus objetivos, ainda que, em alguns casos, adotemos, aqui, formas análogas de proceder. Esclarece-se que o que se está a buscar é o índio imaginado e construído pelos textos em questão, eximindo-se de toda a indexação referencial característica de campos do conhecimento que estabelecem outras relações com o que se convencionou chamar de “real”. Considerando que não se pretende aqui hipostasiar a voz indígena presente nos três textos do *corpus*, mas compreendê-la como a representação que é, privilegiar o vocábulo “índio” parece apropriado, embora seja preciso servir-se do mesmo talvez com certo distanciamento crítico que o estudo da antropologia nos ensina.

Este trabalho de pesquisa está organizado em três partes. Na primeira, intitulada “Primeiros traços do índio”, apresentam-se os textos que serão estudados, pondo em relevo os elementos mais superficiais identificados durante a leitura e que permitiram a integração dos mesmos ao *corpus*. Como o literário se inscreve em um regime que constitui a sua própria verdade, pareceu-nos apropriado adotar como baliza para a admissão ou não de textos a reivindicação da indianidade pela própria instância narradora, já que uma tal declaração seria o único elemento capaz de associar de uma vez por todas indianidade e narrador. Assim, nessa primeira parte, os caminhos percorridos pelos narradores e as maneiras de reivindicarem textualmente sua indianidade detêm nossa atenção. Concentrar-se nos elementos mais imediatamente associáveis ao universo índio se afigurou como um bom ponto de partida para exercitar nosso olhar analítico, além de permitir entrever alguns pontos de contato entre as obras e que poderiam ser explorados ulteriormente. É também nesta altura que se realiza um estudo onomástico dos personagens narradores, a partir do qual detectamos a presença de mais de uma apelação como ponto de interseção dos três textos.

Quanto à segunda parte, intitula-se “O lugar enunciativo índio” e constitui a primeira das duas frentes que privilegiamos no âmbito da identificação dos traços integrantes do “dispositivo narrativo índio”, nos termos que já expusemos anteriormente. Nela, debruçamo-nos primeiramente sobre a situação narrativa – capítulo 2 –, identificando a cena enunciativa que emoldura os discursos dos narradores. A estratégia narrativa, segundo defendemos, atua

como um componente caracterizador da indianidade, sobretudo na fixação da voz índia em um contexto oral. No capítulo 3, procedendo à análise do conteúdo dos enunciados dos narradores, buscamos estabelecer alguns traços das matrizes ordenadoras do pensamento e da experiência que são emuladas, nos três textos, como centros perceptivos a partir dos quais o discurso índio emerge. Ao fim desta parte, estabelecemos os primeiros contornos que estruturam a voz narradora índia, localizando-a narratológica e epistemicamente.

A terceira parte – “Linguagens índias” – ocupa-se da investigação das relações dos textos com o universo da linguagem. O quarto capítulo, que tem como título “A língua do índio literário”, interessa-se pelo comportamento linguístico dos narradores, mapeando traços de uma dicção que possa ser associada à indianidade que os próprios narradores reivindicam para si; também com essa mesma intenção, realiza-se nessa altura um levantamento da composição do léxico utilizado, bem como dos campos semânticos predominantes no âmbito do material linguístico de origem indígena que compõe os textos. No capítulo 5 – “A oralidade e o texto escrito” –, exploram-se as particularidades do exercício de ficcionalização da voz oral, dando destaque a dois textos do *corpus* – “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*. Procura-se, num primeiro tempo, detectar os mecanismos responsáveis pelo efeito de oralidade presente nos dois textos, bem como a intrincada relação que se estabelece, no caso de ambos, entre os suportes sonoro e escrito. O sexto capítulo, tendo como título “A dimensão imagética”, interessa-se pelas imagens que acompanham os signos gráficos textuais. Embora não se possa atribuir a presença de imagens nos volumes à instância narradora, propomos uma leitura do fenômeno imagético que se repete nos três textos, conectando-o às discussões precedentes e aventando a hipótese de que os signos icônicos possam ser compreendidos como peças integrantes de um movimento de redimensionamento da experiência de leitura e da ocidentalidade que parece ser sugerido, por diferentes vias, pelos três textos.

Nas conclusões, articulamos todos os elementos desenvolvidos ao longo das três partes da tese, procurando retomar as questões de pesquisa e esboçar respostas que mobilizem as conclusões parciais obtidas ao fim de cada capítulo. Por meio da exploração de diversos expedientes e de uma variedade de procedimentos contidos nos três textos, acreditamos ter reunido material suficiente para apontar o funcionamento de um tal dispositivo narrativo.

**PRIMEIRA PARTE**  
**PRIMEIROS TRAÇOS DO ÍNDIO**



# 1. Situando a indianidade

Esta seção pretende pontuar aspectos gerais dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho. Um dos pontos fixados durante a reflexão sobre a melhor maneira de estabelecer um critério para a constituição do *corpus* foi a de que seria preciso que alguma indicação sobre a origem índia dos narradores pudesse ser verificada. Por se tratar de uma investigação que se interessa pela característica índia do narrador, e dado que a determinação desse traço, sobretudo num suporte escrito, não parece autoevidente, demonstrou-se a pertinência de apresentar o próprio processo de observação preliminar dos textos literários que culminou na fixação do *corpus* de que passaremos a nos ocupar. A questão que aqui se coloca, entre outras, é a de saber que indícios podem ser coletados no que tange à designação do nativo: que vocábulos são empregados? O que o uso de tais termos por parte dos narradores, personagens ou mesmo da edição textual pode nos dizer a respeito da construção desse ser ficcional? Qual é o estatuto dessas definições que os narradores fazem de si mesmos e como interpretá-las? Em seguida, procederemos à exposição dos elementos textuais coletados e que nos autorizam a incluir cada um dos textos referidos no *corpus*, isto é, a presença de narração autodiegética e a constatação dos elementos que apontam, nesta altura, *textualmente* para a indianidade dos narradores. Por fim, conduziremos uma reflexão de natureza onomástica, a fim de esclarecer as relações entre o nome próprio, enquanto elemento de identificação imediato que é, e a instância narradora.

## 1.1. Narrativas e obras

O enredo de “Meu tio o iauaretê” é relativamente simples: é noite, e o narrador encontra-se num rancho em uma localidade erma quando um visitante adentra o local. Embora este último nunca se manifeste textualmente, fica-se sabendo, por meio do discurso do narrador, que o forasteiro viajava a cavalo por aquelas bandas com companheiros, mas que se perdera deles e buscava um local para pernoitar. O narrador tenta convencer o homem a passar a noite ali, insinuando que ele parece cansado e um pouco doente; infere-se que o visitante, por sua vez, não se decide a ficar ou a deixar o local: sem saber se seu anfitrião é confiável, sente que há perigo em permanecer; contudo, calcula o risco que há em sair por aquela região, potencialmente repleta de onças, em plena noite. Pelas tentativas sistemáticas de prolongar a conversa com o narrador, pode-se imaginar que a estratégia traçada pelo homem tenha sido a de manter-se acordado e vigilante até que o dia clareasse para retomar seu caminho. Enquanto isso, oferece cachaça ao anfitrião, que aceita e insiste para que a tomem juntos. O protagonista reforça uma pretensa hospitalidade, em muitos momentos, ao pedir que o forasteiro relaxe e

descanse, sem sucesso. Passa, então, a contar diversos episódios de sua vida ao outro homem, desde menções a sua infância até como se tornou um onceiro e foi enviado por seu então patrão, Nhô Nhuão Guede, para exterminar os felinos daquela região. Prosseguindo, compartilha com o forasteiro como o amor por uma onça – Maria-Maria –, fez-lhe abandonar seu ofício de caçador de onças; além do sentimento que passou a nutrir pelo animal, havia, ainda, o laço familiar atestado, posto que o narrador reivindica, ao longo de toda a narrativa, seu parentesco com as onças – parentesco ao qual o texto faz alusão desde seu título –, em função da relação que sua linhagem materna mantém com esse felino. O então ex-onceiro demonstra um conhecimento profundo dos hábitos das onças: descreve as várias maneiras de caçar dos felinos e afirma ter aprendido a esgueirar-se pelo chão como eles. O saber adquirido a partir do contato com os animais relaciona-se à maneira como esses analisam potenciais presas. Curiosamente, o narrador emenda a essa fala a afirmação de que estudou os movimentos do visitante e sabe até mesmo os pormenores de suas mímicas corporais. Tudo isso leva a crer que este pode ter intenções de, tal qual uma onça, atacar seu interlocutor, uma vez que o analisa de maneira similar ao modo como as onças o fazem. O fato de afirmar diversas vezes ser parente das onças – e ser ele mesmo uma delas – aliás, é, provavelmente, o motivo – ou, pelo menos, um deles – pelo qual o visitante demonstra estar tenso em diversas ocasiões. Dessa tensão resulta que o forasteiro nunca deixa sua arma e ameaça servir-se dela a cada vez que o narrador revela interesse pela mesma ou insinua que poderia, enquanto onça que diz ser, atacá-lo. O ex-onceiro, sentindo que o visitante também pode representar uma ameaça, tenta apaziguá-lo sempre que o sente exasperado, evocando a amizade que supostamente existiria entre ambos, ainda que tenham se conhecido naquela mesma noite. É, alias, numa dessas tentativas de tranquilizar o homem que se encerra, de modo abrupto, o conto: ao ver que o visitante pega sua arma e a posiciona para um disparo contra ele, o narrador dirige-lhe apelos para que não o faça, ao mesmo tempo em que os sinais de uma potencial metamorfose sua em onça começam a se apresentar. A sequência de grunhidos que compõe as últimas linhas do texto deixa abertura para algumas leituras, desde a transformação do protagonista em felino até um eventual disparo efetuado pelo forasteiro contra seu anfitrião.

Quanto à temporalidade, não há indícios que permitam situar em tempo histórico o momento em que a ação narrativa se desenrola, nem tampouco os episódios pregressos narrados. O que se pode afirmar é que o decurso de tempo cronológico em que toda a ação do primeiro plano – o plano em que se situam o narrador e o visitante – se desenrola é o de uma noite. Sabe-se que o visitante chega em um momento em que a fogueira do narrador já se

encontra acesa e as menções à lua e à escuridão exterior confirmam o período do dia em que o encontro ocorre:

Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p. 126)

Nhem? ã-hã, é, tá escuro. Lua ainda não veio. Lua tá vesprando, mais logo sobre. Hum, não tem. Tem candieiro não, luz nenhuma. (ROSA, 1969, p. 128)

Mecê quer sair lá fora? Pode ir. Vigia a lua como subiu: com esse luar grande, elas tão caçando, noite clara. (ROSA, 1969, p. 135)

Dois planos temporais se justapõem: o tempo em que o diálogo com o visitante se dá e o tempo dos episódios contados pelo narrador. Esses dois tempos coexistem na dinâmica textual, de modo que é possível encontrar momentos em que a presença dramatizada do narrador – sua conversa com o visitante – aparece simultaneamente a um caso contado, friccionando as duas temporalidades:

**Nhem? Depois?** Depois ela dormiu, uê. Roncou com a cara virada pra uma banda, amostrava a dentaria braba, encostando as orelhas pra trás. Era por causa que uma suaçurana, que vinha vindo. (ROSA, 1969, p. 137-138, grifo nosso)

Os termos em negrito relevam da interlocução que o narrador estabelece com o forasteiro. Segue-se a isso a retomada da história por ele contada, saltando, assim, para o plano da narração propriamente dita. Nesse sentido, não se pode falar exatamente em uma sequência estruturada por um encaixe, na medida em que o plano de interação com o visitante e o plano da narração dos episódios da vida de onteiro não respeitam um perímetro preciso; ao contrário, há uma ingerência de ambos os planos, com idas, vindas, interrupções, de modo que concretamente as fronteiras entre os planos não são estanques.

Em termos do espaço imediato que serve de cenário ao desenrolar da ação, pode-se referir a choça em que narrador e visitante se encontram, que se situa no sertão dos gerais:

Nhem? Rancho não é meu, não; rancho não tem dono. [...] Ixe, **quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho**: pra ninguém mais poder não morar. (ROSA, 1969, p. 128, grifo nosso)

Os animais foram por longe. [...] Fugiram depressa, a' pois. Mundo muito grande: **isso por aí é gerais**, tudo sertão bruto, tapuitama... (ROSA, 1969, p. 127, grifo nosso)

No microcosmo do primeiro plano da narrativa, parece estabelecer-se uma oposição entre o interior da choupana onde os personagens se localizam e seu exterior. A habitação simbolizaria, *a priori*, um espaço seguro, em oposição ao exterior, marcado pela escuridão e pelo risco de ataques de onça. Todavia, o desenrolar da narrativa revela que o risco corrido por ambos os

personagens em seu interior era tanto ou maior do que o que corriam fora dali. Sobre a localização geográfica, Viveiros de Castro (2018, p. 12) identifica um itinerário de andanças do personagem, que “parece ter vindo no norte, do Pará, passando pelo Maranhão, pois fala nos Krahô – supondo que o conto se passe no sertão mineiro”. A ficção de Guimarães Rosa é atravessada pela imagem do sertão e por personagens que habitam esse espaço real e simbólico do Brasil. Seus textos são povoados por gente simples e que exprime, a despeito da ausência de erudição livresca, a complexidade de um mundo em constante movimento. Nesse contexto, a presença de um personagem como o índio protagonista e narrador de “Meu tio o iauaretê” não parece destoar de seu projeto literário. É conveniente referir, a esse respeito, o trabalho de Amorim (2013), que reúne documentos e informações sobre a vida de Guimarães Rosa, sua relação com o elemento indígena e traços dessa vivência em sua obra. A autora relembra a passagem do escritor pelo Serviço de Proteção ao Índio, de 1933 a 1935, no exercício de seu ofício de médico, em Barbacena, Minas Gerais, além de um trecho da correspondência de Rosa com sua esposa, comentando o exame de geografia ao qual foi submetido quando se candidatou a um cargo diplomático, no qual devia discorrer sobre “Raças, línguas e religiões do globo”:

Além de médico, tenho estudos especializados de anthropologia e ethnographia [...] e de linguística também [...] E por acaso, o homem veio interrogar-me justamente sobre os índios Ka-shi-nauás, a respeito dos quais fiz eu citações naqueles artigos que escrevi há muito tempo, acerca do ESPERANTO. Naturalmente, discorri com valentia a respeito delles. (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 2006, p.15)

Há também, alguns registros de contatos com o elemento indígena em crônicas, dentre as quais “Uns índios (sua fala)”, que integra o volume póstumo *Ave, Palavra* (1970), é um exemplo. Publicado originalmente pelo autor no suplemento “Letras e Artes”, do jornal *A Manhã*, em 25 de maio de 1954, o texto relata um encontro tido em Mato Grosso com dois Terenos, povo meridional dos Aruaks, e as impressões que dele ficaram:

Conversei primeiro com dois, moços e binominados: um se chamava U-lá-lá, e também Pedrinho; o outro era Hó-yé-nó, isto é, Cecílio. Conversa pouca.

A surpresa que me deram foi ao escutá-los coloquiar entre si, em seu rápido, ríspido idioma. Uma língua não propriamente gutural, não guarani, não nasal, não cantada; mas firme, contida, oclusiva e sem molezas – língua para gente enérgica e terra fria. Entrava-me e saía-me pelos ouvidos aquela individuada extensão de som, fio crespo, em articulação soprada: e espantava-me sua gama de fricativas palatais e velares, e as vogais surdas. Respeitei-a, pronto, respeitei seus falantes, como se representassem alguma cultura velhíssima. (ROSA, 2009, p. 129)

Depois, ao visitar um aglomerado de sessenta núcleos indígenas, toma nota de algumas palavras e reflete sobre sua morfologia:

Apenas tive tempo de ir anotando meu pequeno vocabulário, por lembrança. Mais tarde, de volta a Aquidauana, relendo-o, dei conta de uma coisa, que era uma descoberta. As cores. Eram:

vermelho – a-ra-ra-i'ti

verde – ho-no-no-i'ti

amarelo – He-ya-i'ti

branco – ho-po-i'ti

preto – ha-ha-i'ti

Sim, sim, claro: o elemento i'ti devia significar: “cor” – um substantivo que se sufixara; daí a-ra-ra-i'ti seria “cor de arara”; e por diante. Então gastei horas, na cidade, querendo averiguar. Valia. Toda língua são rastros de velho mistério. Fui buscando os terenos moradores em Aquidauana: uma cozinheira, um vagabundo, um pedreiro, outra cozinheira – que me sussurraram longas coisas, em sua fala abafada, de tanto finco. Mas i'ti não era aquilo.

Isto é, era não era. I'ti, queria dizer apenas “sangue”. Ainda mais vero e belo. Porque, logo fui imaginando, vermelho seria “sangue de arara”; verde, “sangue de folha”, por exemplo; azul, “sangue do céu”; amarelo, “sangue do sol”; etc. Daí, meu afã de poder saber exato o sentido de hó-no-nó, hó-pô-há-há e hê-yá.

Porém, não achei. Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero nada, zero. E eu não podia deixar lá minha cabeça, sozinha especulando. Na-kó i-kó? Uma tristeza. (ROSA, 2009, p. 131-132)

Esse episódio prosaico que ilustrou uma crônica de 1954 reúne algumas impressões do autor sobre a expressão de uma comunidade indígena. Posteriormente, na análise de vocábulos de origem ou influência indígena observados na malha textual de “Meu tio o iauaretê”, veremos que a preocupação meticulosa com os processos morfológicos ganhará centralidade na construção discursiva do protagonista, resolvendo, ao menos ficcionalmente, a tristeza relatada por Rosa ao se ver impossibilitado de encontrar a origem de certas palavras da língua falada pelos Terenos.

Quanto a *Maíra*, trata-se da primeira incursão de Darcy Ribeiro no território da ficção, que, à época da publicação do romance, já contava com vasta obra produzida nas áreas de etnologia, antropologia e educação. A temática indígena, articulada aos temas Brasil, América Latina e Educação, ocupa lugar central nos dois regimes – ficcional e acadêmico – em que Ribeiro buscou se exprimir. As reflexões de cunho etnológico envolvendo os povos autóctones americanos precedem a incursão do autor no campo literário e, na segunda metade de sua carreira, coexistem com a produção ficcional. Segundo Ribeiro, a escrita romanesca lhe permitia um tipo de expressão e de alcance que o resto de sua produção intelectual não podia lhe proporcionar:

A experiência de romancista é das mais fortes de minha vida. Criar personagens e fazê-los viver seus destinos, amando seus amores, sofrendo suas dores, é pelo menos comovente. [...] Estas as qualidades supremas de reconstituição da vida, de comunicação sentida de ideias e emoções no romance, se alcançam com uma verdade mais funda e real que nos textos científicos. Se alcança um reconhecimento que os ensaios, por exitosos que sejam, não nos dão. (RIBEIRO, 2009, p. 234)

*Maíra*, assim como *O mulo* e *Utopia selvagem* – outros títulos de ficção do autor – têm como interseção o interesse em abordar trânsitos culturais que compõem de maneira incontornável a formação da sociedade brasileira. O cotejo da obra teórica e ficcional de Darcy Ribeiro aponta para um mesmo objeto de interesse – a sociedade brasileira – com dois tratamentos distintos – teórico e estético. *Maíra* é o romance de um autor já profundamente mergulhado nas questões indígenas, que se comunica de maneira particular com a longa experiência de contato e de pesquisa com populações autóctones, recriada no campo da ficção:

O esquema de *Maíra*, em suas linhas gerais, já o definia como um romance da dor e do gozo de ser índio. Retomando, ali, minhas memórias, consegui encarnar, dar vida ao drama de Avá, uma espécie de índio-santo sofredor, na sua luta impossível para mudar de couro, deixando de ser sacerdote cristão para voltar a sua indianidade original. [...] Nesses quatro romances o que faço, de fato, é voltar a banhar-me nas águas em que me banhei. Em *Maíra* retomo minhas vivências de jovem etnólogo, nos muitos anos de grato convívio que tive com índios, pelos matos do Brasil. (RIBEIRO, 2009, p. 230-234)

Pode-se entender a obra de Darcy Ribeiro como a de um pensador que se esforça para refletir sobre a problemática indígena em diferentes registros. Se o discurso antropológico estabelece um compromisso de correspondência com o dado objetivo, o discurso ficcional instaura, ele mesmo, a sua própria verdade. Elaborando-se a partir de uma mesma matéria-prima, o conhecimento do objeto indígena que cada uma dessas vertentes da obra de Ribeiro atinge é de natureza, envergadura e estilo diversos.

A intriga de *Maíra* se desenvolve em alguns planos, sendo o principal deles aquele que envolve o cruzamento dos destinos dos personagens Alma e Avá. O evento que inicia o romance – e que instaura uma de suas temporalidades – é a investigação da morte de Alma, encontrada sem vida numa praia do Iparanã. Os investigadores que se ocupam do caso não estão seguros sobre a causa da morte, que pode se dever ao fato de a mulher – que estava grávida e era uma branca vivendo entre índios – ter sido abandonada a seus próprios cuidados no momento de dar à luz, ou ao fato de ter sido vítima de um homicídio. Em um relatório redigido pelo encarregado da apuração das circunstâncias da morte da personagem, localiza-se temporalmente a data do comparecimento do denunciante à delegacia, que teria ocorrido no dia 10 de janeiro de 1975 e que reportaria o que testemunhara em 26 de outubro do ano anterior. Há, então, um recuo

temporal que remonta aos eventos que antecedem a chegada de Alma à aldeia mairum. Em capítulos com narração ora heterodiegética, ora autodiegética – Alma e Avá –, reconstituem-se os fatos antecedentes: Anacã, o tuxaua da tribo mairum, falece, e seu sucessor, Avá, não se encontra na tribo. Anos antes, o índio partira com destino a Roma, na Itália, onde pretendia tornar-se padre. Um pouco depois da morte de Anacã, Avá, que, no momento de sua conversão ao catolicismo, adotou o nome “Isaías”, decide retornar à sua aldeia. Durante o trajeto de volta, em um hotel, em Brasília, encontra Alma, carioca desiludida da vida no Rio de Janeiro e desejosa de livrar-se da mundanidade em que se encontrava imersa para se regenerar e se reconciliar com Deus nas missões católicas junto a comunidades indígenas. Um funcionário do hotel os coloca em contato ao se dar conta de que ambos se dirigem à mesma destinação. Os dois personagens rumam para a missão católica que acompanha alguns membros da comunidade mairum. A não aceitação de Alma na missão faz com que ela siga viagem com Isaías, desta vez rumo à aldeia mairum, onde pretende viver. Enfim, chegam ao destino, numa temporalidade que precede em cerca de dois anos a morte de Alma. A chegada do conterrâneo alegra a todos, que esperam que o homem conte tudo o que vivenciou fora da aldeia e que assuma, posteriormente, sua posição de tuxauarã, isto é, herdeiro da chefia de guerra dos mairuns. Contrariando essa expectativa, a inadaptação flagrante de Avá às condições da vida indígena conduz à nomeação de Jaguar como o novo tuxaua. Na aldeia, Avá/Isaías encontra dificuldades de adaptação de todas as ordens; Alma, quanto a ela, integra-se com relativa rapidez e se torna uma “mirixorã”, espécie de mulher disponível para sexo com os homens da tribo. Relacionando-se regularmente com Jaguar, a moça acaba engravidando. Chega-se ao momento em que a narrativa começou, quando, durante o parto de seus filhos gêmeos, a personagem acaba falecendo.<sup>15</sup>

Em torno desse que é o núcleo do enredo do romance, alguns outros núcleos comparecem, interferindo em maior ou menor grau na evolução dos dois personagens centrais e colocando em cena algumas temáticas que se relacionam com a situação indígena brasileira e que, por isso, serão aqui brevemente referidas. O **cristianismo**, por exemplo, surge na figura da missão de Nossa Senhora do Ó, que já atua há algum tempo na região e é a responsável pela

---

<sup>15</sup> Os capítulos que desenvolvem esse núcleo da narrativa são os seguintes: “Isaías”, “Alma”, “Avá”, “Serviço”, “Retorno” (parte 1 – Antífona); “A comida”, “O beijo”, “A boca”, “A língua”, “A goela”, “O goto”, “O bucho”, “O vômito” (parte 2 – Homilia); “O mundo alheio”, “As minhas águas”, “O sangue e o leite”, “A semente de aroe”, “O cuspe e a pecúnia”, “A mirixorã e o sarigüê”, “Esse osso”(parte 3 – Canon); “Mosaingar”, “Os Sêmens do espírito”, “Hê muhere té”; “Avaeté” (parte 4 – Corpus).

condução de Avá à Itália<sup>16</sup>, mas também se manifesta a partir de Seu Bob, pastor evangélico estadunidense que pretende amansar os xaepës. O homem, assim como sua esposa – linguista que tem a intenção de estudar a língua mairum, produzir uma gramática e posteriormente traduzir a Bíblia para a língua indígena –, recebe incentivos financeiros de sua congregação nos Estados Unidos da América. Mas, para além disso, a **configuração particular do cristianismo brasileiro** também é abordada, nos capítulos que se ocupam de narrar a vida em Corrutela, uma vila fundada por padre Vecchio, um dos responsáveis da missão de Nossa Senhora do Ó, e que seria uma localidade em que a crença no Deus cristão prosperou. Xisto é um negro que prega à sua maneira nesse povoado. É um personagem beato que faz sermões aos passantes, sempre nas imediações da capela da vila. O conteúdo pouco ortodoxo de suas pregações, embora guarde pontos de contato com os textos sagrados, com frequência caminha para uma reflexão própria e, por vezes, deturpada da doutrina católica<sup>17</sup>. O núcleo de Corrutela evolui de maneira independente ao da aldeia mairum e de Isaías, mas constitui um contraponto importante na maneira de experimentar a religião do colonizador, aspecto que aprofundaremos no momento oportuno. Outra tópica que comparece na narrativa é a do **índio a serviço do branco**, explorada a partir de Juca, personagem mestiço, filho de mãe mairum e de pai branco, que não se reivindica como índio e vive alheio à tribo mairum, possuindo uma mentalidade utilitarista e buscando sempre maneiras de explorar os índios e os recursos da região. Trazendo regalos aos mairuns, Juca quer persuadi-los a trabalharem e produzirem dentro do interesse de uma lógica de produtividade capitalista, à qual ele parece integrado. Trabalha como regatão, negociando, entre outras coisas, peles de jaguatirica e lontra. Articulado com a cena política brasileira, materializada na figura de um senador, Juca tenta usar seu conhecimento da região e da língua de seus habitantes para conseguir vantagens e para favorecer a desapropriação de territórios indígenas em benefício de um suposto desenvolvimento do país. Segundo Juca, "esse mundão de terras virgens será o chão dos fazendeiros pai-d'égua dos paulistas e dos gringos, sócios do senador" (RIBEIRO, 1976, p. 295)<sup>18</sup>. A **mitologia indígena** também ganha espaço em alguns capítulos do romance, que narram o mito fundacional mairum, protagonizado pelas entidades divinas Maíra e Micura<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Embora a missão esteja presente em vários momentos, ela é tema único nos capítulos: "Missa" (parte 2 – Homilia); "Kyriê" (parte 4 – Corpus).

<sup>17</sup> Capítulos "Xisto" (parte 1 – Antífona); "Verbo" (parte 2 – Homilia); "Potranca", "Armagedon" (parte 3 – Canon); "Pastoral" (parte 4 – Corpus).

<sup>18</sup> Esse núcleo aparece em alguns momentos, mas é tratado como tema único nos capítulos: "Juca", "Quinzim" (parte 1 – Antífona); "Regatão" (parte 2 – Homilia); "Latiterra" (parte 3 – Canon).

<sup>19</sup> "Mairahũ", "Maíra", "Mairaira", "Maíra-Poxĩ", "Maíra-Monan", "Maíra e Micura" (parte 2 – Homilia).

A aldeia mairum, centro de grande parte da ação narrativa, situa-se, de acordo com os indícios textuais encontrados, no Mato Grosso. O rio Iparanã, a que o romance faz referência múltiplas vezes, não encontra referente no mundo empírico. No capítulo intitulado “A comida”, a narração informa que Isaías registra-se em um hotel, em Brasília, antes de partir definitivamente rumo à sua terra natal. As informações do registro do hóspede são disponibilizadas pelo texto: “Isaías Mairum, solteiro, seminarista, natural de Iparanã, Mato Grosso, procedente de Roma.” (RIBEIRO, 1976, p.127). A missão que acolheu o índio antes de sua ida para Roma encontra-se, segundo o personagem, em Goiás:

Todo o dia e toda a noite já longa deste voo revivi meus idos. Os de menino na aldeia, os de rapaz no convento de Goiás, os de homem feito e desfeito em Roma. (RIBEIRO, 1976, p. 67)

e

Isaías fala, então, de seu espanto diante dessa cidade nova, construída com tanta pressa. Essa gente moderna parece romana. Tudo aqui para mim é estranho, mais do que Roma. Veja bem, saí da aldeia, ainda menino, para a Missão. A mocidade passei fechado no seminário de Goiás Velho: sem família, sem amigos, vivendo do convívio com os padres e as freiras. (RIBEIRO, 1976, p. 130)

Ressalta-se a maneira como o romance localiza os acontecimentos narrados num território que mescla referencialidade e ficção. Pode-se encontrar eco dessa mistura também na própria constituição da aldeia mairum, que, embora se nutra de códigos de comunidades indígenas existentes, constitui-se como uma etnia ficcional.

Os diferentes expedientes narrativos ocorrem em pelo menos três temporalidades: momento anterior à morte de Alma, onde se situa sua ida para a aldeia, o retorno de Avá/Isaías de Roma para seu povo e a vida de ambos entre os mairuns; momento posterior à morte de Alma e ao longo do qual se desenrola a investigação do caso; tempo mítico de Maíra e Micura.

O romance *Yuxin – Alma* se inscreve na obra de uma autora que circula por diversos gêneros literários. Tendo já publicado volumes de poemas, novelas, contos, crônicas e romances, Ana Miranda apresenta, em sua produção romanesca, algumas recorrências temáticas: as obras *Boca do inferno* (1989), *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Dias & Dias* (2002), *Yuxin – Alma* (2009) e *Semíramis* (2014) têm em comum o fato de se servirem de figuras ou de eventos que atravessam a história do Brasil como pontos de partida para suas tramas ficcionais. Em *Boca do inferno*, revisita-se parte da vida do poeta barroco Gregório de Matos Guerra, no século XVII; *O retrato do rei* coloca

em cena a Guerra dos Emboabas, ocorrida no Brasil no início do século XVIII; em *A última quimera*, usa-se a vida do poeta romântico Augusto dos Anjos como pano de fundo para um passeio pelo período de instauração do regime republicano no Brasil de fins do século XIX e início do século XX; *Desmundo* traz o olhar de uma personagem feminina – Oribela – sobre os primeiros anos da colonização brasileira; *Amrik* tem como centro de interesse a imigração libanesa no Brasil, ocorrida no fim do século XIX; *Dias & Dias* recria a vida do poeta romântico Gonçalves Dias; a ação de *Yuxin – Alma* transcorre no Acre, em 1919, época em que o território – então recém anexado ao Brasil – ainda vive consequências do fluxo migratório ocorrido alguns anos antes para a exploração dos seringais, e é narrada por uma índia que aguarda com inquietude o retorno de seu marido desaparecido; em *Semíramis*, recria-se a vida de José de Alencar, expoente do romantismo brasileiro. Esses textos são, por isso, tratados por alguns estudiosos a partir de suas relações com a história brasileira<sup>20</sup>. Ao identificar a tônica das produções em prosa da autora, é possível isolar os seguintes pontos: a presença de elementos da História brasileira, colonização, alteridade, narração feminina. Situado nesse quadro, *Yuxin – Alma* encontra-se em conformidade com o que se poderia chamar o projeto literário de Ana Miranda, bem como a tematização do índio, que se relaciona estreitamente com os eixos temáticos aqui identificados.

*Yuxin – Alma* se desenrola a partir da perspectiva da índia caxinauá Yarina, que realiza sua narração enquanto borda. O romance é dividido em quatro partes, cada uma delas recebendo um nome em caxinauá e sua tradução respectiva em língua portuguesa: “*Uaninu – Longe*”; “*Bene wai – Esposar*”; “*Detenamei – Guerrear*” e “*Yuxin – Alma*”. A narração circula por muitos temas e opera por meio de inúmeros avanços e recuos temporais. A palavra ou expressão que dá título a cada capítulo é o núcleo a ser explorado por cada uma das seções que constituem o texto. Assim, na primeira parte, trata-se, em grande medida, do desaparecimento de seu marido Xumani e de seu filho Huxu, que se encontram – especula Yarina – muito longe e cuja demora para retornar, sem motivação aparente, inquieta a narradora:

[...] Xumani partiu num dia de frio, dormiu sozinho, chamei meu esposo para deitar em minha rede, ele não quis, na amanhecerença Xumani se banhou no rio, desarmou a rede, jogou terçado, machado, faca, aljava, pôs às costas, abarcou as flechas e foi, sem falar nada, saiu na lebrina oh!

---

<sup>20</sup> A tese de doutorado de Eunice de Moraes é um desses estudos que põe em evidência a utilização de elementos da história nacional brasileira na obra ficcional de Ana Miranda. cf. MORAIS, Eunice de. *Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda*. 255 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Sobre o tema, também cf. SILVA, Daniela da Silva. “Romance histórico brasileiro: vértices e arestas da ficção de Ana Miranda”. *Revista de Letras*, v. 15, n. 16, Paraná, UTFRP, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/download/2349/1485>, acesso em 16 de janeiro de 2019.

sem levar sua mulher, sem levar seus irmãos, desapareceu naquele tisme frio, com nosso filhinho, viraram sonho, as pernas pequenas e finas de Huxu, as flechas de criança, as marcas dos pés de Huxu no chão, senti um aperto no peito, queria ir junto, parece que eu sabia, Xumani deixou comida para nada me faltar, uma ruma de plantações, uma ruma de milho embonecado, uma ruma de banana com filhote, uma ruma de macaxeira perto de dar, se deixou tanta comida, sabia que ia demorar, mas não falou nada, Xumani não gostava de falar, ele foi, demorou, nada de voltar, os frutos do buriti caíram e nada de Xumani voltar, [...] (MIRANDA, 2009, p. 27)

Em recuos narrativos a tempos anteriores aos desaparecimentos, Yarina evoca passeios que fez pela floresta, alguns deles seguindo o curso do rio e encontrando brasileiros. Enquanto rememora, a índia cria espontaneamente conexões com a angústia da espera que a habita e se pergunta, por exemplo, se Xumani não estaria vivendo entre brasileiros. À procura de possíveis causas para os desaparecimentos, Yarina refere um dia em que encostou em uma flecha do parceiro e outro em que foi passear à beira do rio muito tarde, ambas ações interditas a uma mulher, segundo o código da tribo, e que poderiam ter provocado, de acordo com a crença da índia, reações virulentas das almas da floresta. Na segunda parte, a narradora recua em sua história, a fim de contar como ela e seu marido se conheceram e acabaram se tornando um casal. A animosidade nutrida entre Xumani e Kue, tio de Yarina e homem a quem ela estava prometida, também é relatada. Para se vingar de tio Kue, que fora responsável, segundo Xumani, pela morte de seu cão de estimação, o índio resolve assassiná-lo com uma flechada. Em resposta, os membros da família de Yarina passam a persegui-lo em busca de vingança. Na terceira parte, evocam-se algumas investidas de índios parentes de Kue contra Xumani e uma consequente fuga temporária, a fim de se proteger:

[...] Xumani enrolou a rede, pegou arco e flecha, yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri... recebeu a comida que eu lhe preparei, comeu mingau, pamonha, comeu, comeu, olhou com tristeza para mim, me abraçou e foi embora mato dentro, sem olhar para trás, foi, foi, caminhando pelas bordas das trilhas para não deixar rastros, caminhando pela água, em busca dos recantos escondidos, sem poder acender fogo para não deixar rastro de fumaça, a conversar só mais os bichos, yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri... (MIRANDA, 2009., p. 222)

Em mais um recuo temporal, passa-se a tratar, em seguida, de um conflito entre peruanos caucheiros e índios. A contenda existiria há gerações, mas teria se acentuado em decorrência do assassinato de peruanos por índios. Embora não fossem os caxinauás os responsáveis por tais homicídios, os peruanos se voltaram contra essa comunidade indígena. Foi um período difícil tanto para os homens caxinauás, que partiram em guerra, quanto para os demais membros da aldeia, que viviam sob ameaça constante de ataque e tinham que fazer o possível para passarem despercebidos na floresta. Ao fim, os caxinauás vencem a disputa, embora alguns de seus homens não regressem do combate. Nessa mesma oportunidade, Yarina defende que as relações com os brasileiros seringueiros que habitam a região são amistosas. A quarta parte

inicia-se tratando dos yuxins, espécies de almas de tudo o que é vivo, que pescam, comem e vivem nas bananeiras. No domínio dos estudos etnológicos, Lagrou (2007, p. 347) assim define o termo “yuxin” na percepção caxinauá:

Um dos significados de yuxin é a qualidade ou energia que anima a matéria. Neste sentido, todos os seres vivos “têm” yuxin. [...] Yuxin é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos interrelacionados neste mundo.

Segundo a narradora, esses yuxins falam uma língua idêntica à dos caxinauás. Em uma conversa entre a narradora e uma dessas entidades, esta última lhe diz que a alma da índia iria morrer. Yarina sente medo. A alma chama outras almas e faz uma espécie de ritual. Emendando a narração de outro episódio, Yarina relata um dia em que sente muita fome e resolve pescar sozinha. Depois, ao ir buscar legumes num lago habitado pelas almas, é atacada por elas. Perturbada, Yarina foge pela mata e lá fica durante dias, febril e adoentada. Nessa ocasião, conversa longamente com os yuxins. Em seguida, passa-se a um outro evento: Yarina já está de volta à aldeia e restabelecida. A essa altura, negligenciava suas tarefas domésticas, passava o dia na mata sozinha, sentia-se infeliz pelo desaparecimento do marido e só conversava com as almas. De repente, uma chuva muito forte cai na região. O excesso de água alaga as instalações de sua aldeia e Yarina, sozinha, para se salvar do dilúvio, protege-se num morro alto, ainda não alcançado pelo rio. Depois de resistir por alguns dias, a índia acaba caindo nas águas e sendo salva por uma embarcação brasileira. É, então, cuidada por um padre e freiras, pelos quais é batizada. Aqueles que a acolhem tentam, aos poucos, evangelizá-la e ensinar-lhe um pouco de português. Algum tempo depois, acaba sendo encontrada por seus parentes e retorna à aldeia. Fica, em princípio, triste, pensando na comida dos brasileiros, de que gostava e que não comeria mais, na língua que começava a aprender, no batismo que salvaria sua alma, no dinheiro, no fato de estar longe das almas, de não precisar falar muito. A região do Curanja, para onde a aldeia se transfere após a inundaçã, é longe e lá não há nada, nem roçado, nem casa. Além disso, Yarina pergunta-se se Xumani conseguiria reencontrá-la quando voltasse, dada a migração das instalações caxinauás. A índia termina a narrativa nas mesmas condições em que a havia iniciado: bordando, esperando e conversando com Buni, sua interlocutora ao longo do texto.

Quanto ao espaço em que evoluem os personagens, é na zona peritextual do romance que uma primeira indicação dessa ordem pode ser encontrada. Trata-se de um mapa do território da fronteira entre Brasil e Peru. Por meio desse documento complementar, tem-se a informação sobre a região em que se desenrola a ação romanesca: uma área entre o Acre e o território

peruano. O espaço mencionado no interior da narrativa, entretanto, ignora as referências de ordem político-administrativa. A ausência de referências a nomenclaturas oficiais se justifica pelo fato de a atividade narrativa ser conduzida por Yarina, uma índia caxinauá que, embora mencione contatos tanto com brasileiros quanto com peruanos, ignora provavelmente as divisões nacionais do território. A espacialidade referida por sua narração limita-se a evocar a aldeia em que vive, a floresta pela qual passeia e mesmo as “aldeias” dos brasileiros. A dimensão de microcomunidade é o que preside à identificação do espaço por parte da narradora, que faz do microcosmo que seus sentidos alcançam o espaço da narrativa. Ao fim da história, em decorrência do alagamento da região em que se situava a aldeia caxinauá, faz-se referência ao “Curanja”, mas é preciso recorrer às “Notas” ao fim do romance ou a outras fontes geográficas para que se esclareça que esse é o nome dado a um rio que se situa em território pertencente ao estado nacional peruano.

No que concerne ao tempo em que a história se desenrola, novamente é na zona peritextual que se encontram informações dessa natureza. Numa das páginas que precedem o início do texto, assinala-se como marco o ano de 1919, datação que revela uma contagem de tempo em conformidade com a Era Cristã. Assim como na questão do espaço, no perímetro estritamente textual, não há menções que reenviem a essa convenção temporal alheia ao código indígena: a narração, que é conduzida por uma índia, não se encontra no mesmo plano de referencialidade dos padrões ocidentais. A presença de uma referência temporal conforme a Era Cristã é, todavia, algo que merece análise. Essa pista, juntamente com outras, que serão expostas mais adiante, deixa claro que o pacto de leitura da obra se estabelece em, pelo menos, dois níveis – peritextual e narrativo –, já que as informações deixadas às margens do volume emolduram a leitura com índices espaciotemporais inexistentes no perímetro intratextual. É por meio da associação das informações providas pelas soleiras do texto – indicação de data (1919) e mapa da fronteira acreana do Brasil com o Peru –, aliás, que se torna mais facilmente recuperável o fundo histórico dentro do qual a narrativa se desenvolve. A pesquisa sobre a história do território acreano nos arredores do ano assinalado pelo peritexto conduz a um quadro preciso: trata-se da colocada em cena do período final da expansão territorial brasileira e das repercussões que se fizeram sentir na população autóctone após a anexação do território acreano à nação, em decorrência da exploração dos seringais. Os impactos do ciclo da borracha aparecem, em princípio, de forma lateral, filtrados pela percepção da narradora indígena. Em sua narrativa, é possível identificar elementos que reenviam ao início da interferência colonizadora do Brasil na vida dos caxinauás. Nesse sentido, estabelece-se um processo de

referencialidade relativamente a alguns eventos e personagens históricos da época ao longo do romance. Ao examinar o texto, encontram-se indícios que remetem a esse momento do discurso histórico oficial brasileiro, bem como a um personagem específico que nele figura:

Tomei o rumo de casa, mas senti o cheiro de peixe no fogo, [...] cheguei perto, **vi homens na clareira, uma colocação de seringueiros, seringueiros!** eles! eu nunca tinha visto, conhecia o regatão, via os moradores da casa acanoada, ali eles estavam, pertinho, **Felizardo mais eles, Felizardo eu conhecia, ele andava na aldeia**, negociava com o tuxaua, queria varões para fazer volante, polícia, iam tomar conta das colocações, mode os caucheiros peruanos não os ataquem, [...] (MIRANDA, 2009, p. 273, grifos nossos)

A narradora menciona a presença dos seringueiros não muito longe da aldeia caxinauá, além das negociações que envolvem brasileiros e índios. Na sequência, Yarina relata que alguns dos homens que trabalhavam com um personagem cujo nome é “Felizardo” eram varões de sua aldeia, que, segundo ela, estavam amansados e “vestiam roupas de brasileiros” (MIRANDA, 2009, p. 273). Debruçando-se sobre a cultura caxinauá, Christino (2018, p. 1495) resgata o papel de uma figura histórica de nome “Felizardo” no contexto acreano:

Ainda que tenha falhado em seu propósito, marcadamente etnocêntrico, de fazer calar por completo culturas como a Kaxinawá, a famigerada “civilização” se impôs sob a forma da cruel dominação que caracterizou o *tempo do cativo*. Em face da concorrência da borracha cultivada na Ásia, a extração de látex no Acre foi, a partir de 1920, se tornando consideravelmente menos lucrativa. Por conta dessa crise, a região não tinha mais condições de atrair grandes contingentes de mão-de-obra migrante do empobrecido nordeste e os patrões passaram, cada vez mais, a explorar a força de trabalho de indígenas escravizados. Nesse processo, o cearense **Felizardo Avelino de Cerqueira** teve um papel preponderante, diretamente relacionado aos “[s]eus esforços para demonstrar aos patrões os benefícios que poderiam advir, para os seus próprios negócios e interesses, da incorporação da mão de obra indígena, e não de seu extermínio” (IGLESIAS 2008, p. 11-12). Seu nome integra muitos relatos de membros do povo Kaxinawá quando retomam o que os mais velhos lhes contaram acerca dos tempos antigos.

Embora, em alguns momentos, Yarina descreva os brasileiros de maneira positiva, há outras menções a Felizardo que o caracterizam negativamente:

[...] minhas mãos têm duas almas, uma brava e outra mansa, tudo tem do brabo e do manso, a pessoa mais braba é o Felizardo, Xumani estará sujeitado ao Felizardo? meu cunhado, quando voltou, mostrou a marca na pele, Felizardo marca a pele de nossos varões com ferro quente, marca o nome dele, para dizer quem é sujeitado, será? Xumani matava Felizardo, Xumani nunca ia se sujeitar, [...] (MIRANDA, 2009, p. 67)

Também podem ser encontrados ecos da história oficial no episódio de guerra entre caucheiros peruanos e caxinauás, descrito pela narradora na terceira parte do romance. O discurso histórico define esse período como “o tempo das correrias”:

As correrias eram expedições armadas, organizadas por seringalistas e caucheiros para cercar as malocas e matar as famílias que nelas viviam. [...] eram justificadas com discursos que concebiam os índios como “selvagens”, “feras” e “pagãos” e como única forma de garantir a “segurança” aos seringueiros e caucheiros. (SILVA, 2010, p. 12)

O termo “correrias”, aliás, é empregado mesmo pela narradora para descrever as investidas contra seu povo:

[...] e se [Xumani] virou peixe e foi rio acima buscar adorno para mim? e se foi mais Felizardo matar os Popovô? meu pai o tuxaua disse que Felizardo morava mais seus volantes nas beiras do Formoso, eu pedi, pedi, pedi, pai mandou uma expedição, foram lá, Felizardo subiu para Revisão, onde era Revisão? era aldeia de cariú, onde era Revisão? [...] mas quando estive na aldeia da Revisão, vi que as mulheres de nossa gente passam o dia descascando macaxeira, o dia todo, até sangrarem os dedos, lá é assim, as que mordem, eles põem um pau na boca, com uma corda passando por trás, eles fazem **correrias**, umas **correrias** não matam as mulheres e crianças, outras matam. (MIRANDA, 2009, p. 111-112, grifos nossos)

Há também a retomada de outro elemento documentado pela história da região: a instrumentalização dos caxinauás por parte dos seringueiros com o intuito de aniquilar os índios Papavó. Segundo Lagrou (1998, p. 14), Felizardo Cerqueira desempenhou um papel importante no contexto das interações com comunidades caxinauás. A convivência entre seringalistas – entre os quais estava Felizardo – e índios era, muitas vezes, conflituosa. Os caxinauás reagiam praticando roubos nos acampamentos dos seringueiros. Alguns, porém, acabavam sendo “amansados” pelos brasileiros, aceitando trabalhar em troca de mercadorias. O grupo caxinauá de Iboiçu, por exemplo, foi conduzido por Felizardo para o Tarauacá, em 1919, para atuar no massacre aos índios Papavó (MCCALLUM *apud* LAGROU, 1998, p. 14). Graças à associação entre os peritextos e alguns elementos espalhados pelo texto, é possível recuperar a dimensão espaciotemporal e histórica que aqui retraçamos.

Quanto à maneira como o tempo aparece no interior da narrativa, podem-se fazer considerações de outra ordem. No que concerne à enunciação, ela acontece num tempo presente, que coincide com a ação do bordado. Há, portanto, menção ao presente da enunciação, na medida em que se faz referência a um ato realizado concomitantemente ao narrar. Nesses momentos, os verbos no presente também corroboram essa percepção. Quanto aos fatos rememorados, a narrativa passeia por diacronias do passado, não havendo um apego à linearidade cronológica. O que se nota é uma estrutura temporal marcada por idas e vindas ao passado e retornos ao presente, comentando o que se passa e interagindo com uma personagem referida como Buni – e muito embora esta última, assim como o forasteiro de “Meu tio o iauaretê”, não se manifeste de maneira direta no texto.

## 1.2. Surgimento do elemento índio

Identificaram-se os momentos em que surgem os primeiros traços textuais da indianidade dos narradores. Procedeu-se à busca de qualquer menção à questão índia, direta ou indireta, nas malhas dos textos. Em “Meu tio o iauaretê”, provavelmente questionado sobre suas origens, o narrador refere sua aparência física e sua ascendência materna:

Nhenhém? Eu cá? Mecê é que tá perguntando. Mas eu sei porque é que tá perguntando. Hum. ã-hã, por causa que **eu tenho cabelo assim, olho miudinho...** É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. **Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua**, muito longe daqui. [...] Mãe minha chamava Mar’Iara Maria, bugra. [...] Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão... (ROSA, 1969, p. 143, grifos nossos)

O cabelo “assim” e o olho miudinho são, na percepção do narrador, os traços físicos responsáveis pela indagação do visitante. Ao deduzir a razão pela qual o forasteiro lhe faz a presumida pergunta sobre suas origens, a enunciação descortina aspectos físicos do protagonista. O procedimento de autocaracterização que se opera acaba informando sobre sua aparência, trazendo, por conseguinte, subsídios para a construção de uma imagem física. Ainda na mesma passagem, o enunciador faz questão de insistir na etnia à qual a mãe pertence: ela é “péua”, “tacunapéua” e não caraó, um povo medroso e que teme as onças. Na sequência, serve-se do termo “bugra” para defini-la. No dicionário Aulete, o vocábulo “bugre” é definido da seguinte maneira:

(*bu.gre*)

s2g.

1. Pej. Etnol. Designação depreciativa que os europeus deram aos indígenas do Brasil, por considerá-los sodomitas [Segundo algumas fontes, o termo foi us. pela primeira vez no Brasil em 1555, por oficiais da marinha francesa, para designar os tamoios.]

2. Pej. Denominação depreciativa dada a indivíduo de origem indígena, preconceituosamente tido como selvagem, rude, incivilizado e herético.

3. Fig. Pej. Pessoa incivilizada, inculta.

4. Fig. Pessoa arredia.

[F.: Do lat. *Bulgarus*, 'herético', pelo fr. *bougre*.]

Como se pode constatar, todas as acepções do termo são depreciativas, podendo referir o indígena, mas, sobretudo, ressaltando traços de comportamento pouco polido. Há, ainda, a etimologia da palavra, que, de origem latina e chegada ao português via francês, faz referência a “herético”, ao indivíduo desviante de uma doutrina. O narrador não parece, no entanto, empregá-la em seu caráter pejorativo, na medida em que associa à mãe qualidade positivas.

Quanto à etnia referida pelo narrador, a literatura etnológica cataloga a existência de uma tribo chamada “taconhapé”, hoje considerada extinta, que vivia no Xingu e falava uma língua do tronco tupi<sup>21</sup>. No *Handbook of South American Indians*, Nimuendajú (1948, p. 222) registra diversas grafias para essa etnia, que aparece sob a rubrica “The Tacunyapé”: Taconhapé, Tacoyape, Taguanhape, Tacuanñape, Tacunhapé, Taconhapê, Taconhapez, Tucunapeua, Peua. A origem da designação estaria no tupi, língua em que “takúnya” significa “pênis” e “pe”, “péwa”, “pequeno e plano, achatado”. Esse agrupamento indígena encontrasse-ia, no século XVII, do lado leste do rio Xingu, nas proximidades do rio Pacajá, no território do atual estado do Pará. Foi considerado oficialmente extinto por volta do fim do século XIX, embora um último sobrevivente tenha sido identificado em 1919.

Ainda sobre sua ascendência, em outra altura da conversa, o ex-onceiro fornece informações sobre seu pai, nomeadamente quando o visitante parece lhe perguntar sobre a origem dos conhecimentos que teria sobre bois. O narrador responde que não os tem, mas lembra que seu pai sabia lidar com esses animais. É então que ele procede à descrição paterna:

**Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco**, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro. (ROSA, 1969, p. 140, grifo nosso)

O fato de servir-se da categoria “índio” atesta a familiaridade do narrador com essa nomenclatura. Sua natureza mestiça ajuda a compreender o emprego do termo, além de seu contato com personagens não-índios, como, por exemplo, seu ex-patrão, Nhô Nhuão Guede. É importante salientar que, sendo a única voz que se manifesta diretamente no texto, temos, na maior parte do tempo, acesso apenas às terminologias empregadas pelo próprio narrador para descrever seu pertencimento ao universo índio. Além disso, o trecho permite também estabelecer a diferença física entre protagonista e visitante: sabemos, assim, que um homem com feições indígenas interage com um forasteiro de pele branca.

Há, além das definições autodeterminadas, aquelas que nos chegam por meio do discurso de outros personagens. Nesses casos, a operação ocorre pela mediação do narrador, que retoma, por meio do discurso indireto ou mesmo do discurso direto, observações de outros personagens sobre ele. É nesse contexto que, ao relatar ao visitante uma das várias histórias de

---

<sup>21</sup> Um mapeamento das línguas indígenas identificadas no Brasil traça a seguinte genealogia: Tupian > Maweti Guarani > Aweti Guarani > Tupi-Guarani > Tupi-Guarani Subgrupo VIII > Guaja Kaapor Ava > Unclassified Guaja Kaapor Ava > Tacunyape. (Cf. <https://glottolog.org/resource/languoid/id/tacu1234>)

seu passado, o narrador menciona um encontro com um veredeiro da região que lhe era hostil, seu Rauremiro:

Seu Rauremiro falava: – “Entra em quarto da gente não, fica pra lá, tu é **bugre...**” (ROSA, 1969, p. 154, grifo nosso)

Por meio da recuperação da fala de um personagem, o narrador dá a conhecer a maneira como era percebido por seu entorno. O emprego do termo “bugre” vem junto a uma atitude de repulsa relativamente ao ex-onceiro, impedindo sua entrada num aposento da casa. Em outra ocasião, o protagonista recupera a fala de Maria Quirinéia:

Falei nada com o preto: ói... Mulher Maria Quirinéia me deu café, falou que eu era índio bonito. (ROSA, 1969, p. 155)

Mesmo num discurso monologal, é possível constatar a presença tanto de auto quanto de heterocaracterizações do narrador. Tais elementos, com todas as nuances que comportam, constituem evidências suficientes não apenas para integrar “Meu tio o iauaretê” a nosso *corpus*, como também revelam traços da identidade do personagem e a maneira como o mesmo se enxerga.

É preciso apontar, igualmente, a reivindicação de um parentesco com as onças, proporcionalmente mais evocado que a própria ligação imediata com seu pai e sua mãe. A menção aos felinos já se inicia no próprio título do conto – “Meu tio o iauaretê” –, em que “tio” denota o laço familiar com o jagaretê<sup>22</sup>. Das várias menções presentes no texto, retiveram-se as que se seguem:

Nha-hem? Hã-hã. É porque onça não contava uma pra outra, não sabem que eu vim pra mor de acabar com todas. Tinham dúvida em mim não, **farejam que eu sou parente delas...** Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava... Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva... Eh, juro pra mecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia. Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. **Meu parente, como é que posso?! Ai, ai, ai, meus parentes...** Careço de chorar, senão elas ficam com raiva. (ROSA, 1969, p. 136-137, grifos nossos)

Mas eu sou onça. Jagaretê **tio meu, irmão** de minha mãe, tutira... **Meus parentes! Meus parentes!** (ROSA, 1969, p. 145, grifos nossos)

Ela rosnou, abriu a boca perto de mim, eu porrei fogo dentro da goela dela, e gritei: - “Come isto, **meu tio!** ... (ROSA, 1969, p. 146, grifos nossos)

Eu não devia? Ãã, eu sei, no começo eu não devia. **Onça é povo meu, meus parentes.** Elas não sabiam. Eh, eu sou ladino, ladino. Tenho medo não. **Não sabiam que eu era parente brabo, traçoero.** (ROSA, 1969, p. 147, grifos nossos)

---

<sup>22</sup> Em tupi, iaguar'-eté: zoologia. onça verdadeira, felídeo do gênero Panthera (CARVALHO, 1987, p. 118)

A colocada em relevo de um tal parentesco encontra paralelo no conceito de totemismo, termo assim definido:

No lugar das instituições sociais religiosas que não têm, acha-se [...] o sistema do totemismo. Suas tribos dividem-se em clãs ou estirpes menores, cada qual nomeado segundo seu totem. Mas o que é o totem? Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã. O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. (FREUD, 2012, p. 8-9)<sup>23</sup>

Seguindo essa pista, é possível associar o parentesco reivindicado pelo narrador a um sistema de códigos autóctones, acrescentando mais um elemento que remete ao universo índio. Essa percepção também ganha força se é associada à matrilinearidade registrada pelo discurso antropológico como característica de muitas comunidades indígenas, onde os tios maternos são associados à autoridade paterna, em detrimento do pai biológico.

No caso de *Maíra*, pode-se começar referindo o peritexto, nomeadamente o título do romance de Darcy Ribeiro, referência a um personagem da mitologia tupi-guarani,

o herói mítico dos tupinambás, que lhes ensinou a plantar, utilizar o fogo, fabricar instrumentos, além de fornecer-lhes as normas de seu comportamento social, sendo considerado como o grande antepassado dos tupis. Os tupis da Amazônia o chamam de Mahyra, Bahira, Maíra ou Mair. Do ponto de vista antropológico ele pode ser definido como um herói civilizador, desde que os tupis não têm a ideia de um ser supremo, eterno e criador de todas as coisas, como o Deus cristão. Na mitologia kaapor, Mahyra saiu de um pé de jatobá, em um mundo calcinado por um grande incêndio, plantando novamente tudo o que o fogo queimou. O seu grande feito foi a criação do povo tupi. (LARAIA, 2005, p. 12)

O povo indígena em torno do qual se estrutura a trama do texto é o “mairum”, que não encontra referencialidade na literatura antropológica e cuja denominação, como se pode deduzir, deriva do nome do herói mítico indígena. Internamente, o romance se divide em quatro partes, que se subdividem em capítulos. Muitos desses capítulos recebem títulos com palavras ou expressões indígenas: “Anacã”, “Ñandeiara”, “Javari”, “Sucuridjuredá”, “Jurupari”, “Manon”, “Maírahú”, “Maíra”, “Maíraíra”, “Maíra-Poxĩ”, “Maíra-Monan”, “Maíra e Micura”, “Tuxauarã”, “Coracipor”, “Maíra: Remui”, “Maíra: Teidju”, “Maíra: Jaguar”, “A Mirixorã e

---

<sup>23</sup>A respeito do totemismo, Lévi-Strauss (2002, p. 18) aponta severos problemas nos princípios que presidem à definição corrente desse termo, chegando mesmo a afirmar que “le totémisme est une unité artificielle qui existe seulement dans la pensée de l’ethnologue”. Não sendo esse o ponto central da pesquisa que aqui se realiza, deixar-se-ão de lado as polêmicas envolvidas em tal debate, conservando apenas uma definição operatória do termo, que se mostra suficiente no escopo desta tese. Para mais informações, cf. “Totémisme aujourd’hui”, de Lévi-Strauss.

o Sarigüê”, “Maíra: Avá”, “Micura: Canindejub”, “Mosaingar”, “Maírañeẽ”, “Hê muhere té”, “Avaeté”, “Otxicon”, “Tuxauareté”. O contato com a periferia do texto literário traz os primeiros indícios do “índio” que aqui se tenta identificar. Espalhadas pela zona peritextual e ao longo de todo o volume, encontram-se ilustrações que representam figuras humanas com elementos comumente associados ao universo indígena: adereços plumários, tornozeleiras, colares, pinturas geométricas pelo corpo, cabelos negros, lisos e longos para figuras femininas, cabelos curtos e em forma de cuia para figuras masculinas. Explorando ainda as primeiras páginas, verifica-se a presença de um documento intitulado “Genealogia mairum”, que esclarece as ramificações, linhagens e enlaces matrimoniais dos mairuns, contendo o nome de alguns dos personagens que figuram no romance. Em algumas edições da obra, ainda, é possível encontrar na soleira do texto um esboço da distribuição espacial da aldeia mairum, evidenciando sua estrutura com um baíto central e acomodações para os diversos clãs no entorno<sup>24</sup>.

Entretanto, se tais indícios são suficientes para determinar que o elemento indígena aparece aí tematizado, não se podia ainda, concluir que a obra atendesse ao outro critério definido para a composição do *corpus* da tese – a autodiegese índia. É no interior do texto que os traços apontando para a enunciação índia em primeira pessoa podem ser percebidos. São três os capítulos – “Isaiás”, “Avá” e “Retorno” – em que um narrador em primeira pessoa – Avá/Isaiás – refere-se a si mesmo enquanto índio. O primeiro deles inicia-se com a passagem:

Todos os homens nascem em Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo. Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um **índio de merda** o abençoe, o confesse, o perdoe. (RIBEIRO, 1976, p. 29, grifo nosso)

Esta menção à indianidade é acompanhada de uma carga negativa, marcada pela associação do vocábulo “índio” à expressão “de merda”. A maneira como a autoidentificação é realizada é também ponto de interesse, pois, como se esclareceu anteriormente, o vocábulo “índio” releva de um processo exógeno de identificação, isto é, trata-se de um termo utilizado primeiramente por não índios para designar certos coletivos humanos. A presença desse substantivo no discurso do narrador deixa evidente que o enunciador tem ciência dos códigos não índios e, mais do que isso, que se serve deles. Os dados de sua biografia, espalhados ao longo do romance, corroboram essa suposição, posto que o personagem deixa sua aldeia, integra uma missão católica em Goiás e, posteriormente, parte para Roma. Avá encontra-se imerso nos

---

<sup>24</sup> Todos os elementos mencionados neste parágrafo – ilustrações, genealogia e representação da aldeia – foram compendiados no Anexo 2. Esse material será objeto de análise em momento posterior desta tese.

códigos ocidentais, e a escolha vocabular por ele realizada não faz senão confirmar tal imersão. A expressão “índio de merda” revela não apenas a introjeção de códigos da alteridade não índia, mas também certo descontentamento pelo fato de encontrar-se em permanência em um estado de atravessamento, impossibilitado de demarcar-se em um ou outro lado da dicotomia cultural em que se situa. Em outra passagem, o personagem acrescenta mais um elemento a sua caracterização:

Belga ou holandês pode catequizar índio. Espanhol e italiano e até norte-americano pode pregar na Itália, na França, no Brasil, onde quiser. Mas **eu, índio mairum**, posso ser sacerdote deles? Nunca! (RIBEIRO, 1976, p. 29, grifo nosso)

Avá/Isaías atribui-se não somente a alcunha de “índio”, mas também a de “mairum”. No capítulo “Isaías”, em que o narrador manifesta um grande conflito interno sobre ser ou não ser índio, as seis páginas que o compõem encontram-se repletas de alusões à sua identidade indígena, na maior parte das vezes, ressaltando certa insatisfação com essa condição. O personagem questiona sua identidade índia, já que se retirou de seu contexto original, e se interroga sobre a possibilidade de atuar como padre, posto que a pregação e o índio parecem fazer dois, sujeito e objeto, não podendo, em sua leitura, ser conciliados em uma mesma figura. Embora culturalmente dividido, Avá/Isaías finaliza sua reflexão pondo em relevo sua indianidade:

Afinal, tudo está claro. Na verdade apenas representei e ainda represento aqui um papel, segundo aprendi. Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. **A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente jaguar da minha nação mairum.** (RIBEIRO, 1976, p. 34, grifo nosso)

Para além da autoidentificação, convém referir as eventuais heterocaracterizações que se inserem no discurso narrativo do próprio Avá/Isaías, no qual são reportados comentários que já lhe foram endereçados. Neles, refere-se o personagem como “índio”:

Na verdade, ninguém me quer mal porque eu sou, ou porque eu fui **índio**. Apenas constata. Muitos até se comovem: “um **índio** convertido?” Quase sempre se espantam: “vai receber ordens?” E todos concluem: “para se dedicar às missões?” Nesta altura perguntam: “vai voltar ao seu povo?” Querem dizer: “à sua tribo”, “aos seus selvagens”. [...] No Brasil também não me tomarão por índio o tempo todo? (RIBEIRO, 1976, p. 29, grifos nossos)

Tais comentários sublinham a identidade índia de Avá/Isaías, ainda que o personagem se encontre fora de seu contexto original e em preparação para o sacerdócio. Apesar da posição que ocupa, o que a passagem revela é que, na perspectiva ocidental, Avá/Isaías desempenharia sempre o papel de um Outro, ainda que tivesse se convertido à cristandade. Até mesmo seus interlocutores eclesiais assim o definem:

Padre Ceschiatti está preocupado. Ele é o melhor Confessor e guia espiritual que eu poderia ter. Nunca viu um índio. Nunca viu uma missão. Nunca saiu daqui de Roma. Por isso mesmo pode me entender. Para ele, eu não sou um índio, sou o índio, um índio genérico, nem melhor nem pior do que ninguém. (RIBEIRO, 1976, p. 30)

Constatam-se, portanto, auto e heterocaracterizações que filiam esse narrador ao universo índio.

Em *Yuxin*, no âmbito da identificação dos traços que remetem mais imediatamente à identidade índia da narradora e comparativamente aos outros textos constituintes do *corpus*, a primeira diferença que se pode apontar no romance de Ana Miranda é que o peritexto do volume indica textualmente a presença de uma narradora índia. Na orelha do livro, pode-se ler:

Ambientado em 1919 nas matas densas do Acre, *Yuxin* é uma câmara de ecos por onde ressoam harmonias e dissonâncias da interlíngua da índia Yuxin<sup>25</sup>. (LUCCHESI, orelha, 2009)

Este indício, somado à ilustração que figura na capa do livro – um rosto de perfil cujos cabelos são folhagens que crescem assemelhando-se a um cocar –, atuam como elementos redundantes e vão, desde o primeiro contato com o volume, conduzindo a percepção do leitor. Explorando ainda o entorno do texto – desta vez, porém, as últimas páginas do volume –, chegamos a uma seção intitulada “Notas” (MIRANDA, 2009, p. 337-338), na qual se esclarecem alguns detalhes da narrativa que se acabou de ler:

*Curanja* é um afluente à margem esquerda do alto rio Purus, numa região escassamente povoada, dada a inexistência de seringas e árvores de caucho. A diáspora dos Kaxinawa está relatada na *Enciclopédia da floresta*, de Betty Mindlin. [...] *Yube* é jiboia, em que se encontram desenhos que deram ensejo à arte do kene. [...] Os Kaxinawa não caçam de tocaia à noite, pois temem que os yuxibus ataquem e o caçador possa ficar “adoidado, dizendo besteira”. E *yuxin*, segundo Eliane Camargo, é palavra de sentidos muito complexos. Os Kaxinawa traduzem como *alma*, ouvindo a população regional, normalmente cristã, e fazendo a transferência de conceito sem exprimir sua essência. Quando alguém vê um yuxin e vai com ele para o seu mundo, desaparece e pode viver um tempo com os yuxin, ou tornar-se um yuxin.

Há, como o trecho acima permite constatar, apontamentos sobre a referencialidade geográfica evocada no romance, bem como sobre documentos em que a obra se apoiou no tocante à história do território acreano e dos povos que lá habitam. É, além disso, unicamente nas “Notas” que se encontra o termo “Kaxinawa”, utilizado para designar o povo ao qual pertence a narradora. É compreensível, aliás, que essa nomenclatura não integre o tecido narrativo, uma vez que esta

---

<sup>25</sup> Marco Lucchesi, autor do texto que consta na orelha da primeira edição, assume que o título da obra coincide com o nome da narradora. Veremos, na subseção que se segue – “Os nomes do índio” – que a narradora chama-se, na verdade, Yarina.

não é a autodesignação adotada pelo povo a que se refere<sup>26</sup>. Por fim, convém destacar a explicação do significado do termo “yuxin” – que dá título ao romance – e a associação do mesmo à cultura caxinauá. Depreende-se que tais notas complementares atuam, por meio de um outro registro que não o ficcional, de modo a fornecer subsídios para que o leitor – presumivelmente imerso nos códigos da cultura ocidental, mais especificamente lusófona – encontre balizas de seu próprio universo referencial, à luz das quais poderá localizar o discurso narrativo. Ainda nas notas, os significados de muitas palavras indígenas utilizadas em *Yuxin* são explicitados. Explicações de várias ordens buscam aclarar decisões que presidiram à confecção do romance, além das pesquisas realizadas a fim de construir seu universo ficcional. Fica-se, assim, sabendo que obras de antropólogos sobre diversos grupos indígenas serviram de base para o texto literário, que as onomatopeias foram recolhidas de obras que compendiam depoimentos de índios, que as canções estão sinalizadas pelo uso de itálico, além do uso da obra de Capistrano de Abreu, *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuaçu* (1914), e dos relatos de dois índios caxinauás ali contidos como inspiração para a construção linguística do texto. Há, portanto, todo um trabalho de revelação dos substratos e dos bastidores da criação literária, que, em última instância, completam a experiência de leitura, preenchendo lacunas que o texto literário não pode ou não quer esclarecer. É interessante sublinhar, a esse respeito, a interseção que tal expediente estabelece com uma estratégia adotada no romance *Maira*: na obra de Darcy Ribeiro, o capítulo “Egosum” atua de maneira a descortinar as presumidas vivências e inspirações que, uma vez recriadas, deram origem ao texto do romance, incorporando-as ao perímetro ficcional. Se, sob esse ponto de vista, os dois romances se encontram, o fato de *Yuxin* fazer apelo ao peritexto para exibir tais informações constitui, por sua vez, um ponto de afastamento em termos de estratégia textual. Isso talvez se justifique pelo fato de o único foco narrativo do texto de Ana Miranda ser aquele da narradora índia, impossibilitando uma angulação similar àquela que o procedimento multifocal adotado por Ribeiro acaba facultando a sua obra. Pela pouca intimidade de Yarina com a cultura ocidental, não seria possível, no perímetro de sua narração, referir muitos desses elementos, justamente porque o universo em que a narradora se inscreve ignora os códigos a partir dos quais tais categorias são forjadas. Esses elementos, contudo, parecem importantes para que o público leitor do romance consiga montar todo o quebra-cabeça da experiência de leitura. Assim como as “Notas”, após o texto encontra-se também um mapa, já referido anteriormente, que mostra uma parte do território brasileiro que atualmente constitui o estado do Acre e suas fronteiras

---

<sup>26</sup> Os caxinauás designam-se como “Huni Kuin”.

com o Peru. Juntamente com as explicações contidas nas notas, este é mais um elemento anexo que busca fornecer subsídios a fim de que o leitor esteja em condição de recompor o quadro em que a narrativa se desenrola e que, caso contasse apenas com os elementos intratextuais, não conseguiria retrair. A referência peritextual à cultura caxinauá conduz à constatação de que, à diferença dos textos precedentemente abordados, *Yuxin* destaca-se por conter elementos externos ao texto, mas internos ao volume, que buscam, em parte, explicá-lo e preencher eventuais lacunas. Cria-se, assim, uma referencialidade indígena, associando a matéria narrada a uma tribo existente – a dos caxinauás – por meio das “Notas”, trazendo, de uma maneira até então não vista neste estudo, índices da indianidade.

Além dos indícios externos, há também indicações internas da característica índia da narradora, nomeadamente em um processo de heterocaracterização reportado por Yarina. No perímetro do texto, há apenas uma ocorrência de caracterização da narradora por parte de um outro personagem. Assim como em “Meu tio o iauaretê” e em *Maíra*, tal acontecimento tem lugar via retomada do discurso de um personagem, isto é, quando Yarina, ao contar um evento passado, reproduz a fala de um de seus interlocutores:

O regatão Bonifácio assentou perto de mim e me mostrou uma folha de água, uma água dura, fria, lisa, enganchada, que nem a água debaixo da lagoa, presa em outra água e nessa água estava uma cara parecida com a cara de mãe Awa, mas não era ela, era a minha cara, eu ri e a minha cara riu, [...] que nem eu tivesse duas cabeças, Tenho eu duas cabeças? perguntei, e o regatão riu de mim, **Esta indiazinha!** Este é um espelho, menina! Beisiti! pedi, Me dá o espelho? Me dá o espelho? Me dá o espelho? Me dá o espelho? beisiti, ele deu o espelho para Pupila, o regatão Bonifácio queria levar minha irmã, queria comprar minha irmã, [...] (MIRANDA, 2009, p. 73-74, grifo nosso)

A conversa com um negociador brasileiro de quinquilharias é uma das únicas situações em que se verifica a presença do termo “índia” – aqui, no diminutivo – no romance. A pouca frequência de momentos de contato entre membros da aldeia indígena e indivíduos que lhe são externos talvez possa nos servir de justificativa. Quanto a eventuais autodesignações identitárias, estas também são raras. Há, porém, uma única autorreferência que deve ser mencionada a esse respeito, que se explicita no momento de contato com uma alteridade. Em dada altura da narrativa, Yarina é resgatada por brasileiros de um alagamento ocorrido na região e deixada sob os cuidados de um padre, que a criva de perguntas:

[...] o padre deles [dos brasileiros] sabia um pouco da minha fala, perguntou meu nome, perguntou minha aldeia, perguntou meu tuxaua, eu disse, **Hantxa huni kuin...** (MIRANDA, 2009, p. 302, grifo nosso)

O contexto que antecede a expressão “Hantxa huni kuin” permite concluir que essa é uma resposta da narradora às indagações do padre. Embora a fala de Yarina não apresente tradução

no texto do romance, Abreu (1914, p. 570) atesta, em um glossário caxinauí – português, que “rã-txa-hu-ni-kuĩ” significa “a língua do homem verdadeiro, do caxinauí”. A evocação da língua por ela falada reenvia, portanto, a sua identidade indígena.

Além dos processos de identificação já evocados, no texto de Ana Miranda também se verifica um outro tipo de autodefinição no discurso da narradora, que aparece como arremedo do discurso do Outro. Permanecendo por algum tempo entre os brasileiros que a salvaram de um alagamento, Yarina narra algumas de suas interações com um padre. Segundo a personagem, o presbítero a alimenta e lhe dá alguns ensinamentos catequéticos e de língua portuguesa, que são por ela repetidos:

[...] o padre me ensinava a fala dos brasileiros, abraço, orelha, pai, rosto, ele apontava e dizia [...] lábio da boca, língua, jogar fora, eu, Madiadan, Eu sou Madia! Eu Madia índia sou! Eu Madia meu pai e minha mãe amo! Eu Madia pecar não! (MIRANDA, 2009, p. 314)

Flagra-se nesta passagem a segunda e última utilização do termo “índia” em toda a extensão do romance. Pelo contexto em que a terminologia é empregada, entende-se que se trata de um arremedo da narradora Yarina, que reproduz o que seu interlocutor não índio lhe ensina, servindo-se até mesmo do novo nome que lhe é atribuído – “Madia”. Com exceção da reprodução do discurso de um personagem não índio, da menção à língua que fala e do arremedo que realiza do ensinamento do padre, a narração de Yarina não apresenta explicitamente nenhum outro indício de autodesignação índia de qualquer ordem. Pode-se talvez compreender essa quase completa escassez de autorreferência ao considerar que, embora as alteridades do Brasil e do Peru rondem a aldeia, o contato com elas é reduzido, e a maior parte da narrativa se concentra no microcosmo indígena. O contato com a alteridade não índia é, se tomarmos os três textos analisados e que integram nosso *corpus*, o contexto em que se impõe, por excelência, a necessidade da nomeação da própria identidade: define-se para marcar a diferença em relação ao Outro. Também em *Yuxin* isso se mostra verdadeiro, na medida em que é apenas ao ser confrontada ao Outro que a narradora acaba por evocar sua indianidade. Além disso, o discurso de Yarina se configura como uma enunciação num contexto presumidamente dialógico com Buni, uma outra índia caxinauí. O compartilhamento, por parte de ambas, de uma mesma identidade ajudaria, também, a explicar a ausência de insistência na afirmação desse traço identitário. Se se testemunha ao longo de todo o texto a falta de investimento em autoidentificar-se, isto se deve possivelmente à percepção de que seu universo é autoevidente e prescinde de uma designação distintiva. A distinção, como se disse, parece fazer-se sempre em relação a algo que lhe é exterior. Por fim, convém sublinhar que as ocorrências referidas não surgem senão na

última das quatro partes do texto, o que sugere que a preocupação em referir sua indianidade é unicamente contextual e se faz em razão do contato com a alteridade. Isso diferencia Yarina de Avá/Isaías, por exemplo, no sentido de que o debate em torno da própria identidade não ganha, à primeira vista, centralidade no enredo de *Yuxin*, aí aparecendo apenas lateralmente.

### 1.3. Os nomes do índio

*Logo, a enunciação dos nomes tem por finalidade a instrução? (PLATÃO, 1973, p. 177)*

Em nossa busca por traços de indianidade, privilegamos, para além das autodesignações identitárias dos narradores, a questão onomástica. O ato de nomear se vincula à construção da identidade, sendo dela o elemento mais imediato. O nome próprio, enquanto elemento individualizante e identificatório, pareceu-nos um indício superficial, mas suficientemente importante como primeiro estágio de fixação da identidade narrativa. Enquanto elemento caracterizador,

[I]e nom est l’image verbale de la personne et, pour qui aime les mots, il la caractérise autant que son image physique : la sonorité, variable selon la langue, l’étymologie et l’éventuelle signification du prénom constituent autant d’éléments significatifs, plein de connotations particulières difficilement séparables de l’image que chacun peut se faire de l’autre. (ILLANES ORTEGA, 2008, p. 55)

Além disso, o nome próprio traz consigo também a capacidade de representar uma nação ou um grupo social. Segundo Sartori (2016, p. 128), “cada nome próprio assume um papel fundamental na identificação e organização de um sistema administrativo na sociedade”. Trata-se de um significante que se relaciona imediatamente com um indivíduo, localizando-o no interior de um coletivo. Isso significa dizer que o nome próprio atua como índice de inserção em uma estrutura social, o que se mostra pertinente em uma análise como a que aqui se empreende, que pretende identificar os mecanismos responsáveis pela construção do efeito de indianidade nas narrações, e considerando que a indianidade se associa ao pertencimento a uma coletividade específica.

Mas não é exatamente uma novidade interessar-se pelo nome do personagem no campo dos estudos literários. Barthes (1972, p. 134), por exemplo, refere-se ao nome como “le prince des signifiants”, além de chamar a atenção para a importância deste no âmbito da semiótica textual, conferindo-lhe centralidade: “On peut dire que le propre du récit n’est pas l’action, mais

le personnage comme Nom propre” (BARTHES, 1970, p. 196-197). Com isso, o crítico literário sublinha que qualquer análise que se debruce sobre a onomástica ficcional não deve perder de vista a reflexão que lhe subjaz sobre o estatuto epistemológico do nome próprio. Se na dimensão do que se chama o real certo grau de arbitrariedade preside à atribuição antroponímica, na ficção é preciso levar em conta os fenômenos de motivação aí envolvidos, o nome podendo ser entendido como uma metonímia sintetizadora da posição relativa do personagem na economia da obra. É conveniente referir que essa particularidade onomástica do campo literário encontra paralelo na prática da nomeação autóctone, nos termos em que esta é descrita por Kopenawa:

Mon dernier nom, Kopenawa, m’est venu bien plus tard, lorsque je suis vraiment devenu adulte. Il s’agit, cette fois, d’un vrai nom yanomami. Cependant, ce n’est ni un nom d’enfant ni un surnom que les autres m’ont attribué. C’est un nom que j’ai acquis seul. À l’époque, les orpailleurs avaient commencé à envahir notre forêt. Ils venaient de tuer quatre grands hommes yanomami, là où commencent les hautes terres, en amont de la rivière *Hero u*. La FUNAI m’avait envoyé là-bas pour retrouver leurs cadavres, cachés dans la forêt, au milieu de tous ces chercheurs d’or qui auraient bien voulu me tuer aussi. Personne n’était là pour m’aider. J’ai eu peur, mais ma colère a été la plus forte. C’est à partir de ce moment que j’ai pris ce nouveau nom. Seuls les esprits *xapiri* étaient avec moi à ce moment-là. Ce sont eux qui ont voulu me nommer. Ils m’ont donné ce nom, Kopenawa, en raison de la rage qui était en moi pour affronter les Blancs. Le père de mon épouse, le grand homme de notre maison de *Watoriki*, au pied de la montagne du vent, m’avait fait boire la poudre que les chamans tirent de l’arbre *yākoana hi*. Sous l’effet de son pouvoir, j’ai vu descendre à moi les esprits des guêpes *kopena*. Ils m’ont déclaré : « Nous sommes à tes côtés et nous te protégerons. C’est pourquoi tu prendras ce nom, Kopenawa ! » C’est ainsi. Ce nom vient des esprits guêpe qui ont absorbé le sang versé par *Arowë*, un grand guerrier du premier temps. [...] J’ai pris le nom de Kopenawa parce qu’il est proche de celui de ces esprits guêpe nourris par le sang du grand guerrier *Arowë* dont j’ai vu les images avec la poudre de *yākoana*. Je porte ce nom pour défendre les miens et protéger notre terre car c’est *Arowë* qui, au premier temps, a enseigné la bravoure à nos ancêtres. (KOPENAWA & ALBERT, 2010, p. 38-40, itálicos do autor)

O nome é percebido não apenas como um signo motivado, mas também como uma revelação. Em nossa empresa analítica, considerou-se o nome próprio como um índice significativo em quatro potenciais aspectos: em suas raízes, que estabelecem uma relação entre seu portador e os códigos do agrupamento social no qual o nome se inscreve; em certos padrões fonéticos; na etimologia e nos sentidos que podem ser resgatados a partir dela e, por fim, na possibilidade de explorar eventuais teias intertextuais a partir do elemento antroponímico. Sublinhamos que não partimos do pressuposto de que o nome seria pista que bastasse por si só para atestar a indianidade desses narradores; trata-se, segundo defendemos, de um indício que, ao construir relações com outros mecanismos que se instalam ao longo do texto – e cujos funcionamentos nos empenharemos em demonstrar adiante –, contribui para a construção da indianidade enquanto efeito discursivo.

Iniciemos referenciando os momentos em que a nomeação dos personagens narradores surge textualmente. Se, no plano da cena enunciativa de “Meu tio o iauaretê”, nem o narrador nem o visitante são nomeados, restringindo-se ao contraste físico entre ex-onceiro e homem branco já referenciado anteriormente, o espaço social em que o protagonista circula – ou melhor, circulou – acaba sendo referido no interior dos episódios narrados pelo mesmo, sobretudo pela trajetória onomástica que este relata ter tido:

Nhem? Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: **Bacuriquirepa. Breó, Beró**, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? **Antonio de Eiesús...** Depois me chamavam de **Macuncôzo**, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de **Tonho Tigreiro**. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 1969, p. 143-144, grifos nossos)

No caso de *Maíra*, se o título do primeiro capítulo em que aparece o narrador índio é “Isaías” – um dos nomes pelos quais atende –, ao fim deste mesmo capítulo o personagem recusa essa nomeação e reivindica para si o prenome “Avá”, apelação pela qual é reconhecido no seio da aldeia mairum:

Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente jaguar da minha nação mairum. (RIBEIRO, 1976, p. 34)

Quanto a *Yuxin*, as referências nominais a Yarina costumam aparecer quando a personagem narradora reproduz situações discursivas dos eventos que narra e é interpelada por seu interlocutor:

[...]Xumani me viu e falou, Tu cresceste, Yarina! Teus cabelos brilham como quem saiu do banho do rio! (MIRANDA, 2009, p. 145)

Em outros casos, o contexto dos eventos narrados leva Yarina a referir seu nome:

[...] amansei a marianita, no dedo, dava frutas para ela, dava paricá, dava bacaba, dava muruchi, ela comia na minha mão, aqui titi, titi, ba! Vem, marianita! Ba! Canta! Canta! Fala meu nome! Yarim! Yarim! Yarim! Yarim! (MIRANDA, 2009, p. 59)

[...] sentei perto de avó Mananan, ofegante, ela que era cega viu dentro de mim, perguntou, Tu, Bakun meu neto, tu o que fizeste? Por que teu coração bate tão depressa como o coração de um beija-flor? e eu disse, Sou eu, minha avó, tua neta Yarina, mas o que fiz foi com as armas de meu irmão mais novo, Bakun! (MIRANDA, 2009, p. 216)

A narradora também se vale, em certa altura, de outro prenome. Salva por brasileiros de um alagamento na floresta, acolhida e ensinada por eles, Yarina também é rebatizada:

Padre me deu outro nome, Madia, quando me chamava Madia, era para conquistar meu coração, bom, Madia, docinha, ele me dava rapadura, rapadura tão doce, docinha, mais que sapota [...] (MIRANDA, 2009, p. 313)

[...] o padre me ensinava a fala dos brasileiros, abraço, orelha, pai, rosto, ele aponta e dizia [...] lábio da boca, língua, jogar fora, eu, Madiadan, Eu sou Madia! Eu Madia índia sou! Eu Madia meu pai e minha mãe amo! Eu Madia pecar não! (MIRANDA, 2009, p. 314)

Primeiramente, no tocante à questão onomástica, é preciso assinalar que a autodiegese inibe, por razões que se compreendem, a multiplicação de ocorrências do nome da instância narradora. A presença de expedientes que viabilizam a evocação dos nomes dos narradores demonstra ainda mais, nesse contexto particular de enunciação narrativa, a relevância da nomeação, já que a coesão da cadeia anafórica que refere o narrador se encontra assegurada pelo uso de dêiticos de primeira pessoa, possibilitando que se prescindia de qualquer referência ao nome desses personagens, sem prejuízo para a compreensão textual por parte do leitor. Notamos que as estratégias para a exibição do próprio nome são distintas: no primeiro caso, uma presumida indagação do interlocutor incita o narrador a fornecer dados pessoais, entre os quais figuram seus múltiplos nomes; em *Maíra*, um conflito interno motiva o personagem a se valer de sua dupla nomeação como estratégia argumentativa para convencer a si mesmo de sua própria identidade; em *Yuxin*, a inserção aparentemente despretensiosa dos prenomes nos discursos reportados de si mesma e de outros personagens permite que a narradora compartilhe com o leitor sua identidade onomástica.

Feita essa primeira pontuação, podemos nos concentrar no fato que se torna mais patente à primeira vista na análise dos fragmentos acima: a incidência de mais de um nome para cada um dos personagens narradores. Presumidamente perguntado sobre seu nome, o narrador do conto de Rosa revela todos os apelativos que já lhe foram atribuídos: Bacuriquirepa, nome dado por sua mãe; Breó, Beró, cuja atribuição não é perfeitamente esclarecida; Tônico, Antônio de Eiesús, nome dado por seu pai quando o batizou na tradição cristã; Macuncôzo, uma nomeação que resulta de um aparente engano que um sujeito gramaticalmente indeterminado – “me chamavam” – cometia ao se referir ao narrador; Tonho Tigreiro, nome atribuído ao narrador por seu patrão, Nhô Nhuão Guede e, finalmente, o movimento voluntário de suspensão denominativa adotado pelo personagem narrador. Quanto ao narrador de *Maíra*, este é identificado por dois nomes: Avá e Isaías. Por fim, a narradora bordadeira de *Yuxin* é Yarina, mas também é Madia, em certa altura do texto. A utilização de mais de um nome para referir um personagem não é algo anódino; ao contrário, tem potencial para comprometer a cadeia anafórica textual, posto que instaura a presença de dois referentes distintos que referem um

mesmo objeto discursivo. Reis e Lopes (1988, p. 213-214) sustentam que a nomeação pode contribuir de maneira decisiva na construção do sentido de uma narrativa. Segundo os autores,

o nome próprio garante a continuidade de referência ao longo do sintagma narrativo, já que através dele se mantém a identidade da personagem, suporte fixo de ações diversificadas.

O fato de os três textos operarem uma quebra nessa cadeia referencial merece atenção. Já que o nome próprio não atua no texto como garantidor de uma continuidade referencial e identitária, que função teria ele? Que implicações há em recorrer a um tal procedimento na nomeação dos narradores? Haveria alguma relação entre a múltipla nomeação e o elemento indígena? Cabe sublinhar, nesse caso, que nenhum outro personagem dos três textos é referido por mais de um prenome. Importa, para responder a tais questões, meditar sobre o estatuto do nome próprio. Em linhas gerais, trata-se de um termo que se atribui ao indivíduo e que inaugura sua participação no seio de uma coletividade. Ainda de acordo com Reis e Lopes (1988, p. 214), o nome próprio intervém de maneira determinante

no processo de caracterização dos personagens, sobretudo quando surge como um signo intrinsecamente motivado. Essa motivação pode resultar [...] das conotações socioculturais que rodeiam certos nomes.

É justamente o substrato cultural que cada um dos nomes inventariados nos textos permite subentender que os torna elementos importantes para compreender os processos de identificação por que os narradores passaram. Se ser nomeado significa ser situado por uma dada comunidade dentro da dinâmica dessa mesma comunidade, não parece inexato afirmar que as apelações dos personagens parecem se alterar conforme o contexto em que circulam e a posição relativa que nele ocupam.

A esse respeito, recuperar as reflexões de alguns comentadores da obra rosiana no que concerne aos nomes do personagem principal de “Meu tio o iauaretê” pode lançar luz a nossa reflexão sobre a questão onomástica nesse texto. Nogueira (2013, p. 4-5) colige considerações feitas por diversos estudiosos a respeito dos nomes do narrador do conto de Rosa:

<sup>7</sup> Elenco algumas informações acerca desses dois nomes. Segundo Walnice Galvão, Beró vem de “Peró”, termo usado pelos índios para ser referir aos brancos, com “acentuação despreziva”. Valquíria Wey traduz Bacuriquirepa por árvore/fruto (Bacuri) inteligente (quirepa) e afirma que Beró viria do português “peró”, careca, carequinha (p.350); Suzi Sperber, por sua vez, afirma que Bacuri é árvore ou fruto, e “kirepe” (a partir de anotação de Viveiros de Castro) significa trilha, e correspondente ao caminho pelo qual o xamã sobe aos céus e as almas divinizadas descem à terra (v. Sperber, 1992, p.92, nota).

<sup>8</sup> Conforme diz Guimarães Rosa em carta a Haroldo de Campos: “o macuncôzo é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação

(conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso) com os pretos assassinados (...)” (CAMPOS, 1983, p.578, nota). Suzi Sperber também nos lembra de que “Macungo” é berimbau (1992, p.93, nota)

Ávila e Trevisan (2015), em estudo sobre o léxico rosiano, propõem um glossário que também se interessa por alguns desses nomes:

Bacuriquirepa – talvez proveniente do nheengatu. *Bacuri* + *quirera*: quirera: quirera de bacuri, farelo de bacuri (ÁVILA & TREVISAN, 2015, p.320)

Beró (antropônimo): lembra o termo *peró*, utilizado no tupi antigo para designar os portugueses. (ÁVILA & TREVISAN 2015, p. 321)

De todas essas anotações, o que fica patente é que os vários nomes recebidos pelo narrador ao longo de sua trajetória trazem consigo os substratos culturais dos quais cada um deles advêm. Corroborando essa perspectiva, Mateus *et al.* (1983, p. 72) definem o nome próprio como

[...] um designador de referente fixo e único, pertencente ao universo de referência pressuposto pragmaticamente num dado discurso.

Esta acepção sublinha o caráter de pertencimento a um universo referencial, fator de importância particular no âmbito da investigação aqui empreendida. Em “Meu tio o iauaretê”, as evidências conduzem à conclusão de que a utilização do dispositivo de nomeação tem como objetivo a identificação a diferentes categorias socioculturais. O primeiro dos nomes do narrador, “Bacuriquirepa”, filia-o ao universo indígena, seja pelo desmembramento do vocábulo em unidades menores de sentido e que encontram sua origem em línguas autóctones, seja pela impressão acústica causada pela sonoridade da palavra; “Breó, Beró”, por outro lado, epíteto usado por indígenas para se referir a brancos de maneira depreciativa, exprime a projeção de um outro olhar sobre o narrador, provavelmente lançado a ele pelos outros indígenas, que deviam considerá-lo “branco”, ou, pelo menos, não tão índio quanto os outros, dada a sua ascendência paterna. “Beró”, então, carrega em si a resistência indígena em admitir seu pertencimento a uma mesma comunidade. Do lado de seu pai, o narrador participa do ritual cristão do batismo e ganha uma etiqueta associando-o ao universo cristão-ocidental: Antonio de Eiesús, Antônio de Jesus. Se seguimos a pista dada por Rosa a Haroldo de Campos, Macuncôzo “é uma nota africana”<sup>27</sup>. Por fim, o ex-patrão do narrador, Nhô Nhuão Guede,

---

<sup>27</sup> Darcy Ribeiro (1983, p. 142), debruçando-se sobre a composição da sociedade brasileira, evoca um fenômeno de usurpação da condição “mestiça” – resultado da junção entre índio e branco – observado em algumas coletividades “mulatas” – termo por ele utilizado para se referir a descendentes da junção interétnica do negro e do branco:

Ao mesmo tipo de marginalidade foram condenados, mais tarde, os mulatos que também vivem o “drama de ser dois”, buscando desesperadamente mimetizar a aparência de brancos para enfatizar sua suposta superioridade em relação ao negro. Apesar disto, também eles veem recair

Senhor João Guedes, que também tem um nome com feições luso-cristãs, relaciona-se com o nome do narrador que mais se aproxima de seu universo – “Tonho” (Antônio) – acrescentando-lhe a função exercida por seu empregado – “Tigreiro”, aquele que extermina felinos. De todos os nomes da lista, aquele dado por Nhô Nhuão Guede talvez seja o que mais claramente suscite o que todo nome sugere de maneira tácita: o exercício de uma função no seio de uma comunidade linguística. Afinal, o que são todos esses nomes senão a indicação dos papéis relacionais entre nomeadores e nomeado, em que o nome opera como mecanismo de captura e localização? Os nomes dizem da perspectiva a partir da qual os responsáveis pelo ato de nomeação enxergavam o protagonista do conto e, por meio da nomeação, tem-se acesso a uma série de espelhamentos que se projetaram outrora no narrador. Como o trecho do texto deixa claro, no fim da explicação sobre seu percurso onomástico, o protagonista rechaça todos os nomes que lhe foram dados anteriormente. Essa recusa dos nomes pode ser interpretada como uma negação dos universos referenciais a que cada um deles se associa e uma adesão ao plano animal das onças, no qual ele prescindiria de qualquer apelativo. Viveiros de Castro (2018, p. 19) sustenta que o anonimato do protagonista do conto atua como indicador do movimento que se executa por meio desse personagem, que “se desmonta, sua humanidade se desfaz. [Ele] rumo ao inumano”. Ainda a respeito da nomeação do ex-onceiro, Finazzi-Agrò (2001, p. 131) sublinha os sentidos opostos de algumas das afirmações do ex-onceiro, notadamente quando este diz ora “não tenho nenhum nome, não careço”, ora “eu tenho todo nome”, identificando aí

a materialização duma contradição, duma diferença constitutiva, visto que é filho de branco e de índia, visto que ele é homem e animal, não conseguindo, por isso, se identificar senão numa Ausência total ou numa Totalidade ausente.

Indo talvez numa direção ligeiramente distinta daquela assumida por esse estudioso, propõe-se aqui que o mecanismo de identificação adotado pelo narrador não se assenta em nomes, mas no ato recorrente de reclamar seu parentesco com o iauaretê. Sua autoidentificação se faz agora, segundo ele, não pelos nomes que lhe foram atribuídos, mas pela reivindicação do pertencimento à linhagem de que afirma advir, ressaltando uma ideia de concretude do

---

sobre si a carga do preconceito contra a matriz negra, na proporção das marcas visíveis de que são portadores. Séculos depois, aos tempos da Independência, já tendo desaparecido o índio das áreas da antiga ocupação, muitos mulatos se travestiram de mestiços, adotando sonoros nomes indígenas, compondo e lendo novelas e poemas exaltadores das qualidades do indígena para, assim, afastar de si qualquer suspeita de negritude. Ainda hoje, uma série de características da personalidade do mulato refletem esta alienação. (RIBEIRO, 1983, p. 142)

Apoiados nessa percepção, poderíamos supor que a atribuição do nome “Macuncôzo” ao narrador ecoaria a possível confusão fenotípica entre mestiços e mulatos.

pertencimento – a linhagem – em oposição à abstração que, nesse caso, a linguagem – materializada no nome – representa. A ausência de nome pode ser entendida como um fator que encena também no nível onomástico a desantropomorfização que tem lugar no personagem, que clama ser uma onça, isto é, estar fora do alcance da linguagem, em alguma medida. Ao abandonar o convívio social, o nome – a maneira pela qual um indivíduo se torna “encontrável” num universo de signos linguísticos – perde a sua importância. Recusando-se a participar do universo simbólico humano, o narrador suspende a necessidade de assumir um nome, condição para participar desse universo.

Em *Maíra*, podemos igualmente tecer comentários que permitem situar cada uma das nomeações atribuídas ao narrador no contexto sociocultural do qual emergem. No dicionário de tupi antigo de Carvalho (1987, p. 9), encontramos uma entrada para o termo “Avá”:

ABÁ<sup>28</sup> – Substantivo: homem, índio, pessoa, povo.

A apelação indígena do personagem é duplamente indicadora de sua indianidade: não se trata apenas de um termo em língua tupi, mas também de um vocábulo cujo significado pode ser “índio”. Se esta acepção é privilegiada em nossa análise, é porque ela aponta para a coletividade abrigada nesse personagem: ele pode, sob esse ponto de vista, ser entendido como índice que enuncia a condição índia no contexto brasileiro. Quanto a “Isaías”, tem como significado “Javé é a salvação” (DOUGLAS, 1962, p. 569, tradução nossa). Se privilegiamos a intertextualidade bíblica evocada por esse nome, nas Escrituras Sagradas o profeta Isaías é aquele que ouve a voz de Deus e deve divulgar a mensagem divina de punição e juízo para os pecados cometidos por seu povo. Aproximando a trajetória desse personagem bíblico e aquela de seu homônimo no romance de Darcy Ribeiro, nota-se uma semelhança na missão que a cristandade atribui a ambos, pois também o Isaías de *Maíra* vinha sendo preparado para se tornar um divulgador do Deus cristão no seio de seu povo. A associação de dois nomes semanticamente tão expressivos nos contextos indígena e cristão a um mesmo referente evidencia a ausência de univocidade que é abrigada pelo personagem. A instituição de uma relação de equivalência ou de redundância entre o nome do personagem e sua caracterização reforça o argumento de que a

---

<sup>28</sup> “Quando o “b” é intervocálico, fica muito próximo do “v”, embora esta letra não exista no tupi antigo.” (CARVALHO, 1987, p. I)

escolha de nomes, neste caso, relaciona-se de maneira decisiva com as tensões que se concentram em sua figura.

Além disso, à análise dos nomes próprios que designam o personagem, perceber-se-á que, ademais das questões já levantadas, acrescenta-se a possibilidade de explorar a dimensão palindrômica de “Avá” e de “Isaiás”. Decompondo o termo “palíndromo”, têm-se os radicais gregos *pálin* – de novo, repetição – e *drómo* – percurso, caminho. A característica do palíndromo é a possibilidade de ser lido em ambos os sentidos de maneira idêntica. Analisando as coincidências de letras nos dois nomes atribuídos ao personagem e partindo do princípio de que elas são significativas e ajudam a esclarecer algo sobre a condição do mesmo, podemos fazer algumas considerações. A primeira delas é que sua apelação indígena traz a característica do palíndromo e poderia ser lida, a partir dessa chave, como expressão de uma natureza encontrável, ordenada, idêntica a si mesma, “perfeita”, intocada. Em relação com esse traço do vocábulo “Avá”, a repetição de três letras na composição do prenome “Isaiás” estabeleceria um jogo remissivo com a lógica palindrômica constatada no primeiro nome do personagem. Ao contrário de “Avá”, contudo, o trânsito palindrômico se frustra em “Isaiás”, que dispõe de maneira não espelhada as letras que o compõem – “i”, “s” e “a”. Relacionando a observação onomástica ao modo como esse personagem narrador evolui no romance, encontramos, em sua própria apelação, a possibilidade de ver encenado o retorno impossível ao ponto de partida, representado pela quebra da sequência de unidades que constitui a lógica do palíndromo. Tal qual seu novo nome, Isaiás tentará retornar a seu “começo”, ao que era “antes”, a sua origem mairum, sem, contudo, obter sucesso. Denotaria isso, em algum grau, a interrupção da ordem que o personagem conhecia antes de seu ingresso na comunidade ocidental? Se essa hipótese tem validade, não pareceria ilegítimo afirmar que a quebra de linearidade palindrômica da segunda apelação do personagem esposa as vicissitudes que o mesmo enfrenta em sua imperfeita tentativa de travessia de retorno à comunidade mairum.

Em *Yuxin*, o nome “Yarina” encontra sua origem no tupi:

Jarina, do tupi *ya’rina*. Palmeira baixa, de caule grosso (*Phytelephas macrocarpa*), encontrada na Amazônia. As sementes, grandes e duras, são empregadas na fabricação de botões. (MÂNPIO, 2018, p. 252).

Esse é o prenome referido quando a narração se ocupa de eventos ocorridos no âmbito do universo indígena; “Madia”, por sua vez, é utilizado especificamente no perímetro do contato

entre a índia e os brasileiros e, dado o contexto catequético em que ocorre, aponta para um possível equívoco ou dificuldade de pronúncia, responsável por transformar “Maria” em “Madia”.

Por uma preocupação didática, dividamos a análise onomástica e detenhamo-nos, num primeiro tempo, aos nomes recebidos pelos narradores em seu contexto de origem: Bacuriquepa, Avá e Yarina. O caráter incomum desses nomes em língua portuguesa lhes confere um importante valor de sentido. Apesar do relativo desconhecimento dos pormenores envolvendo o elemento autóctone, plasmou-se sobretudo na toponímia e em alguns vocábulos incluídos no português brasileiro certos padrões e sonoridades instintivamente associados ao autóctone, como alguns radicais, algumas sequências de vogais e alguns sufixos. O nome é um signo linguístico que pertence a uma língua e, desta maneira, vincula a entidade por ele designada a uma coletividade cultural e social. As primeiras apelações dos personagens, em razão de sua sonoridade, trazem algo que é, como afirma Campos (2006, p. 62) sobre o vocabulário utilizado em “Meu tio o iauaretê”, “familiar para os ouvidos brasileiros acostumados com tupinismos (em topônimos, antropônimos e mesmo expressões correntes, lexicalizadas)”, o que auxilia no processo de criação de uma atmosfera acústica que alude ao elemento indígena.

No que diz respeito aos nomes Antonio de Eiesús (Antônio de Jesus), Isaías e Madia (Maria), é significativo que as apelações recebidas por cada um dos narradores quando de seus respectivos ingressos na comunidade ocidental estejam sempre associadas ao universo cristão. Mais do que simples apodos, tais nomes contêm uma carga cultural e simbólica que se tenta infligir aos personagens. De maneira igualmente significativa, a pronúncia equivocada dos prenomes cristãos se encontra presente em dois dos três casos em apreço. A corrupção dos signos onomásticos cristãos na enunciação das próprias entidades ficcionais aos quais estes foram atribuídos sugere uma acoplação apenas parcial dos nomes que lhes foram impostos e, por conseguinte, da carga que a eles se atrela. A evolução dos narradores de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin* confirma essa leitura, dada a pouca ressonância que os arcabouços simbólicos vinculados à cristandade parecem ter em suas respectivas trajetórias. Por outro lado, a justeza ortográfica com que se registra o nome “Isaías” no narrador índio de *Maíra* pode ser lida como uma aderência maior aos princípios cristãos inculcados no personagem. Não é à toa que, contrariamente a “Antonio de Eiesús” e “Madia”, prenomes referidos apenas pontualmente nos

textos de Rosa e Miranda, “Isaías” é o único prenome que perdura ao longo de todo o romance, coexistindo com “Avá” – e sendo, aliás, o nome pelo qual é invariavelmente referido pela narração heterodiegética, proporcionalmente maior no romance como um todo.

Convém salientar que a instabilidade onomástica apresenta nuances distintas e se “resolve” de maneira particular em cada um dos textos: em “Meu tio o iauaretê”, o narrador a suspende ao abolir o nome; em *Maíra*, as duas apelações concorrem ao longo de todo o romance; quanto a *Yuxin*, a apelação “Madia” é sustentada em um período limitado da narrativa, notadamente na passagem da narradora pelo convívio com brasileiros. A pregnância do nome cristão-ocidental serve-nos também como índice para perceber a maneira como os personagens narradores se situam relativamente ao esmagamento epistêmico representado pela empresa onomatúrgica observada nos três textos: o onteiro se desvencilha simbolicamente da captura por qualquer sistema de códigos; Avá/Isaías encontra-se num metafórico cabo de guerra onomástico que perdura até o fim do romance; Yarina, por sua vez, se relaciona com seu segundo nome quase como uma espécie de teatro de repetição: parece dizê-lo como quem brinca de interpretar um personagem em que não acredita, mimetizando o que lhe dizem. A relação pouco consistente com seu outro nome provavelmente se deve ao fato de este advir de um contato pontual com a alteridade brasileira, com poucas repercussões concretas na vida da índia caxinauá. Mas, se como Rosa formula em *Tutaméia*, “[t]udo se finge, primeiro; germina autêntico é depois” (1968, p. 149), não parece ilegítimo supor que se, nessa altura incipiente do contato com brasileiros, Yarina estaria, por assim dizer, “fingindo” acreditar em seu nome e nas palavras que repete por ventriloquia, Isaías, por outro lado, já se relacionaria de modo menos livre com seu nome ocidental, ao ponto de mesmo a narração heterodiegética referi-lo exclusivamente por esse nome.

Uma referência incontornável na questão onomástica é o *Crátilo*, de Platão. Nesse diálogo, a justeza dos nomes das coisas é debatida, e o nome é colocado como um instrumento que informa, em certa medida, sobre as coisas, separando-as segundo sua natureza. A questão cratílina por excelência, isto é, a de saber em que medida se verifica a justeza entre o nome e aquele ou aquilo que é por ele designado, merece, nos casos aqui em apreço, ser desenvolvida de maneira particular. Isso porque, como já dito, encontramos-nos diante de personagens marcados por uma dupla (ou múltipla) nomeação. Num contexto como esse, como avaliar a questão da adequação do nome ao personagem? O que constatamos nos textos de nosso *corpus*

é uma multiplicidade onomástica que contradiz, à primeira vista, qualquer perspectiva de justeza, na medida em que as renomeações colocam em evidência o relativismo que rege a atribuição onomástica, contrapondo-se à ideia de que o nome é a imagem da coisa e de que é, portanto, por ela motivada, carregando algo do que seria sua essência.

Passando a discutir as especificidades envolvidas na onomástica ficcional, a questão do nome ganha outros contornos: o nome é um dos elementos que dá existência ao personagem. No âmbito da ficção, não se trata de nomear algo que existe, mas de nomear para que, pelo ato de nomeação, passe a existir. Se o diálogo platônico gira em torno da exposição das teorias naturalista e relativista (ou convencional) da nomeação, no âmbito literário é preciso pensar na relação entre o nome próprio e a trama em que o personagem está envolvido. Importa, nos casos em apreço, focalizar a questão da polimorfia onomástica como um elemento significativo na caracterização desses personagens. Se, por um lado, as nomeações distintas a um mesmo personagem costumam perturbar a cadeia referencial de um texto, no contexto indígena elas parecem assumir outra função: a de encenar o embate entre dois sistemas de códigos e de ordenamentos. Nota-se, na observação conjunta dos procedimentos denominativos dos textos, de que maneira uma espécie de metamorfose onomástica se opera no momento específico da passagem dos personagens narradores de um ordenamento a outro. A descontinuidade onomástica encena o processo de ingresso do elemento índio na dinâmica ocidental, do qual o rebatismo é um índice simbólico. A estratégia denominativa contribui para encenar o entrechoque de regimes de verdade que os personagens atravessam. A identidade como um problema parece encontrar-se tematizada desde a atribuição do nome, configurando os personagens, em diferentes graus, enquanto potencialmente desprovidos de um ponto de apoio identitário estável e seguro, já que se encontram tensionados entre diferentes mundos, com diferentes lógicas.

Tradicionalmente, no âmbito literário, a coesão da cadeia de referências a um mesmo personagem funda sua estabilidade representacional e sua legibilidade. Perturbar essa cadeia é acenar para um contexto de representação marcado pela instabilidade, pelo trânsito, pela não fixidez; é encenar a intervenção de um outro arcabouço de códigos que pode passar a dominar o referente, um procedimento ficcional que encontra paralelo no processo “civilizatório”, experimentado pelos três narradores em diferentes graus. Sob essa ótica, assim como o ato de rebatizar as terras conquistadas é próprio à empresa colonial, a renomeação dos personagens emula um movimento similar de se apropriar com a linguagem do que lhe é, até que ingresse nela, ignoto e, portanto, estrangeiro. O ato de sobrepor uma nomeação a algo já anteriormente

nomeado sugere uma operação de transplante de um “corpo” – nesse caso, ficcional – a um outro regime de verdade. A instabilidade do nome é um dos elementos estruturantes das representações do índio aqui estudadas: dividido entre ao menos dois mundos, sua apelação múltipla localiza uma fissura. Nesses textos, o nome opera em dissonância relativamente a uma função clássica de localização. Isso porque sua instabilidade aponta para a suspeição da identidade de um ente ficcional, que surge como um mesmo referente ao qual, contudo, as referências não são feitas de maneira unívoca. O fenômeno onomástico aí observado sugere o elemento índio como um morfema migratório e descontínuo, que assume posições relativas e provisórias, de acordo com o universo simbólico de que participa. Uma tal atitude onomástica não favorece, num primeiro tempo, a identificação irrestrita do leitor ao personagem, mas a adoção de uma postura reflexiva no tocante à sua identidade, cuja univocidade já aparece fraturada desde a nomeação. Acresce-se a isso que a dupla (ou múltipla) nomeação perturba em algum grau o princípio lógico da não contradição, uma das bases da lógica clássica, segundo a qual

[é] impossível que a mesma coisa, ao mesmo tempo, pertença e não pertença a uma mesma coisa, segundo o mesmo aspecto. [...] Efetivamente, é impossível a quem quer que seja acreditar que uma mesma coisa seja e não seja, [...]. (ARISTÓTELES, 2002, p. 144-145)

Isso contribui para a colocada em suspeição de uma identidade fixa e idêntica a si mesma dos personagens narradores. Se analisados relativamente aos outros personagens que são referidos ao longo dos textos, percebemos como a instabilidade onomástica é uma exceção nos sistemas denominativos estabelecidos pelos textos como um todo: não há senão os narradores que apresentam essa característica. Os nomes que designam esses personagens oscilam entre caracterizá-los pela língua da comunidade a que pertencem e revelar o processo de deculturação a que, em maior ou menor grau, são submetidos. As estratégias denominativas ativadas pelos textos, longe de construírem identidades bem delimitadas, apontam para uma instabilidade e um transitar entre dois mundos, colando com maior ou menor força os nomes aos personagens. Se isto é certo, a presença de dois significantes onomásticos acena para duas lógicas distintas que, de certa forma, apropriam-se de um mesmo elemento textual. Por outro lado, a despeito dessa descontinuidade assinalada pelo trânsito onomástico, a unidade do narrador se encontra assegurada pela cadeia anafórica formada pela utilização exclusiva dos dêiticos de primeira pessoa – seja no texto inteiro, como é o caso de “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*, seja no perímetro dos capítulos em que a palavra está com o narrador índio, no caso de *Maíra*. Se ocupasse a posição de objeto do discurso, a ausência de univocidade dos personagens, materializada aqui pela variação de nomeação, teria provavelmente impactos na construção da cadeia referencial

que leva ao personagem. A estabilidade promovida pela posição relativa do índio na condição específica de narrador parece fornecer um ângulo privilegiado para que o leitor testemunhe a experiência da transitoriedade dessas figuras a partir de seu interior – abrigando essa existência fraturada dentro de uma certa garantia de unidade, marcada pelo uso da primeira pessoa e, portanto, pela posição narrativa.



**SEGUNDA PARTE**  
**O LUGAR ENUNCIATIVO ÍNDIO**



Nesta segunda parte, o cotejo dos três textos objetiva extrair traços comuns dos narradores indígenas na condução de suas narrações. Com esse intuito, interrogar-se-ão os sistemas narrativos de cada texto a fim de localizar traços que apontem para uma especificidade da forma de narrar índia. Parte-se do princípio de que deve ser possível decompor essa forma em unidades, examinando-as, em seguida, de modo a buscar o estabelecimento de eventuais paralelos no tocante aos procedimentos utilizados, aos expedientes e dispositivos adotados, além do aspecto arquitetural dessas narrativas.

## 2. A situação narrativa

A expressão “situação narrativa” se deve a Genette (1972, p. 227), que a propõe no âmbito das discussões em torno da “voz”. Ao aventar a categoria narrativa da “voz”, o crítico pretende voltar-se àquilo que se pode inferir do discurso que estrutura a história contada por um texto narrativo. Tirando proveito das reflexões já realizadas por Benveniste no domínio da análise do discurso, Genette se interessa pelas relações entre os enunciados que compõem um texto e a instância que os produz – isto é, à enunciação. A partir dessa orientação, procede-se à busca, no tecido narrativo, por elementos que permitam reconstituir a situação em que o ato narrativo ocorre. Nas palavras do autor:

Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. [...] Nous considérerons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultané, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la « personne », c'est-à-dire des relations entre le narrateur - et éventuellement son ou ses narrataire(s) - à l'histoire qu'il raconte. (GENETTE, 1972, p. 227)

Descrever o processo de enunciação narrativa não consiste em isolar segmentos do discurso do narrador, mas em ser capaz de localizar e definir as condições que emolduram e permitem a emergência da série de signos que constituem o evento textual que o leitor testemunha em cada um dos textos. É possível aproximar o pensamento de Genette ao de Foucault, especificamente quando este último se interessa pela função enunciativa em geral. A respeito da maneira como enunciado e materialidade da situação enunciativa se tramam, se constroem e se determinam mutuamente, Foucault (1969, p. 132) afirma:

L'énoncé est toujours donné au travers d'une épaisseur matérielle, même si elle est condamnée à s'évanouir. Et non seulement l'énoncé a besoin de cette matérialité ; mais elle ne lui est pas donnée en supplément, une fois toutes ses déterminations bien fixées : pour une part, elle le constitue. Composée des mêmes mots, chargée exactement du même sens, maintenue dans son

identité syntaxique et sémantique, une phrase ne constitue pas le même énoncé, si elle est articulée par quelqu'un au cours d'une conversation, ou imprimée dans un roman ; si elle a été écrite un jour, il y a des siècles, et si elle réapparaît maintenant dans une formulation orale. Les coordonnées et le statut matériel de l'énoncé font partie de ses caractères intrinsèques.

É no diapasão da proposta genettiana de análise da voz narrativa e ecoando o que estipula Foucault sobre o entorno dos enunciados que ora se examinam o tempo da narração, questões concernentes ao nível narrativo e as relações entre narrador e narratário. Juntos, esses elementos constituem a moldura do ato narrativo.

## **2.1. Narrar para fora: o jogo de cena da narração índia e os texto-palco**

No que concerne à situação narrativa, a semelhança estrutural de “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* impõe que os aproximemos. Em ambos, tem-se acesso textual ao discurso de apenas um personagem – o ex-onceiro e Yarina, respectivamente –, que estabelece interação com seu respectivo interlocutor – um forasteiro e a personagem Buni. Inicialmente, trataremos das particularidades envolvidas em situações narrativas que surgem no seio de uma conversa, que pressupõe a presença e a intervenção ativa – em maior ou menor grau – do narratário; em seguida, empreenderemos uma reflexão sobre os níveis textuais que decorrem de uma tal configuração enunciativa, focalizando o papel da mimese no surgimento da manifestação textual e defendendo a ascendência da função de personagem relativamente à função de narrador.

### **2.1.1. A conversa e as implicações da presença do enunciatário-narratário**

“Meu tio o iauaretê” é o registro das intervenções do ex-onceiro numa conversa que se estabelece com um interlocutor preciso, mas que, por alguma razão, não intervém textualmente. É no interior dessa conversa que episódios narrativos têm lugar – tais expedientes ocorrem, portanto, num quadro ficcionalmente concreto de interação oral. Cria-se uma situação específica de comunicação a partir da qual se destaca a voz de apenas um dos intervenientes. Não há uma instância textual responsável pela mediação entre tais personagens, o registro da enunciação do protagonista se apresentando como uma espécie de monólogo dialógico, dada a

ausência de comparecimento textual da participação do visitante<sup>29</sup>. Retomadas do discurso elidido e de formulações que ecoam a curiosidade desse enunciatário-narratário silencioso são os indícios presentes no discurso do narrador e que fazem aparecer alguns contornos dessa face misteriosa insinuada pelo texto. Estruturalmente, cada parágrafo do texto indica uma manifestação do personagem-narrador.

A oralidade e a interlocução do conto são marcadas por mecanismos interlocutórios e pela presença de dêixis reenviando a uma segunda pessoa – uso constante de pronomes alocutivos (“Nhor” – “o senhor” –, “mecê”, “cê” – “você”). Apesar de a situação enunciativa remeter à ideia de um diálogo, no texto não se verifica a presença senão de um travessão inicial no conto, marca gráfica usada para a sinalização de um turno de fala em textos escritos, toda a pressuposta contrapartida da comunicação não sendo senão inferida. Contudo, há parágrafos, o que sugere uma quebra de continuidade do discurso do narrador. Essas quebras, somadas ao teor do início de cada novo parágrafo, permitem pensar que haveria uma intervenção do forasteiro entre cada uma delas. Isso porque, frequentemente, o tópico abordado se altera de um parágrafo ao seguinte, fazendo, muitas vezes, alusões a elementos ausentes no texto. Ademais, o tom interrogativo presente em muitos momentos do texto – “Nhem? Onça preta? Aqui tem muita, pixuna, muita” (ROSA, 1969, p. 130) – vem corroborar que a fala do enunciatário tem lugar num quadro interativo, pressupondo objeções e réplicas que, embora não possam ser verificadas no conto, atuam decisivamente em sua evolução. Ao uso constante de “Nhem?”, com valor equivalente a “Hein?”, seguem-se presumidas retomadas e reformulações do discurso do forasteiro – fazendo aparecer por via indireta alguns contornos desse personagem, ecoando sua curiosidade – ou afirmações que deixam entrevista a pergunta que as motivou:

Esperei o dia inteiro, trepado no pau, eu também já tava com fome e sede, mas agora eu queria, nem sei, queria ver jaguretê comendo o preto...

Nhem? Preto tinha me ofendido não. (ROSA, 1969, p. 152)

A expressão “Nhem?” é acompanhada por uma explicação sobre o personagem designado pelo enunciatário como “preto” e o teor da afirmação subsequente permite pressupor que o visitante

---

<sup>29</sup> É este, igualmente, o modo operatório com que se encena o ato enunciativo em *Grande sertão: veredas*, romance incontornável do mesmo autor, instalando também um narratário no interior do mesmo plano em que o narrador Riobaldo se situa e produzindo o que Schwarz (1981, p. 38, itálico do autor) chamou de “monólogo *inserto* numa situação dialógica”. A diferença entre as molduras enunciativas desses dois textos de Rosa reside, entre outros, no fato de que o enunciatário de *Grande sertão: veredas* parece atuar, basicamente, como ouvinte, e nunca – ou muito pouco – na qualidade de interveniente. Em “Meu tio o iauaretê”, a característica interativa adquire, como veremos, centralidade no texto.

teria questionado o onzeiro quanto às razões que o teriam levado a abandonar “preto Bijibo” à sua própria sorte em uma região repleta de onças.

O romance *Yuxin* se serve de um expediente semelhante para a colocada em cena da voz da protagonista. O aparente monologismo da enunciação de Yarina guarda rastros de uma interação com outra personagem. Não se revela imediatamente o caráter dialógico constituinte da matriz enunciativa; essa moldura cênica, no entanto, é trazida à tona pela narração em algumas ocasiões, por meio de operações interlocutórias com uma narratária:

[...] ele seguia minha irmã Pupila, dava presente a Pupila, dava miçangas, dava pano, dava linha colorida, dava rendados do Ceará, açafates, dizia que quando ela embonecasse, amulherasse, ele voltaria para buscar Pupila, mode ela se maridar dele, Pupila era pau para quatro tigelas... ele veio... veio... levou Pupila... foi ele... sei que foi ele... foi sim... ele, sim... o regatão... o regatão levou minha irmã... minha irmãzinha... ele levou... **ah errei! Tem mais fio? Mais novelo? Mais! shu! shu! shu! shu! Mas teu bordado, Buni! Tanto fizeste! Está é lindo! o regatão vai comprar, por um candeeiro? uma panela de metal?** será se ele caçou minha irmã? (MIRANDA, 2009, p. 76, grifo nosso)

Na passagem, Yarina refere Bonifácio, um regatão brasileiro que cortejava sua irmã, também desaparecida. Suas conjecturas sobre o destino de Pupila são interrompidas, no trecho aqui por nós destacado, para reagir ao que se passa no momento presente da enunciação: um erro em seu bordado, seguido pelo pedido de mais material e, por fim, o comentário elogioso sobre a qualidade do trabalho de sua interlocutora Buni. Tais interações se distribuem pelo romance. Dentre elas, retivemos, a título ilustrativo, as que se seguem:

Terminei mais um novelo, Vai buscar outro! Traze o azul! Traze o encarnado! Traze um pratinho de inhame! Estou com tanta vertigem na barriga! Quem está me olhando? Quem está me assobiando? (MIRANDA, 2009, p. 155)

e

A gente dos brasileiros morava numa casa, em outra casa, outra, outra, outra, as mulheres também, as saias das brasileiras são altas, vão ao pescoço, de cores que nem frutas maduras, ou vestidas da noite também, não têm encarnado que nem este kene, nem azul-anil que nem este kene, nem riscas azuis ou encarnadas, que nem este kene, nem bordado, bordar bordar bordar...**acabou o novelo azul... Buni! Tens um novelo azul? Outro aqui...** um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, puxa, acocha, bordar bordar bordar... (MIRANDA, 2009, p. 303)

ou ainda

[...] as mulheres [brasileiras] [...] não têm encarnado que nem este kene, nem azul-anil que nem este kene, nem riscas azuis ou encarnadas, que nem este kene, nem bordado, bordar bordar

bordar... acabou o novelo azul... **Buni! Tens um novelo azul?** outro aqui... um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, puxa, acocha, bordar bordar bordar... [...] **O que disseste, Buni? Vamos bordar?** Ah, todo tipo de bordado, tem awa bena, as borboletas deitadas de asas abertas, assim, assim, aqui asa de borboleta, Aquele bordado ali é de borboleta deitada, [...] **Ah não, Buni, não estou vendo Tijuaçu...** Xumani há de voltar... [...] (MIRANDA, 2009, p. 303, grifos nossos)

Choma (2012, p. 39 e 45) aborda lateralmente questões relativas à estrutura narrativa de *Yuxin* e chega até mesmo a aludir pontualmente em sua pesquisa a interlocução com Buni, mas não desenvolve sua reflexão em torno desse aspecto da dinâmica enunciativa, que nos parece essencial para a discussão aqui empreendida. A identificação desses elementos aponta para a presença e para eventuais intervenções de Buni e permite recompor a cena em que ocorre a enunciação. Somos reenviados a uma narração proferida em um contexto ficcionalmente concreto de comunicação oral, em que locutora e interlocutora ocupam um mesmo espaço. Verbaliza-se, enuncia-se “para fora” e constrói-se um simulacro de materialidade do ato enunciativo. Nesse sentido, a confecção do bordado tem interesse em *Yuxin*, na medida em que essa atividade tradicional caxinauí – o kenê – é realizada concomitantemente à enunciação e é o tema recorrente dos expedientes interlocutivos que levam Yarina a dirigir-se a Buni. Segundo Maia (1999, p. 15), “kenê”, em língua caxinauí, significa desenho, resultado de traçados que encontram inspiração no corpo da jiboia. De acordo com a mitologia desse povo, um caxinauí teria se tornado Yube, uma jiboia encantada, que seria a dona do kenê e a responsável por oferecer essa arte gráfica ao povo Huni Kui. O acesso ao conhecimento compartilhado por Yube se daria a partir do consumo ritualizado de um cipó da floresta. O kenê é composto por uma série de desenhos, padrões básicos nomeados por analogia às imagens formadas no couro do réptil ou a outros elementos da natureza. O bordado é referido mesmo antes que a narração propriamente dita principie – ainda no plano mais largo da enunciação. O primeiro capítulo, “*kene*, bordado” assim se inicia:

A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, [...] (MIRANDA, 2009, p. 17)

Além da menção explícita ao ato de bordar, a expressão “pata de onça” e “olho de periquito”<sup>30</sup> são motivos gráficos kenê, como descreve Maia (1999, p. 24, grifos nossos):

São exemplos de padrões [gráficos do kenê] *txere beru* (olho de periquito), que é o primeiro desenho a ser feito no processo de aprendizagem do kenê; *inu tae txere beru* (pata de onça e olho de periquito); *mae musha* (espinho de espera-af); *senhã shaka* (ingazeiro); *shapu bushe* (algodoeiro) e *awa bena* (asa de borboleta).

---

<sup>30</sup> Imagens dos referidos padrões se encontram disponíveis no Anexo 3, figura 9.

Desde o *incipit* do romance, instaura-se um paralelismo entre bordar e narrar, estabelecendo uma temporalidade que reenvia ao presente da enunciação. Cabe referir o bordado, a tecelagem e os trabalhos manuais em geral e sua associação ao universo das atividades femininas em numerosos textos da tradição literária ocidental, bem como as analogias que se prestam entre tais atividades, o texto e o ato mesmo de escrever. Este é o caso, por exemplo, dos textos homéricos, notadamente da *Ilíada* e da *Odisseia*. Se a tecelagem é, na primeira dessas obras, associada à própria composição do canto homérico e, na segunda delas, vinculada ao silêncio e a uma posição passiva de espera, ela também pode ser compreendida como uma metáfora da trama textual e, nesse sentido, adquire uma nuance potente na economia dos textos e na posição ocupada pelo elemento feminino<sup>31</sup>. Num contexto como aquele colocado em cena em *Yuxin*, a priori completamente apartado do ideário do Ocidente, não deixa de ser de interesse o fato de o texto poder ser lido a partir do diálogo intertextual que estabelece com essa tradição da figuração do feminino e da associação dos trabalhos de agulha à trama textual. O kenê, como se disse, é um grafismo compreendido como uma espécie de escrita na cultura caxinauá; no texto de Ana Miranda, portanto, bordar é também um modo de escrever e a conversa que o acompanha cria uma rede de remissões entre os atos de bordar e de narrar. Além disso, o contexto convivial que envolve a bordadura ambiental e torna possível o surgimento de episódios narrativos encaixados nesse contexto. Para além disso, convém referir Muru (*apud* MAIA, 1999, p. 15-16), pesquisador de origem caxinauá, que faz uma aproximação instigante entre kenê e escrita alfabética:

Como as pessoas, esses kenê vão se casando com outros kenê e vão formando outros e outros...  
[...] Eu comparo esses kenê com as letras do abecê dos brancos, que servem para formar as palavras. As mulheres vão combinando esses desenhos com outros e formando outros kenê diferentes, e cada kenê tem um nome.

---

<sup>31</sup> Para mais informações sobre o debate em torno da representação feminina, trabalhos manuais e sua associação à construção narrativa, cf.:

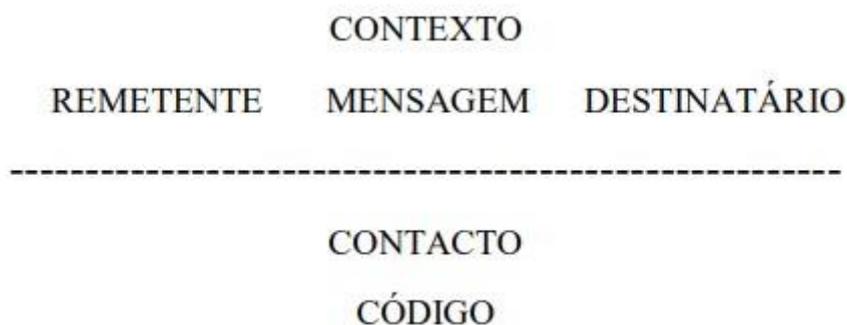
- ROUSSEAU, Philippe. “La toile d’Hélène”. In M. Broze, L. Couloubaritsis, et alii, éd., *Le mythe d’Hélène*, Bruxelles et Paris : Édition OUSIA et Vrin, 2003, p. 9-43.
- BOLLACK, Jean. « Le jeu de Pénélope ». *Europe*, revue littéraire mensuelle, dossier Homère, n° 895, mai 2001, p. 218-248.
- SCHEID, John Scheid ; SVENBRO, Jasper. *Le métier de Zeus : Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris : Errance, 2003.
- PAPADOPOULOS-BELMEHDI, Ioanna. *Le chant de Pénélope*. Paris : Belin, 1994.
- PERCEAU Sylvie. « La voix d’Hélène dans l’épopée homérique : fiction et tradition », *Cahiers Mondes anciens*, [En ligne], n° 3, 2012.
- GALAND, Perrine. « Moments d’intimité chez Jean Salmon Macrin », In MILLET, Claude. *La Circonstance lyrique*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2011, p. 180-195.
- GALLAND, Perrine. « Les “essais” latins d’Étienne de La Boétie (Poemata, 1571) », In TETEL, M. *Étienne de La Boétie, Sage révolutionnaire et poète périgourdin*. Paris : Champion, 2004, p. 123-156.

Se sustentamos uma tal analogia e buscamos compreender *Yuxin* a partir dela, pode-se até mesmo aventar a possibilidade de compreender texto e bordado como equivalentes, isto é, como se ao ler o texto estivéssemos, metaforicamente, apreciando essa espécie de escrita pictórica que Yarina realiza ao longo do romance.

As cenas enunciativas de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin* parecem configurar os textos como uma espécie de palco – um palco, contudo, com características particulares. Nesse ponto, pode-se estabelecer um paralelo entre as duas obras e a narrativa das *Mil e uma noites*, em que Sherazade e o rei Shariar se situam numa cena-quadro a partir da qual vão surgindo episódios narrativos orais – que estão, portanto, aí encaixados –, deixando transparecer o meio a partir do qual as histórias vêm à tona. À diferença do clássico da literatura árabe, porém, as obras aqui estudadas concentram sua cena em uma temporalidade contínua – uma noite, no conto de Rosa, e uma sessão de bordado, no caso do romance de Miranda –; além disso, a ausência de uma narração heterodiegética que enquadre a cena em que os binômios que constituem o plano dialógico de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin* se encontram é também um elemento distintivo desses textos relativamente à obra protagonizada pela rainha e pelo rei persas. Esta percepção sobre a configuração narrativa se alinha àquela apresentada por Carvalho (2013, p. 53), que, embora estude especificamente a obra de Ana Miranda, detecta elementos de interseção na cena enunciativa do romance dessa autora e no conto de Guimarães Rosa:

De maneira próxima ao que acontece em “Meu tio o iauaretê” é a forma como se desenvolve a linguagem em *Yuxin*, pois ambos os textos proporcionam ao leitor a sensação de estar presente no ambiente em que acontece a narração.

Muito disso se deve ao contexto interativo da enunciação e à permeabilidade desta ao contexto circundante. A fim de determinar as especificidades próprias à comunicação verbal dialógica que caracteriza a conversa, convém recuperar o esquema formulado por Jakobson (2010, p. 123), segundo o qual, para que se realize a comunicação verbal, é preciso que se verifiquem os seguintes elementos:



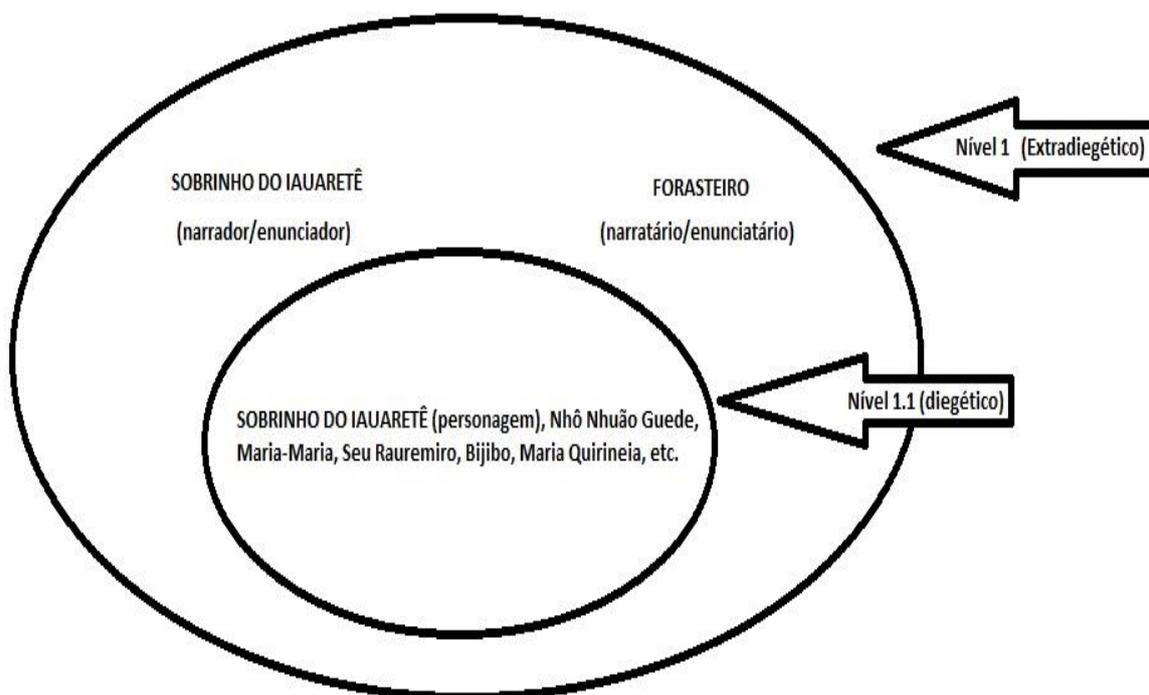
O linguista sustenta que os fatores indispensáveis para a comunicação são a existência de um *emissor* (“remetente”, no esquema) que produz uma mensagem endereçada a um *receptor* (“destinatário”), dentro de um *contexto*, servindo-se de um *código* partilhado por ambos (uma língua, por exemplo) e que é veiculado por meio de um *canal* (“contacto”). De toda a formulação jakobsoniana, interessa-nos, aqui, a relação específica que se estabelece entre o *contexto*, o *canal* e o *destinatário*, à luz da qual podemos pensar nas interações que constituem as situações comunicativas em que os discursos do conto de Rosa e do romance de Miranda se inserem. A enunciação oral prototípica, isto é, aquela não mediada por nenhuma tecnologia, constitui-se por uma interação social face a face e estrutura-se a partir da presença simultânea do enunciador (ou emissor) e do enunciatário (ou receptor), em que se produzem turnos de alocação com uma intencionalidade comunicativa, que leva em conta o compartilhamento de uma identidade espaciotemporal e que se efetua em conformidade com as condições de produção e recepção da mensagem. Isto significa dizer que o fato de ocorrer de maneira sincrônica implica um grau de interferência e de permeabilidade entre os discursos do remetente da mensagem – chamado de “enunciador” no contexto comunicativo e de “narrador” no contexto literário – e do destinatário – “enunciatário” no contexto comunicativo, “narratário” no contexto literário.

A despeito do não comparecimento da contrapartida discursiva dos respectivos destinatários imediatos do conteúdo que constitui cada um dos textos, esses interlocutores – o forasteiro e Buni – não apenas estão fisicamente presentes no tempo da enunciação-narração como são os elementos provocadores e condicionadores das enunciações do ex-onceiro e de Yarina. Sua presença provoca, então, intervenções que cumprem as funções fática e conativa no discurso do personagem-narrador (GENETTE, 1972, p. 262), além das funções referencial e expressiva, que ordinariamente predominam em relatos em primeira pessoa. Mas a

participação do interlocutor excede o escopo meramente verbo-interativo: ocorre que a presença do narratário incide, como veremos mais adiante, sobretudo em “Meu tio o iauaretê”, de maneira decisiva sobre os rumos do discurso do protagonista.

### 2.1.2. Mimese englobante da diegese: o personagem-narrador-personagem

Ao propor a noção de “níveis narrativos”, Genette (1972, p. 238) afirma que “tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit”. Ao encontro dessa perspectiva, propomos esquematizar a estrutura dos textos de Rosa e de Miranda. No caso de “Meu tio o iauaretê”:



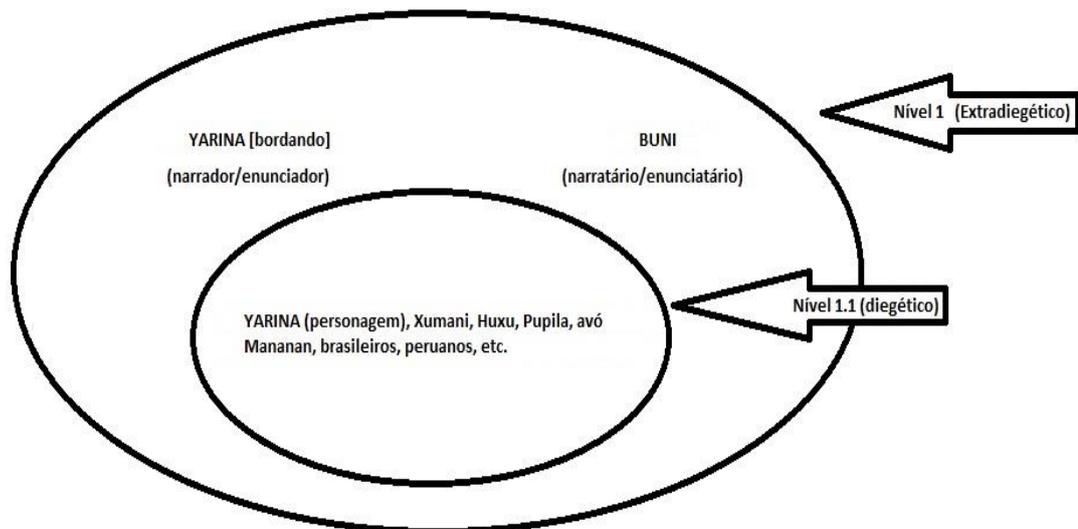
**Diagrama 1** – Situação enunciativo-narrativa de “Meu tio o iauaretê”

No diagrama, o nível 1 é constituído pela cena em que se posicionam o personagem enunciator e o visitante; subordinados a esse nível estão as histórias contadas pelo narrador sobre seu passado como onceiro, em que ele é protagonista – nível 1.1, nível diegético. Indo adiante, importaria agora problematizar o nível 1, que emoldura a narração. Identifica-se nele certa

dimensão dramática – trata-se de um nível, portanto, mimético, posto que não contado, mas encenado. O romance *Grande sertão: veredas*, do mesmo autor e com uma enunciação semelhante, é assim percebido por Schwarz (1981, p. 37):

O leitor de ficção está habituado a encontrar, esparsos no curso de um romance, diálogos entre personagens. A história, por um momento, dispensa o narrador, flui do simples contato verbal de suas figuras. É fácil imaginar uma situação limite, em que o encargo de relatar seja todo distribuído entre as falas de personagens; desapareceria a função narrativa, estaríamos em face de um texto dramático exclusivamente composto por interação oral. Supondo que a trama tenha permanecido a mesma, alguma coisa terá mudado; estará ausente a função mediadora do *contar*, a história passa agora a desenrolar-se na proximidade imediata do leitor. Este a vê *quando se passa*, em lugar de saber dela *através* da narração.

A narração de “Meu tio o iauaretê” ocorre em circunstâncias semelhantes<sup>32</sup> às do romance estudado por Schwarz, donde a pertinência de trazer as reflexões do crítico ao debate. O nível 1 constitui-se como um metafórico espaço discursivo que serve de suporte para que o nível 1.1 – narrativo, de fato – tenha lugar. O caso da estrutura narrativa de *Yuxin* resultaria num diagrama similar:



<sup>32</sup> É preciso salientar, entretanto, que a situação enunciativa de *Grande sertão: veredas* não é completamente similar àquela de “Meu tio o iauaretê”. Dante Moreira Leite (1979), por exemplo, sugere que a primeira delas possa ser compreendida como uma espécie de “sessão psicanalítica de Riobaldo”, na qual o outro elemento do binômio comunicativo se coloca na posição de *escuta*. Disso resulta que o papel do interlocutor no romance de Rosa tem incidência reduzida sobre o discurso do protagonista. Nesse sentido, a situação enunciativa em que Riobaldo se encontra parece se aproximar mais da de Yarina do que da do protagonista de “Meu tio o iauaretê”; no caso deste último, o silêncio do interlocutor não é senão textual: o forasteiro não apenas interage com o oniceiro, como também age contra o protagonista, provocando, por exemplo, o abrupto fim do conto. Trata-se de uma situação de interação que ganha em complexidade.

## Diagrama 2 – Situação enunciativo-narrativa de *Yuxin* – Alma

O nível 1 representa o nível mimético ou extradiegético, em que Yarina e Buni aparecem física-ficcionalmente. Quanto ao nível 1.1, trata-se do nível diegético, em que Yarina torna-se o sujeito do enunciado, juntamente com Xumani, seu marido desaparecido, e os demais personagens evocados em suas memórias. É prudente apontar alguns limites desse diagrama, bem como dessa chave interpretativa da situação enunciativa. Se, por um lado, é inequívoca a existência de uma interlocução com Buni – e, portanto, de uma situação enunciativa conversacional –, ao mesmo tempo esta não parece ser verificada em alguns momentos do texto, posto que a interlocução não é onipresente, havendo capítulos em que nenhum traço interlocutivo é observado e devido à existência de dois capítulos em que Buni é analisada por Yarina<sup>33</sup>, o que sugere que, ao menos nesses momentos, a narração não se enderece a essa interlocutora, mas se dê, provavelmente, num quadro semelhante ao do solilóquio interno:

[...] Buni tem medo do pai, porque ele é mandão, fala, fala, Buni se amedronta e se esconde, Buni escuta calada, inclina os olhos, seu outro nome, Olhos Inclinados, Buni Olhos inclinados, Buni Olhos Inclinados quando acha uma cobra pequena na água corredeira, treme, tem medo de uma cobrinha, Buni teve o beijo furado, chorou, chorou tremia de medo e chorava, [...] (MIRANDA, 2009, p. 65)

Corroborar essa hipótese a ausência de marcas de interlocução nesses capítulos, que sugerem um monólogo interior e não um comentário com um eventual segundo interlocutor, que ouviria tais observações num contexto hipotético em que Buni se ausentasse por alguma razão, dando oportunidade a Yarina de tecer comentários sobre a companheira de bordado. Parece judicioso afirmar que haja um trânsito nebuloso entre esses dois procedimentos, que, se permite, por um lado, identificar a existência de ambos, impede, por outro, a indicação clara sobre quando se passa de um ao outro e quando se retorna à situação precedente.

A dinâmica constituinte do nível da enunciação aproxima tanto o conto de Rosa quanto o romance de Miranda da noção de “modo dramático”, proposta por Friedman (1955) em estudo sobre o ponto de vista na ficção. Esse modo de focalização é marcado, segundo o autor, pelo acesso direto ao discurso dos personagens, com poucos ou nenhum marcador de cena:

The information available to the reader in the Dramatic Mode is limited largely to what the characters do and say; [...] there is never, however, any direct indication of what they perceive

---

<sup>33</sup> Os capítulos em questão se intitulam “*beneuma*, sem esposo” e “*buni*, casca cheirosa”.

[...] what they think, or how they feel. This is not to say, of course, that mental states may not be inferred from action and dialogue. We have here, in effect, a stage play cast into the typographical mold of fiction. But there is some difference: fiction is meant to be read, drama to be seen and heard, and there will be a corresponding difference in scope, range, fluidity, and subtlety. The analogy, however, does largely hold, in that the reader apparently listens to no one but the characters themselves, who move as it were upon a stage<sup>34</sup>. (FRIEDMAN, 1955, p. 1178)

A definição de Friedman produz sentidos interessantes se aproximada ao contexto ficcional em análise, não apenas na medida em que associa o drama teatral e o modo dramático em textos escritos, mas também na medida em que sublinha as especificidades de cada um deles. Para o estudioso estadunidense, a ocorrência do modo dramático se configura como marcada por um diálogo com os dois turnos de fala que lhe são constituintes. Em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*, essa estrutura não aparece senão parcialmente, já que as presumidas réplicas do visitante e de Buni não podem ser encontradas. Ao configurar dessa maneira a narrativa, Rosa e Miranda criam um acesso insólito à enunciação: esse procedimento só concede ao leitor uma porção da situação dialógica. Uma tal montagem da dialogia só é possível em um canal que a permita, residindo aí uma diferença básica entre o suporte cênico e o suporte escrito<sup>35</sup>. Feita essa ressalva, retornemos à analogia teatral. No tocante ao plano cênico – ou, se preferirmos, “performativo” –, o leitor deduz o que se passa pela interação que se infere entre protagonista e visitante ou entre Yarina e Buni, mas não se pode dizer que algo que releve dessa dimensão textual seja, a rigor, *narrado*. Tem-se, assim, um nível mimético contendor de um nível diegético que nele se engasta por meio de episódios narrativos e que é evidenciado por ações e menções ao presente da enunciação espalhadas ao longo do texto e que interrompem subitamente o curso narrativo:

[...] Tinha uma mulher casa, na beira do chapadão, barra do córrego da Veredinha do Xunxúm. Lá passa caminho, caminho de fazenda. Mulher muito boa, chamava Maria Quirineia. Marido dela era dôido, seo Siruvéio, vivia seguro com corrente pesada. Marido falava bobagem, em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava... Eles morreram não. Morreram todos dois de doença não. Eh, gente...

**Cachacinha gostosa! Gosto de bochechar com ela, beber depois.** Hum-hum. Ããã... Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós. (ROSA, 1969, p. 133, grifo nosso)

[...] Xumani trazia tudo para mim mas não se curvava, aquele cujo arco faz muito barulho quando mata, aquele companheiro do arco muito duro, os olhos caíam em mim e ele afundava

---

<sup>34</sup> No Modo Dramático, a informação disponível ao leitor é limitada ao que os personagens fazem ou dizem; [...] não há, contudo, nenhuma indicação do que eles percebem, [...] pensam ou de como se sentem. Obviamente, isso não significa que não se possam inferir estados mentais a partir das ações e do diálogo. Temos, na realidade, uma peça de teatro num molde tipográfico de ficção. Há, todavia, uma diferença: a ficção é feita para ser lida, o drama é feito para ser visto e ouvido, e haverá uma diferença correspondente no escopo, alcance, fluidez e sutileza. A analogia, entretanto, se sustenta, no sentido de que o leitor aparentemente não ouve senão os personagens, que se movem como se estivessem num palco. (tradução nossa)

<sup>35</sup> Por questão de organização, o debate envolvendo o suporte escrito e suas implicações na figuração do narrador índio é aqui apenas evocado. Este tema será devidamente aprofundado no capítulo “A oralidade e o texto escrito”.

os olhos em mim, eu afundava os olhos nele, **bordar... um para ali um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto... a pata da onça e aqui olho de periquito... ali, acolá...leite escorrendo... um para ali um para acolá, cada um de um lado, acocha, puxa, acocha o ponto...** eu era a lagoa grande dele, mas sem os diabos que moram na lagoa grande, afastei os diabos de mim, eu deitava na rede, Xumani deleitava seu corpo, [...] (MIRANDA, 2009, p. 33, grifo nosso)

Se, no caso do conto rosiano, o protagonista recebe um visitante e busca interagir com o mesmo, numa interação regada a cachaça, Yarina, por sua vez, borda juntamente com Buni e, durante a confecção do bordado, vai rememorando sua vida em voz alta, segundo a interpretação que aqui privilegiamos. Há, portanto, uma exploração intermitente, em ambos os textos, da situação dramática que emoldura a narração. Nesse sentido é que o discurso textual parece encontrar seu fundamento numa situação que se classificaria com mais precisão se a chamássemos propositadamente de *enunciativa* – no que esse termo tem de generalizante –, com eventuais episódios marcados por uma enunciação de caráter especificamente *narrativo*. Essa “mistura” entre uma enunciação “pragmática”, por assim dizer, e uma enunciação narrativa parece sugerir que, nesses casos, o narrar índio não surge como uma operação especializada do discurso, em que a categoria do “narrar” se encontraria separada da do “falar”; “falar” seria um expediente mais amplo e que contemplaria eventualmente a narração. O dispositivo oral parece assumir uma função específica: a de corporalizar o narrador, que tem sua imagem construída na mente do leitor como um actante cujo discurso surge da interação com um outro que se encontra face a face com ele, resultado da materialidade cênica que a oralidade “analógica” – isto é, não mediada por tecnologia – pressupõe. O expediente oral instaura, além disso, a evolução do texto a partir de um núcleo dramático, que escapa à narração, sendo apenas insinuado no discurso dos personagens. É assim que constituímos a cena dramática que é palco dos episódios narrativos e que lhes serve de moldura: a cena-quadro cria uma proximidade temporal (*hic et nunc*), em que tempo, lugar e ação se desenrolam concomitantemente e “diante dos olhos” do leitor, remetendo a uma estrutura dramática; os episódios que são dentro dessa estrutura enxertados instauram relativamente a ela uma distância temporal. Machado (s.d., p. 3) defende o imbricamento de diferentes procedimentos e semioses presentes em “Meu tio o iauaretê” como um “achado formal”, uma configuração estética capaz de combinar a contação do passado e a vivência de uma experiência no presente enunciativo – uma espécie de casamento entre posturas próprias do gênero épico – narrativo – e do drama. Isso se deve ao tipo de situação comunicativa da qual emerge o discurso que compõe o texto, aplicando-se igualmente ao caso de *Yuxin*.

A oralidade e o dialogismo que estrutura a conversa dinamizam a cena enunciativo-narrativa, localizando esta última num espaço social, conferindo-lhe um espaço físico, uma temporalidade, um idioleto, uma situação comunicativa pragmática, além de uma posição relativamente a seu interlocutor e afetando, por conseguinte, a narratividade, na medida em que a enunciação não se restringe ao relato dos fatos, como se poderia esperar, mas integra a interação, o ambiente que cerca o enunciador e os efeitos que esses dois fatores têm sobre a narração. Isso se deve, também, ao fato de que o quadro enunciativo que se estabelece numa situação dialógica é caracterizado pela intersubjetividade, conferindo-lhe um traço heterogêneo que lhe é fundante. Situada num ambiente enunciativo marcado pela permeabilidade discursiva como é o diálogo, a narração se torna sensível a esse entorno, tanto no que concerne à incidência dos enunciatários sobre o rumo seguido pela narrativa quanto pelos eventuais imperativos do presente da enunciação que obrigam os enunciadores-narradores a retornarem ao presente e a concentrarem-se na situação que se desenrola naquele instante, deixando o ato narrativo momentaneamente suspenso. Os procedimentos promotores da interação marcada pela simultaneidade são, assim, um dos traços particulares desses textos. Para além disso, a existência de um enunciatário presente no mesmo espaço e no mesmo tempo em que o enunciador – decorrência da sincronia da situação comunicativa e do canal físico (oral) que é por ela pressuposto – determina a construção do texto a partir da estetização de uma certa falta de planejamento global, já que a enunciação é inteiramente motivada e impactada pelo contexto dialógico e pelo fluxo do binômio enunciador-enunciatário. As condições de produção do discurso que envolvem o canal oral definem a dinâmica dos movimentos que constituem o texto e impedem o controle total do discurso pelo enunciador-narrador. O texto não se constitui unilateralmente, a presença dos interlocutores repercutindo em diferentes graus em sua matéria, o que torna seus rumos incertos. A narração torna-se indissociável desse contexto, porque é dentro dele que surgem as motivações que conduzem à narração. A anterioridade da dimensão enunciativa (1, nos dois diagramas) fica aqui clara, pois a narração (1.1, nos diagramas) não teria lugar se não fosse esse ambiente que a permite surgir enquanto mensagem de um emissor a um receptor, ambos presentes na cena. Sendo característica do texto falado a sua inserção num contexto comunicativo pragmático e a proximidade entre enunciador e enunciatário, o aqui e o agora da enunciação acabam inevitavelmente integrando o resultado final – o texto.

Embora compartilhem um fundo comum, “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* possuem suas particularidades na maneira como a questão da oralidade se exprime e incide sobre o discurso de seus respectivos enunciadores-narradores. Em *Yuxin*, a interlocutora Buni é nomeada, o que

diz de sua proximidade com a enunciativa-narradora Yarina; em “Meu tio o iauaretê”, o contexto já determina o desconhecimento prévio entre protagonista e forasteiro, que também se insinua no fato de o visitante jamais ser referido por um substantivo próprio – para referi-lo são usados termos inespecíficos como “(vo)cê”, “mecê” e “(se)nhor”. Para além disso, o grau de intervenção do interlocutor no conto de Guimarães Rosa é proporcionalmente maior do que aquele que se pode inferir no romance de Ana Miranda; disso pode-se depreender que a interação no texto de “Meu tio o iauaretê” é mais simétrica do que aquela que estrutura o texto de *Yuxin*; neste último, Buni parece atuar mais como ouvinte do que como interlocutora, desequilibrando a – presumida – alternância de turnos que constitui a comunicação da qual o texto do romance deriva. Se, em ambos os textos, a estrutura mimética englobante cria uma situação em que o enunciatário-narratário intervém no fluxo narrativo, dada a instantaneidade própria à comunicação oral dialogada, o forasteiro de “Meu tio o iauaretê” adquire um papel decisivo na progressão do conto, pois além de ser quem provoca a enunciação-narração e a desvia com perguntas e observações, é ele quem, no fim do texto, presumidamente contribui para sua interrupção abrupta:

Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenheném... Heeé!...

Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1969, p. 159)

Neste parágrafo, que encerra o conto de Rosa, não há senão grunhidos e tentativas de interlocução com o visitante. A matéria narrativa, por assim dizer, é suspensa, dando lugar a uma matéria de ordem puramente performativa. Ao suspender qualquer ato narrativo e concentrar-se apenas no plano mimético – portanto, no plano da enunciação –, o momento final do conto não é capaz senão de *mostrar* como o personagem reage às ações de seu interlocutor. O leitor se encontra desorientado, devendo limitar-se a adivinhar, a deduzir, a interpretar o que é performado linguisticamente pelo enunciatário, grunhidos inconclusivos que deixam apenas entrever possíveis desfechos: metamorfose em onça, agonia após ter sido atingido por um tiro disparado pelo visitante ou satisfação enquanto devora um forasteiro transformado em banquete?

No caso de *Yuxin*, a relação entre o plano mimético e o plano diegético se fixa a partir de outras balizas, dando uma importância menor à enunciatária Buni. A relação imediata entre o contexto enunciativo e a expressão da narradora é semelhante à verificada em “Meu tio o iauaretê”, mas a interlocução, embora presente, parece ter papel menos preponderante na obra de Miranda: no romance, o plano interativo/conversacional em que se desenrola a enunciação

tem menor incidência no curso da narrativa e apenas eventualmente e de maneira sutil altera o curso do discurso narrativo. A criação de uma situação narrativa como essa parece funcionar mais no sentido de ancorar a narração em uma corporalidade enunciativa marcada pela oralidade do que propriamente no sentido de impactar o desfecho do romance. As escolhas tipográficas auxiliam a identificar os momentos de interlocução: neles, faz-se uso de letra maiúscula no início das frases, algo não observado senão nos nomes próprios e na palavra que inicia cada capítulo do romance<sup>36</sup>. Entretanto, no texto de Miranda, o elemento da cena enunciativa que incide de maneira mais significativa na narração é o ato de bordar. A ideia de trama decorrente do entrecruzamento de fios ou de outros materiais sustenta tanto o ato de bordar quanto o ato de produzir textos, isto é, de narrar. Um tal elo entre artesanato e comunicação narrativa é também referido por Benjamin (1994, p. 205), em seu célebre ensaio sobre o narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Em paralelo com essa imagem de narrador, Yarina pode ser compreendida como uma artesã do ato de narrar, moldando-o à maneira da bordadeira que é. É desse modo que a atividade manual feita por Yarina e que está situada no mesmo plano da narração parece emprestar ao ato de narrar sua técnica e alguns de seus procedimentos e princípios, como a descontinuidade, a justaposição e o emaranhamento de fios característicos da bordadura. Assim como a trama de fios, o tempo do romance se revela emaranhado, complexo, retorcido. Como o bordado caxinauá, composto pela justaposição de padrões do kenê, a narrativa de Yarina parece funcionar por associações entre elementos, numa lógica em que um faz pensar em outro, que faz pensar em outro e assim sucessivamente. Ademais, o fato de a narração ser essencialmente oral justifica, em alguma medida, o embaralhamento das cartas do tempo: produzida numa situação informal e marcada pela espontaneidade, a narrativa vai se formando a partir das memórias que Yarina recupera, misturadas ao que lhe afeta no plano da enunciação, na ordem em que os acontecimentos lhe vêm. Pode-se, então, falar de analepses e prolepses, responsáveis por certa fluidez na ordenação dos eventos narrados. Não é incomum encontrar deslocamentos temporais que recuperam eventos de momentos já relatados anteriormente, como uma reminiscência que surge e é enunciada a fim de apoiar com mais elementos um episódio já

---

<sup>36</sup> A letra maiúscula indicando interlocução aparece não apenas nas trocas entre a narradora Yarina e a narratária Buni, mas também em eventuais diálogos reproduzidos entre personagens ao longo da narração.

narrado. Finalmente, quanto ao tempo da narração, é a partir do presente da enunciação em que as duas personagens bordam e conversam – plano extradiegético, com feições miméticas – que a diegese surge, notadamente nos momentos em que Yarina narra eventos situados no passado, rememorando episódios de sua vida pregressa ao lado de Xumani, ou ou no próprio momento da narração – proporção menor, porém existente – o que configura uma mistura de narração ulterior com narração simultânea. Como em “Meu tio o iauaretê”, esses expedientes vão e vêm, o texto oscilando entre a enunciação conversacional – com traços fáticos e injuntivos – e a enunciação propriamente narrativa – com predominância de sequências de eventos.

Voltando-nos, agora, mais especificamente para as particularidades que envolvem a oralidade na situação enunciativa de *Yuxin*, identificamos uma circulação do discurso por vários temas e por tempos distintos – pelo passado narrado e pelo presente da enunciação –, que decorre da característica pouco rigorosa da conversa espontânea, informal e, por isso, livre para fazer avanços e recuos, para operar desvios e demorar-se em aspectos banais, para construir-se localmente sem a todo instante remeter-se a uma espinha dorsal que estruturaria globalmente o discurso. A permeabilidade entre o momento da enunciação e os eventos passados narrados por Yarina acabam também por impactar a ordenação temporal global do romance, como se pode ver no fragmento a seguir:

Terminei mais um novelo, Vai buscar outro! Traze o azul! Traze o encarnado! Traze um pratinho de inhame! Estou com tanta vertigem na barriga! Quem está me olhando? Quem está assobiando? Eu gosto de passarim! Todo passarim eu gosto! Olha ali a surulinda! recomeçar, todo tipo de bordado, minhas mãos maneirinhas... lá está o cachorro de Tijuaçu, deitado, triste... Tsima era o cachorro de Xumani, Tsima, ser valente, seu outro nome, não há... e se os irmãos de meu tio Kue mataram Xumani? e se minha mãe está escondendo de mim que seus irmãos mataram Xumani? os brasileiros deram cachorro aos nossos varões, no tempo da mãe da mãe da mãe... Tsima era uma alma? Tsima, quando veio morar com Xumani, era tão pequenino, ele via Xumani e ficava por perto, onde Xumani ia, o cão era a sua sombra, Tsima olhava para Xumani todo o tempo, mesmo quando os olhos de Tsima estavam para outro lado, ele rastreava o seu dono... o orgulho de Xumani por seu cão... Tsima farejava caititu, farejava cutia, Tsima farejava gato, Tsima era bravo, [...] (MIRANDA, 2009, p.155)

O presente da enunciação aparece como ativador de uma lógica remissiva, mas aponta igualmente para uma ingerência entre o plano da enunciação e o plano do enunciado, o primeiro incidindo sobre o segundo, nesse caso. Acontece que este não é um episódio isolado e, em várias ocasiões, o relato do passado da narradora com seu marido Xumani é entrecortado por observações sobre o momento presente da narração, seja sobre situações que têm lugar no entorno de Yarina enquanto narra, seja sobre o bordado que produz. É o caso de “*bene uma, solteira*”:

Lá vai um caiarara na mata, agora sentou, está comendo abiurana, ali vai o outro, pulou, sentou, está comendo mutamba... um macho e uma fêmea, macho-fêmea, a fêmea carrega o bacorim nas costas... ah bacorim... lá vai Titsati, vai devagar, sem fazer zoada, lá vai, armou o arco, ah fêmea macaca, ah caiarara, vai matar o macho, a fêmea vai ficar sozinha, Titsati atira bem... Titsati! Ô Titsati! ele nem ouve, atirou a flecha no macho, macho está caindo, gritando, a fêmea fugiu, ali, num instante, desapareceu, está sozinha, Titsati espanca o caiarara com o cacete, mata o caiarara, caiarara está morto, Titsati corta o focinho do caiarara, traz, as crianças fazem algazarra em volta de Titsati, Titsati no moquém, lá esta Titsati assando as tripas, acha que me impressiona porque matou um caiarara, deixou a fêmea sozinha, quer me dar a cabeça? nem me deu a cabeça, nem olhou para cá... Titsati acha que Xumani era marupiara porque o cachorro de Xumani o acompanhava a caçar, tinha bom faro, ajudava Xumani a encontrar macaco-parauacu, [...] (MIRANDA, 2009, p. 177)

Titsati é um índio que, segundo Yarina, estaria demonstrando suas habilidades de caçador com o objetivo de impressioná-la, já que a índia está há algum tempo sem Xumani e já é considerada por alguns membros da aldeia como viúva ou, se preferirmos, “solteira” novamente. O que retém nossa atenção, no entanto, é que os episódios narrados coincidem com o presente da enunciação, como se Yarina observasse a ação de Titsati e a descrevesse no momento em que esta se desenrola. O presente do indicativo, bem como o dêitico temporal “cá” asseguram temporalidade e espacialidade coincidentes com as da enunciadora. Mais uma vez, é de uma interseção com esse presente que a narrativa retoma seu objeto original de interesse – nesse caso, as opiniões de Titsati sobre as qualidades de caçador de Xumani. Em várias outras oportunidades, é o bordado o elemento responsável pela passagem brusca do expediente narrativo marcado pela anterioridade temporal para um expediente puramente enunciativo-descritivo – ancorado na situação presente:

[...] quando avô Apon sentia a vista turvada, avó pingava rasin te bata, tudo ela sabia do que é escondido, do que não se entende, era chamada quando menino não queria nascer, desenganchava menino enganchado na barriga da mãe, com murmúrios, ervas, avó Mananan sabia disso tudo, eram os cabojos dela, uns ela me ensinou, outros não... ela ficava longo tempo em silêncio, como quem via algo para dentro de seus olhos, batia o queixo, bate-queixo voa, tako-tako-tako, tako-tako-tako... mascava fumo e seus dentes amarelos me faziam mais medo que seus olhos vazios, olhos brancos de guaxinim... cega cega cega cega cega cega cega cega ceguinha, avó gostava da gordura do tato e de ovos de aves, Sardinha Sol disse que eram a causa de seu turvamento de vista... **um para ali um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto... puxa... acocha... bordar bordar bordar... bordar bordar bordar... bordar bordar bordar... bordar bordar bordar... ah que fome... vou parar, vou comer... vou olhar na cesta o que tem.** (MIRANDA, 2009, p. 138-139, grifo nosso)

Os conhecimentos de avó Mananan advinham do contato estreito com as almas e serviam, por exemplo, para auxiliar em partos difíceis. Contudo, o que nos interessa é a suspensão do tempo narrativo, operada bruscamente pela menção ao bordado, que recoloca o texto em seu plano enunciativo, referindo uma ação situada no presente da enunciação. A exploração do presente vai adiante, encerrando o capítulo com a evocação da sensação de fome e a conseqüente decisão

de, no plano presente, ir buscar alimento que possa saciá-la. Não há qualquer indicação textual ou gráfica que aponte para a passagem do que, por falta de melhor expressão, chamamos de “grau narrativo” ao “grau enunciativo”. A recorrência desses expedientes aos poucos termina se tornando familiar ao leitor.

Convém lembrar que a situação enunciativa que emoldura o texto incide de alguma maneira sobre a ordenação e hierarquização das informações que o compõem. Situada globalmente dentro do quadro de uma conversa oral, a narrativa propriamente dita, seu núcleo – organizado em torno do desaparecimento de Xumani e da espera de Yarina –, é um dos expedientes explorados pelo texto, mas não o único. A presença de digressões ou mesmo a emergência de aspectos do presente da enunciação no tecido textual evidenciam que, dado o contexto enunciativo, a espontaneidade da oralidade atua de modo a sobrepujar o planejamento e a hierarquização da informação, características próprias ao texto escrito. Nesse sentido, a oralidade adquire centralidade num debate que envolve não somente a percepção de temporalidade, mas a própria noção do que é “narrar”. Esses traços são responsáveis pela instauração de uma dinâmica enunciativo-narrativa que põe em causa a hierarquia da informação, o rigor cronológico e a noção de unidade temática – no sentido de que todo o conteúdo expresso deveria servir para contar ou esclarecer aspectos do que se está a contar. Essa aparente falta de rigor e de compromisso estrito com a história narrada são alçados, aqui, à qualidade de elemento estético. O pensamento associativo<sup>37</sup> parece atuar, no romance de Miranda, como um princípio coesivo mais determinante para a dinâmica enunciativo-narrativa do que propriamente o rigor cronológico e temático da trama narrada por Yarina. É desse modo que o presente reenvia ao passado e que um momento do passado reenvia a reminiscências sobre outro momento do passado, criando uma rede estruturada muitas vezes mais em razão de critérios associativos do que de uma sucessão de acontecimentos. O discurso de Yarina passeia pelo ambiente, interrompe sua narração, “perde-se” em associações e faz avanços e recuos temporais que, além de emular uma fala elaborada no momento mesmo da enunciação – não preparada nem organizada com o cuidado conferido a um texto que se concebe propositadamente para um suporte escrito –, instaura também uma narratividade própria, misturada a outros expedientes discursivos – descritivos do presente e interativos, por exemplo –, desviando-se da atividade estritamente narrativa por se produzirem a partir de interferências

---

<sup>37</sup> No capítulo intitulado “A estruturação do pensamento, da percepção e do conhecimento índio”, descrevemos com mais detalhes a lógica associativa que parece servir de fio para a enunciação de Yarina. Limitamo-nos, aqui, a aludi-la, a fim de anunciar de que maneira uma tal lógica acaba por influir no modo como a enunciação se estrutura – e, por conseguinte, a narração.

chegadas à enunciativa-narradora do texto em razão do ambiente e da cena dramática em que ela se encontra no momento do bordado e da conversa.

Dadas as propriedades das intervenções discursivas do ex-onceiro e de Buni que nos empenhamos em mapear, podemos defender que ambos se caracterizem pelo que a nomenclatura corrente dos estudos literários chama de “narrador-personagem”? A peculiaridade dessa situação enunciativa-narrativa oral repousa em sua natureza pronunciada e no fato de ser marcada pela permeabilidade que esse gênero textual – a conversa, o diálogo – comporta. O diálogo é um expediente comunicativo oral que reúne, como apontado anteriormente pelo diagrama comunicativo de Jakobson, a presença de todos os fatores linguísticos necessários, acrescida de um caráter imediato, dada a simultaneidade espaciotemporal e interativa pressuposta pelo mesmo. Reis e Lopes (1988, p. 235) assim o definem:

O diálogo é o “quadro figurativo” da enunciação (BENVENISTE, 1974: 85). O ato de enunciação pressupõe sempre a existência de duas “figuras”, o eu e o tu, o locutor e o alocutário. No diálogo, estes papéis são permanentemente reversíveis, já que se assiste a um intercâmbio discursivo em que cada um dos participantes funciona alternadamente como protagonista da enunciação. O diálogo é, pois, a forma canônica da interação verbal.

É nesse contexto dilatado de enunciação representado pelo diálogo que se inscrevem os episódios propriamente narrativos que se manifestam no discurso do ex-onceiro de “Meu tio o iauaretê” e de Yarina, em *Yuxin*. Sublinhamos que nos dois casos não se verifica uma narração realizada como ato isolado nem como ato “primeiro”, mas como um expediente misturado ao quadro mais amplo que envolve o gênero oral da conversa. Ademais, a imediaticidade da interação conversacional entre locutor e interlocutor, que ocorre no plano da enunciação, tem incidência sobre o ato narrativo, suspendendo-o – nas ocasiões em que traz o locutor para a dimensão pragmática do presente –, desviando-o para outros episódios e, no caso específico de “Meu tio o iauaretê”, interrompendo definitivamente a atividade narrativa ao fim do conto. Não há, numa conversa, a obrigação de narrar o que seja. Se nela narração há, trata-se de um ou de vários episódios contidos no ato mais amplo de conversar. Isso significa que a atitude narrativa não é a única que se verifica nos discursos do ex-onceiro e de Yarina, mas também a interação com seus interlocutores, a formulação de perguntas, a reação às eventuais indagações do visitante e da amiga caxinauá, etc. As sequências narrativas estão, por assim dizer, “mergulhadas” em um espectro mais amplo de interação comunicativa. A interação é a situação

básica estruturante da conversa e se deixa entrever desde as primeiras linhas de “Meu tio o iauaretê”:

—Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n’t, n’t... Cavalu seu é esse só? Ixe! Cavalu tá manco, aguado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A’ pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p. 126)

Dentro dela, surgem pontualmente episódios narrativos. A voz do “sobrinho do iauaretê” assume eventualmente a função de narradora, mas, em outros momentos, cumpre unicamente a função interativa, sendo esse o caso, por exemplo, no início do conto e em seu fim. Quanto a *Yuxin*, ainda que o expediente interativo não seja imediatamente explicitado – a primeira interlocução que aparece seguida do vocativo “Buni” não é observada senão na página 61 do volume<sup>38</sup> – a pista interpretativa que aqui privilegiamos pressupõe que o diálogo com Buni é a moldura condicionante da manifestação discursiva de Yarina. Embora as interações com sua enunciatária sejam proporcionalmente menos frequentes que no conto de Rosa, elas também sugerem que Yarina se encontra primeiramente na cena dialógica enquanto enunciadora e, dentro dela, intervém na qualidade de narradora. À diferença de “Meu tio o iauaretê”, a interação entre Yarina e Buni é explicitada com menos frequência por mecanismos interlocutórios e, ao que tudo indica, Buni atua mormente como ouvinte, sendo poucos os momentos em que a interlocução permite presumir, de fato, uma participação discursiva significativa dessa personagem obscura. Essa interação instaura uma particularidade nos planos de enunciação do conto e do romance: a enunciação que compõe ambos os textos não coincide inteiramente com o discurso narrativo; ela o contém, mas não se limita a ele. A narração é, desse modo, apenas uma porção da enunciação – maior em *Yuxin*, um pouco menor em “Meu tio o iauaretê” –, que evolui também no domínio pragmático da conversa. A suspensão da atividade narrativa em dados momentos obriga-nos a questionar o uso indistinto da categoria “narrador” para nos referirmos a esses protagonistas: em vez de “narradores-personagens,” não seria mais apropriado dizer que se está diante de “personagens-narradores”? A ordem original dessa fórmula justaposta de termos – “narrador-personagem” – se constrói a partir do entendimento de que, tradicionalmente, o narrador autodiegético inaugura sua participação no texto já na condição de narrador, isto é, assumindo discursivamente uma postura de relato de fatos, sua atuação como personagem remontando ao passado experimentado – em alguns casos, ao presente – e que vem à tona por meio do ato narrativo. Todavia, em “Meu tio o iauaretê” e

---

<sup>38</sup> [...] Xumani nem está pensando em sua mulher, está? Lembra de mim? **quem está cantando, Buni? Estás escutando, Buni?** shiri-shiri-shiri! shiri-shiri-shiri! (MIRANDA, 2009, p. 61, grifo nosso)

em *Yuxin*, o processo parece complexificar-se: o ex-onceiro e a índia caxinauá adentram os textos-palco, primeiramente, na condição de personagens. Desde o momento inicial, no caso do conto de Guimarães Rosa, e desde a primeira interlocução com Buni, no romance de Ana Miranda, evidencia-se a possibilidade, por parte desses dois protagonistas, de, por assim dizer, não “contar” nada, suas ações de linguagem podendo restringir-se a interagir com seus respectivos enunciatários no plano cênico. Fundados nessa percepção, parece-nos fundamental assumir que a atuação primeira de ambos se dá na qualidade de personagem; não é senão dentro desse contexto maior que cada um deles toma para si a função de narrador, motivado pelas derivas a que a conversação os conduz. Aproximando a situação em apreço da analogia teatral, se um personagem adentra o palco e conversa ou executa ações, não podemos chamá-lo senão de personagem; se, por outro lado, ele assume, em dado momento, a atitude de contador de histórias, nesse momento preciso, ele se torna narrador. Encerrado o expediente narrativo, ele retorna à condição de personagem. Enquanto personagem, sua representação é mimética; no momento em que passa a narrar, instaura-se um plano diegético. Feito esse caminho argumentativo, para responder à pergunta que inicia este parágrafo poderíamos mesmo propor que estamos diante de um “personagem-narrador-personagem” – e esta formulação sublinha que a função de personagem é englobante dos exercícios narrativos testemunhados em cada um dos textos. Para além disso, essa formulação põe em relevo que a função de personagem é resgatada não somente nas várias interações com seus respectivos interlocutores, mas também no interior da diegese – donde a dobragem do termo “personagem”: os protagonistas são personagens antes de serem narradores e voltam a ser personagens, em um outro nível, dentro dos episódios narrativos.

Aproveitemos esse parêntese terminológico para esclarecer a permissividade com que viemos circulando por nomenclaturas do domínio da narratologia e da análise do discurso. As configurações do discurso textual do conto de Rosa e do romance de Miranda nos conduziram, neste capítulo, a utilizar termos como “situação enunciativa”, “enunciador” e “enunciatário”. Foi levando em conta as características dos textos e os expedientes que estes compartilham com o gênero textual “conversa” que nos pareceu mais pertinente, nos casos aqui em apreço, a adaptação da terminologia ordinariamente utilizada para tratar do objeto literário: em vez de evocarmos “situação narrativa”, como propõe Genette, soou mais apropriado que chamássemos o quadro em que esses discursos textuais se inserem de “situação enunciativa”; por conseguinte, ao termo “narrador” preferiu-se utilizar “enunciador”, bem como o termo “narratário” foi, em diversas ocasiões, substituído por “enunciatário”. Desse modo, acreditamos sublinhar

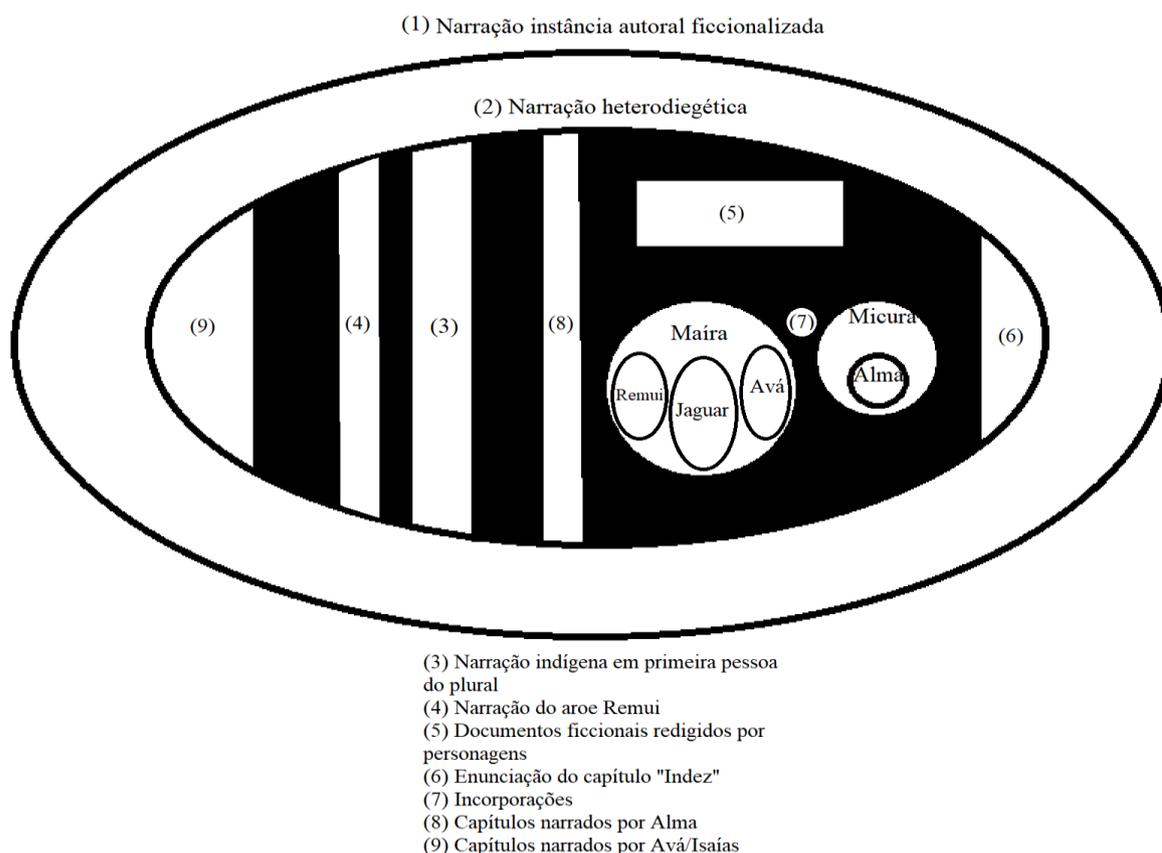
imediatamente os aspectos que aqui foram expostos e que nos parecem fundantes da particularidade dos eventos discursivos de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin*. Entretanto, como a atuação do ex-onceiro e de Yarina no quadro interativo que identificamos é suscetível de acomodar, em seu interior, episódios narrativos, pareceu-nos igualmente pertinente, em algumas ocasiões, adotar a justaposição entre os termos acima mencionados; assim, procedemos ao uso das expressões “enunciativo-narrativa”, “enunciador-narrador” e “enunciatário-narratário”, assegurando que a primeira posição desse termo compósito fosse ocupada pelo expediente discursivo mais abrangente e, por assim dizer, englobante.

Nesses textos, a cena precede as narrações, evidenciando que a via de existência dessas vozes não repousa sobre o ato narrativo, mas sobre o corpo e sobre a voz que se manifesta a partir dele, isto é, sobre a materialidade da cena mimetizada pelo texto. Não negligenciamos, com isso, a evidência de que os seres ficcionais são seres de papel; contudo, a estratégia adotada busca emular uma existência física dos personagens-narradores, inserindo em suas performances momentos de natureza narrativa. O gênero diálogo não é, essencialmente, narrativo, mas, nos casos estudados, ele inclui em seu perímetro ocorrências de natureza narrativa, sejam elas mais extensas e predominantes – em *Yuxin* – ou moderadas – como é o caso de “Meu tio o iauaretê”. Nesse contexto, a própria instituição da narração como ato enunciativo delimitado é posta em causa: dissolve-se a noção de ato narrativo isolado, integrando-o a uma enunciação oral ampliada. Se a narração surge, nesses dois casos, com a complexa configuração que aqui nos ocupamos de investigar, instalando-se num suporte escrito, mas construindo-se em alguma medida a partir de um modelo de estruturação oral e ancorando-se, num primeiro momento, num plano ficcionalmente concreto em que aqueles que narram circulam na condição de personagens, o quadro narrativo em que Avá/Isaías, o narrador índio de três capítulos de *Maíra*, de Darcy Ribeiro, se insere parece voltar-se para a abstração de uma interioridade enclausurada. Veremos a seguir de que maneira o que chamamos até aqui de uma narração “para fora” se contrapõe a uma narração que poderíamos chamar de “para dentro”.

## 2.2. Narrar caleidoscópico: o caso de *Maíra*

Primeiramente, reforçamos que o romance *Maíra* é composto por capítulos com diferentes narradores. Dos 66 capítulos, apenas 3 trazem a enunciação isolada de Avá/Isaías – “Isaías”, “Avá” e “Retorno”. O plano da enunciação do romance é complexo, na medida em que múltiplas vozes se entrecruzam em sua construção. A investigação da situação enunciativa em que esse narrador índio se inscreve deve ir de passo com o exame do ambiente enunciativo como um todo, visando ao estabelecimento das relações intrínsecas entre todos os níveis que o compõem. É, aliás, este olhar lançado à globalidade da obra que nos permitirá, de imediato, questionar o estatuto da enunciação do personagem de que nos ocupamos. Constatada a existência de uma instância narrativa heterodiegética em alguns capítulos, somos compelidos a nos perguntar: as manifestações de Avá/Isaías fazem do mesmo um narrador encaixado em uma estrutura maior ou devem ser compreendidas tão somente como um discurso de personagem?

Antes de adentrarmos esse debate, passemos em revista o quadro geral de enunciação do texto. Diagramaticamente, pode-se representar do seguinte modo a arquitetura enunciativa de *Maíra*:



### Diagrama 3 – Quadro enunciativo-narrativo de *Maíra*.

(1) Instância autoral ficcionalizada – o capítulo “Egosum” aponta para uma instância narrativa extremamente particular na economia da obra. Com narração em primeira pessoa, serve-se de informações que concernem a dimensão de produção do romance, comentando eventuais episódios testemunhados pelo narrador em suas observações empíricas no seio de comunidades indígenas e que teriam sido por ele transformadas de modo a integrar o texto:

Mas nada disso vem ao caso. O importante aqui, agora, é lembrar como cheguei a ver o Avá que era bororo e se chamava Tiago. Assim o conheci. O vi uma vez, emplumando os ossinhos da filha morta de bexiga. Estava muito consolado, declinando, no compasso certo, uma ladainha em latim. Anacã, ao contrário, nada tinha com funerais, nem era bororo, mas caapor. Companheirão muito querido. Era baixinho, gordo, risonho. O mais parecido com um intelectual que eu encontrei num índio. [...]

Aqueles meses de convívio inelutável da maloca quase me enlouqueceram. Só na prisão das quatro paredes me senti assim contido e constrangido. Condicionados a viver em casas com muros e portas para nos isolar, para nos esconder, não suportamos aquela comunicação índia sem fim, de dia e de noite, vivendo sempre uma vida totalmente comungante. (RIBEIRO, 1976, p. 209-210)

Trata-se de um narrador que coincide com a instância autoral, ficcionalizando-a; nesse sentido, situa-se num nível narrativo superior ao da narração heterodiegética – de que falaremos em seguida – e que pode ser chamado de metanarrativo. O capítulo em questão, aliás, é o de número 33, marcando a metade dos 66 capítulos totais, reforçando a ideia da centralidade que sua posição e seu narrador ocupam.

(2) Narração heterodiegética<sup>39</sup> – Esse expediente narrativo inicia-se logo no primeiro capítulo – “A morta” –, surgindo na mediação do diálogo entre dois personagens:

#### **Horas depois, Noronha dá seu relatório verbal:**

— Falei com o homem, doutor. Não foi preciso intérprete. Ele arranhou uma moça lá do hotel que traça um francês perfeito. [...] (RIBEIRO, 1976, p. 19, grifo nosso)

#### **Doutor Ramiro levanta-se da cadeira e avança para o delegado auxiliar:**

— Nada disso, Noronha. Eu quero o filme, senão prendo esse gringo. (RIBEIRO, 1976, p. 20, grifo nosso)

---

<sup>39</sup> Esse expediente narrativo se verifica nos capítulos “A Morta”, “Juca”, “Alma”, “Xisto”, “Quinzim” – (Antífona); “A comida”, “O beijo”, “Regatão”, “A boca”, “Missa”, “*Maíra*”, “A língua”, “*Maíra-Poxi*”, “A goela”, “Verbo”, “O goto”, “O bucho”, “*Tuxauarã*”, “O vômito” – (Homilia); “O mundo alheio”, “As minhas águas”, “Potranca”, “O sangue e o leite”, “A semente de aroe”, “Latiterra”, “O cuspe e a pecúnia”, “A mirixorã e o sarigüê”, “Esse osso”, “Armagedon” – (Canon); “Pastoral”, “Os sêmens do espírito”, “*Otxicon*”, “Kyriê”, “*Tuxauaretê*” (Corpus).

É nesse plano que a progressão dos eventos narrativos terá lugar de maneira mais substancial; pode-se quase dizer que é por meio da narração heterodiegética que a narrativa “caminha”, já que todos os personagens da trama – Alma, Avá/Isaías, Juca, Xisto etc. – são por ela contemplados.

(3) Coletividade indígena em primeira pessoa do plural – Em “Anacã”, o uso de um elemento dêitico ao descrever uma reunião convocada pelo personagem que dá título ao capítulo indica uma posição narrativa distinta:

Todos estão **aqui**. Vêm a chamado de Anacã, o tuxaua. Ele terá alguma coisa muito importante a dizer! Nunca, exceto nos grandes cerimoniais, mulheres e crianças entram no baíto. Nunca jamais. Hoje todas elas estão **aqui**, e também as crianças. Os mortos também estão presentes, como sempre, mas hoje em maior número, entrando e saindo rapidamente. (RIBEIRO, 1976, p. 24, grifos nossos)

As duas ocorrências em negrito sugerem uma concomitância espacial entre narrador e cena narrada. Se analisadas isoladamente, essas marcas não pareceriam suficientes para afirmar que estamos diante de um expediente narrativo distinto de (2); entretanto, ao observar a totalidade do romance *Maíra*, constatamos que “Anacã” se filia a um grupo de capítulos cujos títulos apresentam como característica a presença de termos indígenas grafados em itálico<sup>40</sup>. Se o referido capítulo contém apenas as marcas dêiticas evocadas acima, os demais desse agrupamento trazem indícios claros de que a narração é conduzida por uma primeira pessoa do plural indígena. Em “Ñandeicara”, surgem marcas expressas de pessoalidade da narração:

Grande será a cauinagem de Anacã. E é preciso que seja assim, para recuperar a alegria e a força que **perdemos** com sua morte. Já **devíamos** ter dançado o Coraci-Iaci, mas não **podemos**. Essa é a dança solene do jaguar, a dança dos tuxauas. Sem tuxaua como **havíamos** de dançá-la? Quando **cantaremos** outra vez um maré-maré do Coraci-Iaci, vendo os dançarinos equilibrar as rodas gigantes de buriti sobre as cabeças? (RIBEIRO, 1976, p. 47, grifos nossos)

O contexto permite concluir que se trata de uma narração coletiva indígena. No diagrama, essa ocorrência foi situada no interior da narração heterodiegética, mas tocando suas bordas, sinalizando que, embora constitua uma dobra desse expediente narrativo ampliado, os eventos por ela contemplados – episódios pitorescos do dia a dia mairum – não são mencionados pela narração heterodiegética, razão pela qual se preferiu representá-la como *contígua* em vez de *contida*. Embora, por questões de uniformidade, tenhamos optado por nos concentrar em vozes narrativas índias em primeira pessoa do singular, esta ocorrência insólita de narração em

---

<sup>40</sup> Precisamente nos capítulos “Anacã”, “Ñandeicara”, “Javari”, “Jurupari”, “Manon”, “Mairahú”, “Maíra”, “Maíra-Monan” e “Maíra e Micura”.

primeira pessoa do plural será referida sempre que puder enriquecer as discussões aqui empreendidas.

(4) Narração do aroe Remui – em “*Coracipor*”, um narrador índio que se manifesta em primeira pessoa do singular:

Cai o sol uma vez mais nas lonjuras do mundo xaepë. Eu, daqui do pátio, olho o vulto dele descendo. Brilhará demais para outros olhos. Não para os meus, queimados de tanta luz que vi. Meu povo mairum-coracipor, os vivos, vai chegando para ver comigo o sol se pôr. (RIBEIRO, 1976, p. 254)

Os indícios espalhados pelo capítulo – menção à personagem Moitá como sua esposa e pertencimento ao clã dos carcarás – deixam entrevisto que se trata de Remui, o aroe. Embora esta ocorrência enunciativa se enquadre no critério que fixamos para a constituição de nosso *corpus* de narradores, optamos por não a incluir em nossa análise, em razão de se tratar de um episódio pontual e não suficientemente longo para que nos detivéssemos sobre ele, limitando-nos a referi-lo nesta altura da pesquisa. No diagrama, a decisão de representar esta intervenção como contígua à narração heterodiegética e não contida em seu interior busca destacar o fato de que a narração de “*Coracipor*” não se encontra subordinada, mas concorre com o expediente narrativo que predomina no romance.

As ocorrências seguintes se referem, respectivamente, aos capítulos constituídos por documentos escritos por personagens (5)<sup>41</sup>, a um emaranhamento de vozes presente no último capítulo do romance, “Indez” (6), aos capítulos em que Maíra e Micura incorporam em personagens integrantes da aldeia mairum (7)<sup>42</sup> e aos capítulos narrados por Alma (8)<sup>43</sup>. Por não apresentarem interesse imediato para a discussão sobre o tema desta investigação, contentamo-nos em apenas evocá-los e retomá-los pontualmente quando for pertinente. Entretanto, sublinhe-se que a presença de tais expedientes confere à arquitetura narrativa do romance como um todo um alto nível de complexidade, com o entrecruzamento de intervenções de diversas naturezas.

Deixou-se para o fim, propositadamente, as intervenções de Avá/Isaías (9)<sup>44</sup>. Mas, como já se anunciou mais acima, o estatuto de tais intervenções merece debate. Afinal, trata-se de

---

<sup>41</sup> Os capítulos “Nonato”, “Inquerito”, “Encontro”, “Exumação”, “Incúria” e “Os brabos” contêm textos que são autorreferidos ou que podem ser associados aos gêneros despacho, anotação, anotação, registro provisório, rascunho e carta, respectivamente.

<sup>42</sup> “*Maíra: Remui*”, “*Maíra: Teidju*”, “*Maíra: Jaguar*” e “*Maíra: Avá*”.

<sup>43</sup> Capítulos “Serviço”, “Mosaingar” e “Hê muhere té”.

<sup>44</sup> Capítulos “Isaías”, “Avá” e “Retorno”.

uma manifestação do discurso de um narrador autodiegético ou de um discurso direto encastrado numa narração heterodiegética englobante e que capta a interioridade de um personagem? A fim de encetar essa discussão, podemos referir o início da primeira das três intervenções do índio:

Todos os homens nascem em Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo. Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe. (RIBEIRO, 1976, p. 29)

A ocorrência enunciativa de Avá/Isaías é particular, na medida em que não há, em princípio, mediação para a tomada de palavra do personagem. Isso nos conduziria, num primeiro olhar, a classificar essa voz que ocupa toda a extensão de três capítulos como aquela de um narrador. No entanto, a engenharia narrativa de Maíra, como se demonstrou, configura-se por uma montagem complexa e por uma concorrência de vozes que permite o surgimento de indagações sobre o estatuto de cada uma delas. Ocupar-nos-emos, doravante, do caso particular deste narrador, examinando se suas manifestações nos três capítulos em que intervém sozinho caracterizam a enunciação de um narrador, de fato, ou de um personagem.

### **2.2.1. Avá/Isaías: um narrador?**

Iniciando o debate, convém referir o modo como parte da fortuna crítica de *Maíra* compreende a arquitetura narrativa do romance e, dentro desta, a manifestação discursiva de Avá/Isaías. Fonseca (2021, p. 340) não é clara quanto ao estatuto de Avá, limitando-se a declarar que, na obra de Ribeiro, “[o] narrador onisciente abre espaço para outras vozes, ‘eus’ vão surgindo e fazendo seus relatos”. O emprego do termo “vozes” deixa em aberto se se trataria de outros narradores que viriam a se somar à narração heterodiegética ou se seriam vozes de personagens que ganhariam espaço em momentos pontuais do texto. De maneira similar, Candido (2007, p. 383) se serve da ideia de “voz” para aludir às intervenções do protagonista e de outros personagens:

Há diversas vozes que instituem a narrativa, cada uma conforme o seu ângulo. Entre eles, o ângulo triste e ominoso de Isaías, o ângulo crispado de Alma, procurando desesperadamente ingressar no mundo do índio, à busca de uma impossível redenção; mas sobretudo o ângulo próprio do narrador, que rege o livro e é capaz de ver tanto como índio quanto como branco.

Nesse caso, ao finalizar sua reflexão utilizando um artigo definido para tratar da narração heterodiegética, o estudioso deixa subentendido que os outros expedientes discursivos que ocorrem no romance se encontram subordinados a essa instância narrativa. Figueiredo (2012,

p. 4, grifo nosso), por outro lado, entende a ocorrência discursiva do capítulo “Isaías” como de natureza narrativa – “[o] capítulo que introduz o personagem no romance, com o nome de “Isaías”, é **narrado** em primeira pessoa”, bem como Santos (2009, p. 389, grifo nosso), que também trata o protagonista como narrador no capítulo “Avá” – “[n]o capítulo XIX (“Avá”), **narrado** por Isaías, encontra-se o duelo entre os dois polos que dilaceram a identidade do futuro chefe da aldeia”. No mesmo diapasão, Sperber (2012, p. 93, itálico do autor) sustenta que *Máira* se aproxima de “Meu tio o iauaretê”, de Rosa, ao afirmar que em ambos os textos se consegue “deixar de falar *sobre* o índio [...] para dar voz ao índio”. Essa diferença no tratamento das manifestações de Avá/Isaías pela crítica sugere que é preciso lançar-lhes um olhar mais aprofundado, a fim de determinar sua natureza de discurso de personagem ou de narrador.

Buscando estabelecer as marcas distintivas dos discursos de narrador e de personagem, comece-se por referir o verbete proposto por Reis e Lopes (1988, p. 274) para “Discurso da personagem”:

Há [...] uma relação hierárquica entre as diferentes instâncias discursivas, já que o discurso das personagens aparece sempre inserido no discurso do narrador, entidade responsável pela organização e modelização do universo diegético. [...]

No discurso direto, que se encontra quer nos diálogos quer nos monólogos, a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação: a sua voz autonomiza-se, esbatendo-se concomitantemente à presença do narrador. Este tipo de discurso pode ser introduzido por um verbo *dicendi* ou *sentiendi*, que anuncia explicitamente uma mudança de nível discursivo, ou ser simplesmente assinalado por indicadores grafêmicos adequados (dois pontos, aspas ou travessão). Nele se encontram todas as marcas características do modo de enunciação experiencial ou discursiva (v. enunciação): primeira pessoa, expressões adverbiais dêiticas, localização temporal dos eventos em função do agora da enunciação da personagem. As formas mais emancipadas de discurso direto, características do romance contemporâneo, omitem qualquer tipo de marca introdutória.

Nos três capítulos nos quais Avá/Isaías manifesta-se em primeira pessoa, ele o faz do início ao fim, sem nenhuma marca introdutória ou de mediação que caracterizaria de maneira definitiva sua intervenção como o discurso de um personagem<sup>45</sup>. Ao mesmo tempo, como Reis e Lopes apontam, os romances contemporâneos emancipam-se de certas marcas da passagem de um nível a outro, inviabilizando que nos sirvamos apenas deste indício para determinar a natureza das manifestações do personagem. É preciso investigar o conteúdo dessas ocorrências

---

<sup>45</sup> É descartada, assim, à primeira vista, a possibilidade de compreender sua manifestação como o discurso direto de um personagem – já que ela não é precedida por uma introdução com verbos *dicendi* ou *sentiendi* e não se observam aspas nem travessão. Também se evacua a hipótese de se tratar de um discurso indireto livre tal como ele é definido por Reis e Lopes (1988, p. 274):

É um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz “dual”.

discursivas com vistas a estabelecer se elas atendem ou não a um princípio que chamaremos, por ora, de “narratividade”. Muita tinta correu no processo de determinar o que seria a narratividade de um texto, culminando mesmo na proposição de modelos tipológicos pretensamente capazes de situar elementos nos quais estaria alojada a propriedade básica do narrar. Percorrer toda a literatura narratológica que se interessou por esse tema, além de afastar-se do epicentro de nosso debate, seria uma tarefa hercúlea. Optamos por realizar um rápido bosquejo pela área, atardando-nos nas noções que mostraram mais pertinência na tarefa de determinar a natureza do discurso de Avá/Isaías. Segundo Reis e Lopes (1988, p. 168),

É ao nível do discurso que se detectam os processos de composição que individualizam o modo narrativo: elaboração do tempo, modalidades de representações dos diferentes segmentos de informação diegética, caracterização da instância responsável pela narração, configuração do espaço e do retrato das personagens, constituem os mais destacados aspectos da manifestação do discurso, manifestação essa indissociável dos específicos conteúdos diegéticos (“histórias”) que mediatamente a inspiram.

Sob esse prisma, um discurso é narrativo quando nele se erige uma história – entendida, aqui, como uma sucessão de eventos – em que se verifica o desenvolvimento de categorias como tempo, espaço e a existência de personagens. Se nos ativermos à aplicação dessa “fórmula” e procedermos à busca dos elementos inventariados por Reis e Lopes na enunciação de Avá/Isaías, a conclusão a que chegaremos é a de que não se verifica a propriedade narrativa nela. Mas uma tal afirmação ainda se encontra presa a uma noção figurativa de narração. Convém lembrar que a visão apresentada pela dupla de estudiosos deriva de uma perspectiva tradicional de compreensão do ato narrativo e que encontra limites em sua aplicação, sobretudo quando se trata de expedientes narrativos que se desenvolveram com maior insistência no século XX. Referimo-nos, aqui, à crise da objetividade nas artes e à conseqüente exploração da subjetividade, que culmina numa focalização narrativa instalada no interior da consciência de um personagem. Um tal deslocamento não provocaria perturbações de magnitude semelhante nos paradigmas tradicionais do narrar?

Essa compreensão estreita do ato de narrar é posta à prova com o investimento na exploração da dimensão psicológica dos personagens, que vai ganhando espaço no fim do século XIX<sup>46</sup> e finca os pés definitivamente no domínio narrativo no século XX. O romance psicológico abala em grande medida as variantes consideradas por muito tempo como basilares para a narração e introduz uma nova medida à equação narrativa. Ao discutir a posição do

---

<sup>46</sup> Estabelecemos esta cronologia considerando a primeira ocorrência narrativa catalogada como “monólogo interior”, *Les lauriers sont coupés* (1888), de Édouard Dujardin. Que se registre, contudo, que a técnica só será popularizada após a revitalização operada por James Joyce em *Ulisses* (1922).

narrador no romance contemporâneo, Adorno (2003) evoca a crise da objetividade nas artes e o deslocamento para uma dimensão assumidamente subjetiva das expressões artísticas. No caso da narrativa,

[o] narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, [...] o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. (ADORNO, 2003, p. 56, itálico do autor)

Nessa tendência que se convencionou chamar de romance psicológico, a narrativa é centrada na consciência individual, penetrando a interioridade e aí se instalando. Nela, o mundo surge a partir do filtro da subjetividade de um personagem ou narrador, e conta-se a história dessa consciência, pondo em causa as noções tradicionais de intriga, de personagem e mesmo de narrativa romanesca, que passam a ser subordinadas ao crivo perceptivo dessa consciência. Embora os fatos possam ganhar espaço e progredir como numa narrativa clássica, eles podem igualmente surgir apenas de maneira difusa, a mente do personagem-narrador sendo o espaço por excelência em que a ação de investigar a própria consciência evolui. Se esse movimento não significa necessariamente, em princípio, a abolição das concepções tradicionais de tempo, espaço e ação, um exercício radical de interiorização da narrativa pode resultar num redimensionamento do próprio ato de narrar. A esse respeito, em sua reflexão sobre o romance moderno, Rosenfeld (1996, p. 75) sustenta que o refúgio radical na consciência de um personagem que narra pode provocar a dissolução da perspectiva que estrutura o modelo narrativo tradicional, alicerçado na compreensão clássica dos pilares “ação”, “personagem”, “espaço” e “tempo”. Essas categorias vão sendo, no romance psicológico, ressignificadas, flexibilizadas em maior ou menor grau, sendo, em alguns casos, tão rarefeitas que se encontram quase em estado de suspensão:

Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, p.83-84)

Assim, o cálculo não é tão simples quanto afirmar que a inexistência de um desses elementos é sinal claro do descumprimento de uma condição *sine qua non* para a narratividade. A ação é justamente aquilo de que Avá/Isaías está impedido, mergulhado na inação. Sua existência é, por assim dizer, “para dentro” e é nesse espaço que o personagem evolui. Mas não aconteceria o mesmo com a narradora de *Água Viva* e de “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, assim

como com Hillé, narradora de *A obscena Senhora D.*, de Hilda Hilst? O epicentro torna-se a reflexão e os eventos perdem densidade na economia narrativa; do mundo exterior não restam senão acenos longínquos sobre os quais as narrações se apoiam para novamente mergulharem em um mundo de reflexões. Por fim, Rosenfeld (1996, p. 77), ainda refletindo sobre a revolução nas artes figurativas do século XX, afirma que “[o] retrato desapareceu”. Transferindo as implicações dessa crise de representação para a narração, o crítico defende que

Tais modificações, que de um ou outro modo se ligam à abolição do tempo cronológico (correspondente à do espaço-ilusão na pintura), decorrem, pelo que se vê, do uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica. [...]

Trata-se, no fundo, de uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado; mas este excesso levou a consequências que invertem por inteiro a forma do romance tradicional. (ROSENFELD, 1996, 84-85)

Reforce-se que o investimento na expressão de um fluxo psíquico desafia os paradigmas tradicionais dos elementos narrativos e não faz senão apoiar-se em pontos do mundo exterior para construir seus próprios caminhos, espalhando-se pelo abismo do espaço abstrato da interioridade.

## **2.2.2. Narrar para dentro: o claustro monologal da indianidade no espaço da interioridade**

Levando em conta o exposto, as intervenções de Avá/Isaiás podem ser consideradas conformes à do narrador descrito por Adorno. Some-se a isso o conceito de “narração simultânea”, segundo propõe Genette (1972, p.230) ao analisar as possibilidades de colocação do tempo da narração em relação ao tempo da história. Nesse tipo de narração, abole-se a distância temporal da matéria narrada. Nesses casos, o emprego da técnica do monólogo interior é comum e “[...] o deflagrar dessas reflexões, [...] [é] em parte a própria substância diegética a representar” (REIS & LOPES, 1988, p. 115-116). No caso do narrador em apreço, notamos a presença de alguns pontos de apoio do mundo exterior presentes em suas manifestações, como, por exemplo, indicações espaciais – que atuam como índices do percurso “concreto” realizado pelo índio e que marcam tanto o espaço da enunciação<sup>47</sup> quanto as etapas do retorno do

---

<sup>47</sup> Essa concomitância entre situações vividas e reflexão narrativa pode ser flagrada por alguns dêiticos no discurso de Avá/Isaiás. Em “Isaiás”, verificam-se indicações de que o personagem se encontra em Roma, no seminário:

Padre Ceschiatti está preocupado. Ele é o melhor Confessor e guia espiritual que eu poderia ter. Nunca viu um índio. Nunca viu uma missão. **Nunca saiu daqui de Roma.** (RIBEIRO, 1976, p. 30, grifo nosso)  
No capítulo “Avá”, essa espacialização também se faz presente, permitindo inferir que o narrador se encontra num avião, rumo à aldeia:

personagem à vida entre os mairuns. Demarcado esse pano de fundo espacial e as ações que ocorrem contemporaneamente à narração, a enunciação de Avá/Isaías concentra-se em escutar suas sensações e pensamentos durante esse trajeto de retorno. O que acontece é que a proporção desses elementos e da reflexão interior é diferente daquela que se esperaria numa narração tradicional. É lícito, diante do exposto, defender que a ação se desloca para a repercussão em seu interior do que se passa externamente: a experiência missionária, a experiência de retornar a seu povo, a ansiedade do trajeto.

Analisando a engenharia narrativa que sustém o romance, podemos formular uma hipótese que articula propriamente as enunciações individuais de Avá/Isaías ao plano heterodiegético predominante. Se buscamos restabelecer uma cronologia, essa instância de perspectiva heterodiegética se instaura a partir do primeiro capítulo – “A morta” –, introduzindo os discursos das autoridades que investigam o caso, mas só passa a incluir Isaías como personagem por ela narrado quando esse se registra num hotel em Brasília:

O homem magro e moreno se registra no mesmo hotel: Isaías Mairum, solteiro, seminarista, natural de Ipanã, Mato Grosso, procedente de Roma. Pergunta onde fica a casa da Ordem Missionária e sai para lá de táxi. (RIBEIRO, 1976, p. 127)

Note-se que o fragmento se encontra na página 127, muitas páginas depois das intervenções em primeira pessoa de Avá/Isaías, que ocorrem pela primeira vez já na página 29. A referência ao personagem como “o homem magro e moreno”, em tom de apresentação, sublinha a percepção de que esse momento representa o ingresso de Isaías no plano heterodiegético e que, portanto, uma narração não está contida na outra. Disso decorre a constatação de que, em vez de estarem contidas na narração heterodiegética, as manifestações narrativas de Avá/Isaías precedem-na, não estabelecendo uma relação de continente e conteúdo, mas de anterioridade. Ainda que Avá/Isaías apareça como personagem na narração heterodiegética, suas intervenções individuais dão conta de momentos que não são contemplados por essa instância narrativa ampliada. Por essa razão, elas não concorrem, mas se completam e podem ambas ser vistas como expedientes narrativos integrantes do mosaico que compõe o romance. Reforça essa

---

**Daqui de cima, voando para lá**, eu vejo, gravada no chão, destacada da mata e rodeada das campinazinhas ao redor, a aldeia em que nasci. (RIBEIRO, 1976, p. 61, grifo nosso)

Em “Retorno”, há referências que indicam a presença do narrador no estado do Rio de Janeiro, antes de embarcar para sua destinação final:

**Aqui estou**, afinal, **em Santa Cruz**, esperando para ir adiante, voltando atrás.” (RIBEIRO, 1976, p. 105, grifo nosso)

e

Estou de pau duro aqui agora, **nesta cama de pensão**, querendo minha mirixorã. Por que não saio, por aí, atrás de alguma **carioca**? (RIBEIRO, 1976, p. 110, grifo nosso)

hipótese o fato de que, no perímetro espaciotemporal da narração heterodiegética, inexistem intervenções dessa natureza da parte de Avá/Isaías – em primeira pessoa, em capítulos destacados e sem indicação de passagem de palavra da narração para o personagem –, sendo seus pensamentos expressos, nesse contexto, seja pelo discurso direto – em diálogos com outros personagens –, seja pelo discurso indireto livre, quando entremeiam-se a narração heterodiegética e a voz do personagem. O território ocupado pela narração de Isaías representa uma fração espaciotemporal que não é alcançada em nenhum momento pela narração heterodiegética. As dúvidas que aqui se levantaram quanto ao estatuto dessa enunciação se devem, em parte, à rarefação dos eventos por ela representados – e da consequente predominância das divagações internas que deles decorrem –, além da disposição não cronológica de todos os capítulos do romance. Se a disposição dos capítulos permite pensar que tais manifestações de Avá/Isaías constituem discursos de um personagem inseridos na narração heterodiegética, o resgate da cronologia e o caminho argumentativo aqui apresentado nos dão a prova de que precisamos para determinar que o índio intervém, nos capítulos “Isaías”, “Avá” e “Retorno”, na condição de narrador.

Como se pode verificar, a arquitetura do romance de Ribeiro cria uma estratificação do texto que dificulta, à primeira vista, a identificação da engenharia que o sustenta. Relacionando os planos narrativos que se intercalam no romance, podemos, enfim, formular hipóteses sobre o que a situação enunciativa do narrador Avá/Isaías permite concluir, se analisada conjuntamente aos outros expedientes narrativos do romance. A despeito da não preservação de uma ordem cronológica, o plano heterodiegético atua como garantidor da coesão de todos os planos que se desenvolvem em Maíra: é ele quem conecta o retorno de Avá/Isaías à aldeia mairum ao encontro desse personagem com Alma e tudo o que deriva desse encontro, o papel da Missão de Nossa Senhora do Ó na vida dos mairuns, as intenções pretensamente pacificadoras do pastor Bob e de sua esposa Gertrudes, a ambição de setores privados na região da aldeia e a ingerência de autoridades do legislativo em conluio com Juca, além de um aparente microcosmo desconectado disso tudo, que é o do dia a dia da vila de Corrutela, marcada pelas pregações do negro Xisto. Estruturada em torno de paradigmas tradicionais – tempo, espaço, ação, intriga, personagens –, essa instância narrativa acaba por oferecer um ponto de equilíbrio ao texto, que é contrabalançado pela vertigem dos mergulhos internos de Avá/Isaías.

Diferenciando-se da narração heterodiegética, a voz desse narrador encarna uma enunciação que não é capaz senão de encenar sua paralisia frente ao conflito identitário que deriva de sua posição liminar entre dois substratos culturais. Avá/Isaías conta sua história a

partir de uma perspectiva em conformidade com o dilema que atravessa, seu ponto de vista não sendo capaz senão de transitar pelas matrizes que o compõem, sem a possibilidade de fixar-se em uma delas, isto é, sem o que poderia finalmente lhe permitir estabelecer sua experiência a partir de uma chave de leitura definida. Esse índio é confrontado a uma impossibilidade radical de narrar segundo os moldes tradicionais, posto que o conflito que o motiva a exprimir-se surge no âmago de uma consciência apartada da exterioridade. Essa é a única matéria que ele domina e é, portanto, a única matéria por ele comunicável. A questão a ser “resolvida” é a de sua própria identidade – e nos termos em que ele a constrói, não é senão no claustro de sua interioridade que ela pode se contar. Não há mais vida exterior a projetar, pois toda a exterioridade parece não se comunicar com a dimensão interior do personagem. Assim, ele manda notícias do único espaço que é, de fato, por ele habitado: o espaço interior. A cisão entre mundo exterior e mundo interior de Avá é, em certa altura, por ele assim referida:

Somente a vida intelectual me alimenta aqui. Ainda que reduzida à aridez de Gertrudes com sua geometria gramatical, e à exuberância demoníaca de Teidju, é só dela que eu vivo. É curiosa esta fome voraz da minha dentadura espiritual e esta inapetência sem remédio de minha boca carnal. Inapetência? Não posso deixar de admirar e invejar em todos os mairuns, inclusive em Alma, este apetite voraz para viver, esta capacidade de dedicação e de gozo na tessitura de relações harmoniosas uns com os outros. Não tenho estes talentos. Sou uma pobre máquina de pensar e de rezar, que Deus me ajude. (RIBEIRO, 1976, p. 321)

A perspectiva – que permite, em última instância, fixar um ponto a partir do qual narrar segundo o paradigma tradicional – resulta de uma relação harmônica entre o homem e o mundo que ele projeta. Não causa espanto que, na ruptura entre esses dois polos, a perspectiva tradicional – e, portanto, a concepção tradicional do narrar – veja sua dissolução. A narração de Avá/Isaiás abole qualquer circunspeção perspectiva e instala-se no centro de uma subjetividade em conflito, fazendo dela o seu palco.

Se o colocamos lado a lado à narração em primeira pessoa do plural em torno da qual se estruturam alguns dos capítulos do romance, fica ainda mais claro o que aqui defendemos: na coletividade, o eu indígena parece encontrar equilíbrio, tornando possível uma narração dentro dos paradigmas encontráveis. O romance parece associar a voz indígena “em seu elemento” à coletividade, enquanto a manifestação de Avá/Isaiás aparece como um paroxismo da inconciliabilidade entre o conflito que a marca e a representação no/do mundo. Na coletividade, a voz indígena encontra forma e, assim, pode dar forma ao mundo exterior e narrá-lo; dissociada dessa ideia de coletivo, ela se torna amorfa e em crise. No refúgio da ideia de interioridade, ela se debate no interior das paredes do corpo, sendo capaz de elaborar

unicamente a dinâmica de sua própria insolubilidade, além de ecoar no espaço vazio da interioridade e de dar conta dessa espacialidade abstrata.

Se, por um lado, Avá/Isaías encontra-se afastado da coletividade índia e confinado em seu próprio corpo, ele é, por outro lado, incluído numa unidade complexa: o romance. Esse eu atomizado é, sob esse ponto de vista, costurado a uma coletividade por meio da narração heterodiegética. A totalidade da obra se dá por meio de uma urdidura complexa de diversos planos que, apesar das tensões decorrentes dos atravessamentos de vozes com perspectivas por vezes antagônicas, resulta num único objeto artístico. Essas tensões constituintes de *Maíra* acenam para a possibilidade de construir um todo uno a partir de materiais bastante distintos e nos incitam a pensar por analogia na situação do Brasil: seria possível, a partir de interesses tão diversos e de relações de força, dominação e resistência tão significativas, dar origem a um resultado que concatene toda essa complexidade, servindo-se de partes de cada uma delas – a estrutura da missa cristã que organiza a obra (Antífona, Homilia, Corpus e Canon), o título que refere uma divindade do panteão indígena – para fazer uma unidade emergir? Sob esse ponto de vista, é lícito compreender *Maíra* como um ensaio de conciliação de toda a complexidade religiosa, social, histórica, étnica, política e cultural do Brasil.

### **2.3. Enunciação narrativa e caracterização índia**

Como se viu, a expressão de Avá/Isaías se constrói em torno de uma ideia de subjetividade cindida, o que, em última instância, favorece a enunciação em monólogo interior. *Yuxin* e “Meu tio o iauaretê”, por sua vez, são, ao que parece, erigidos em torno de outro paradigma de subjetividade, que não cinde o eu em dois e que necessita de um outro concreto como condição para que a comunicação possa ter lugar. Encena-se, nesses dois personagens, um “eu” de corpo a interagir com um “tu” também presente física-ficcionalmente no plano da enunciação. Dada essa construção que aponta para corporeidades, espacialidades e temporalidades compartilhadas entre enunciadores-narradores e enunciatários-narratários, os índios aí aparecem primeiramente numa espécie de cena, em que seu corpo de personagem precede sua voz narrativa, servindo como suporte para esta última. A centralidade que o corpo parece adquirir nessas figurações encontra paralelo na importância do elemento corporal no perspectivismo ameríndio, tal qual Viveiros de Castro (2009, p. 41) o formula:

Ce que nous appelons ici le « corps », donc, n'est pas une physiologie distinctive ou une anatomie caractéristique ; c'est un ensemble de manières et de modes d'être qui constituent un *habitus*, un ethos, un éthogramme. Entre la subjectivité formelle des âmes et la matérialité substantielle des organismes, il y a ce plan central qui est le corps comme faisceau d'affects et de capacités, et qui est à l'origine des perspectives. Loin de l'essentialisme spirituel du relativisme, le perspectivisme est un maniérisme corporel.

Nesse contexto, a imagem que o termo “voz (narrativa)” traz em si é, aliás, eloquente para tratarmos do ex-onceiro e de Yarina. Inseridos num contexto oral de expressão, ambos “falamos” e, nesse sentido, o conto e o romance são emulações de uma voz de fato “ouvida”, posto que pronunciada. No que diz respeito à materialidade, como já se mencionou anteriormente, nota-se, apenas pela análise da situação enunciativa que aqui fizemos, a tendência a buscar uma corporalidade para a figura indígena, o que se coaduna com a construção dessa alteridade no imaginário ocidental, ancorada, entre outros, no componente visual, do qual a materialidade do corpo é índice. A pesquisa etnológica corrobora essa percepção:

Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado ou perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim, sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa. (SEEGGER *et al.*, 1979, p. 4)

[...]o corpo não é tido por simples suporte de identidades e papéis sociais, mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas; o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. (SEEGGER *et al.*, 1979, p. 11)

Em *Maíra*, por outro lado, o monólogo interior orienta para uma ideia de expressão silenciosa. O histórico de Avá/Isaías no mundo ocidental e sua consequente “descaracterização” física da condição indígena, somado ao tipo de conflito que o habita, torna a matéria de sua expressão menos suscetível à concretude de uma situação enunciativa e mais orientada para uma reflexão interior, decorrente, justamente, da paralisia e da incapacidade de ação no mundo causadas por seu dilema. Assim, a corporeidade do personagem não é um elemento explorado centralmente; o resultado disso, para sua expressão, é a opção pelo monólogo interior, que neutraliza a importância do delineamento de uma situação concreta para que a enunciação tenha lugar.

A ideia de comunhão e de isolamento também parece ter um papel nessas escolhas: as enunciações-narrações de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin* parecem surgir no contato com o outro, sendo uma atuação com objetivo dialógico, isto é, de interagir, de “estar junto” com um interlocutor preciso; Avá/Isaías, por sua vez, situa-se no oposto desse espectro e é justamente o isolamento que é retratado em sua intervenção e por meio da técnica empregada. O infortúnio interno do personagem não encontraria expressão senão na ruminação das interrogações que o consomem, passando-se no recesso de uma consciência, dando voz a um eu internalizado e

modorrento, num processo emulador da neurose, noção formulada nesses termos numa matriz psíquica ocidental. O drama atravessado pelo personagem repousa sobre seu isolamento e incapacidade de organizar as tendências distintas que o habitam em uma identidade encontrável. O caminho adotado por ele consiste em submeter sua confusão à razão tanto quanto pode, a fim de extrair desse procedimento alguma clareza sobre sua condição.

Como o espaço da interioridade é aquele no qual se desenvolve a enunciação de Avá/Isaías, convém, então, interrogá-lo, buscando historicizá-lo, compreender em que medida ele é útil para esclarecer o contexto de expressão desse personagem, e como essa manifestação narrativa se opõe, segundo pretendemos sustentar, à dos outros dois personagens-narradores de nosso *corpus* – que, segundo defendemos, encontram na exterioridade, no narrar “para fora”, sua via de expressão. Em linhas gerais, a ideia de interioridade e exterioridade no Ocidente começa a ser gestada pela própria estrutura dicotômica pressuposta pelo pensamento metafísico platônico, mas é com Santo Agostinho que se instaura definitivamente a ideia de uma interioridade do indivíduo, que se opõe à exterioridade. No fim do século IV, na teoria da iluminação apresentada em suas *Confissões*, o hiponense propõe que é a partir de seu interior que o homem pode chegar a Deus; a verdade e o caminho para o encontro com o criador passariam pelo conhecimento de si, atingido por meio da investigação da própria interioridade e eternizado, posteriormente, em sua obra *De uera religione*, na fórmula “*Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas*”<sup>48</sup>(AGOSTINHO, 2012, p. 113). Segundo o pensamento agostiniano, Deus habita o interior do homem e é apenas por meio da realização do percurso da interioridade que se torna possível o seu encontro. Todavia, não há materialidade para esse lugar interno, e Agostinho sempre o refere por meio de metáforas, o que permite concluir que o interior a que se alude não constitui propriamente uma espacialidade, mas, antes, um lugar imaginado – portanto, uma abstração. A experiência da interioridade ultrapassa uma figuração espacial. A ideia de Deus como um luzeiro no interior do homem reforça o conceito de um espaço figurado para a relação com o divino – a interioridade –, que pode não apenas ser acessado por esse Deus, como também se torna local privilegiado para o contato com o mesmo. Passa a existir um espaço de ação figurada que se desenrola no campo das reflexões e no campo de uma interlocução com a abstração divina. Blanchard (1954, p. 355) defende que o pensamento de Agostinho opera pela cisão entre dois mundos, para ele completamente distintos: um mundo exterior, que sofre a ação do tempo e onde se encontra a matéria, e um

---

<sup>48</sup> “Não fora de ti, mas dentro de ti entra; no interior do homem mora a verdade.” (Capítulo 39, parágrafo 72, tradução de Paula Oliveira e Silva e Manuel Ramos)

mundo interior, onde o que é de fato relevante tem lugar. O homem, sob esse ponto de vista, é o vértice que reúne dois universos distintos e o exercício proposto por Agostinho é o da passagem da exterioridade completa – uma experiência menos elevada – para o retiro na interioridade, onde as grandes experiências poderiam se desenrolar – a mais significativa delas, o encontro com Deus e consigo mesmo. Essa passagem do de fora para o de dentro pode ser entendida, também, como uma passagem do contato com os outros – que compõem o mundo – ao contato consigo mesmo. Ao formular seu pensamento dessa maneira, Agostinho inaugura a oposição dentro-fora no humano, que cria um espaço abstrato e interno a ser explorado. Indo mais além do que Sócrates foi capaz com a célebre ideia encerrada na proposição “Conhece-te a ti mesmo”, Santo Agostinho constrói todo um pensamento – que chamou de “teoria da iluminação” – propondo um método para percorrer os caminhos obscuros contidos no interior de cada homem. É na esteira desse pensamento que Descartes, posteriormente, vai elaborar a fórmula “*Cogito ergo sum*”, reafirmando uma dimensão de interioridade imaterial como confirmadora de uma verdade – nesse caso, a existência. Indo mais adiante, Taylor (2005, p. 186) sustenta que a ideia de interioridade se encontra no cerne da construção do pensamento que organiza a sociedade moderna ocidental:

Descartes não foi o único a tomar o caminho agostiniano no começo da era moderna. Em certo sentido, aqueles dois séculos, XVI e XVII, podem ser vistos como um imenso florescimento da espiritualidade agostiniana ao longo de todas as diferenças de crenças, que continuou em seu próprio caminho pelo iluminismo, como o caso de Leibniz ilustra tão bem.

Voltando a Agostinho, a partir da fundação desse espaço não palpável da interioridade, a noção de uma relação consigo mesmo vai se desenvolvendo; juntamente com ela, ganha espaço a ideia de uma atividade interna secreta, ignorada pelos demais, e que, ao não ser dita, reverbera apenas na própria consciência do indivíduo. É assim que, pouco a pouco, os dispositivos sociais vão se organizando em torno da oposição dentro-fora, o que culmina, no século XVIII, em uma delimitação cada vez mais rigorosa entre o privado e o público. Até mesmo a leitura, outrora realizada necessariamente em voz alta<sup>49</sup>, foi deixando de ter ouvintes e retirando-se para o domínio da intimidade, encontrando na individualidade da leitura silenciosa a possibilidade de fruição e de reflexão no perímetro desse espaço interno. Os discursos sobre essa interioridade multiplicam-se no Ocidente, forjando, posteriormente, noções como as de subjetividade e de individualidade. Cassal e Martins (2011) apontam paralelos entre a ideia de interioridade,

---

<sup>49</sup> A esse respeito, cf. CAMPONEZ-VIALETO, Victor, « La représentation artistique des pratiques de lecture : parallèles possibles entre la Rome Impériale et la postérité », *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)*, n° 1, Lectures et lecteurs dans le monde lusophone, Paris, Crepal, 2017.

forjada por Agostinho, e o conceito de subjetividade, explorado pela psicanálise. A primeira noção teria sido fundamental para o desenvolvimento da segunda, e ambas repousariam sobre um princípio comum: que os indivíduos conhecessem a si mesmos. As noções de interioridade e subjetividade surgem como dispositivos para a produção de um conhecimento sobre si. A difusão das ideias psicanalíticas em torno da subjetividade, por seu turno, coincide temporalmente com o momento em que o monólogo interior e o fluxo de consciência florescem nos textos literários: é no fim do século XIX que tanto a psicanálise quanto a literatura começam a buscar, cada uma em seu campo discursivo, acessar o âmago do indivíduo por meio da produção discursiva.

Ressalte-se que uma técnica como o monólogo interior é um expediente comunicativo escrito que emerge de um substrato cultural que admite a ideia de interioridade. Na literatura, o monólogo interior é observado como técnica narrativa em *Les lauriers sont coupés* (1887), de Édouard Dujardin, consagrando-se definitivamente após seu uso em *Ulisses*, de James Joyce, em 1922. Aqui, identificamos uma guinada subjetiva, e o romance, que até então vinha se empenhando em representar o mundo social a partir da perspectiva dita realista, passou a voltar-se para as reverberações dos eventos mundanos na interioridade dos personagens. Os modos de representar o que chamamos de realidade evoluem, pois, segundo Lukács (1968, p. 57), “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social”. O romance realista, que era a expressão lógica da cultura burguesa que se firmou ao longo do século XIX, não é mais tão lógico assim na cultura do final do século XIX e começos do XX. Nesse voltar-se para a interioridade, não somente as escritas de si – sob a forma de diários íntimos, por exemplo – multiplicam-se; ao que tudo indica, também a literatura passa a se nutrir mais amplamente das reflexões preparadas nos recônditos desse espaço recolhido da interioridade e torná-las sua matéria. Em um tal contexto, o monólogo interior surge como uma técnica capaz de dar acesso justamente a esse indivíduo apartado da coletividade. O caminho aqui retrçado se mostra como a circunstância sócio-histórica que permite forjar uma técnica de expressão narrativa que ganha força a partir do contexto em que emerge.

À luz dessas variáveis que, juntas, criam as condições necessárias para o florescimento de uma técnica literária como a do monólogo interior, dispomos de alguns elementos capazes de instrumentalizar nossa leitura da escolha dessa técnica narrativa para as manifestações de Avá/Isaías. Sob essa perspectiva, a situação enunciativa que envolve a expressão do personagem em questão justifica-se como uma derivação do próprio caminho por ele trilhado:

sendo a ideia do cultivo à interioridade em oposição à exterioridade um valor no contexto cristão/ocidental em que esteve inserido, Avá/Isaías parece exprimir-se nos termos desse regime de signos. Mesmo a angústia e a confusão relatadas pelo personagem ganham forma a partir desse lugar ensimesmado. O personagem se manifesta no interior de um dispositivo expressivo que se antagoniza àquele que, nos outros narradores do *corpus*, participa da construção de sua indianidade: a exterioridade, o corpo, a ação. Fernandes (2007, p. 48-49) sustenta que, para Agostinho de Hipona,

Tudo o que na alma se assemelha ao animal pertence ao homem exterior que não é somente definido por seu corpo, mas por tudo aquilo que anima e vivifica a alma. Os sentidos corporais seriam a principal fonte de conhecimento do homem exterior, embora limitado a somente aquilo que é mundano.

É por meio do homem interior que o homem tem acesso às verdades, tanto imateriais e imutáveis – verdades de Deus e da alma – como às verdades do próprio mundo visível. É que, para o Hiponense, ao evoluirmos do mundo exterior ao interior, introjetamos lembranças e percepções dos dois mundos e somos capazes de compreensão e entendimento de ambos. O mundo exterior abriga os objetos corpóreos que são atingidos pela sensação. O mundo interior abriga a alma e a sua atividade.

Dessa passagem, alguns elementos devem reter nossa atenção. O primeiro deles é o estabelecimento de uma relação entre o que é exterior ao que é corpóreo e mundano. Por extensão, pode-se afirmar que tudo o que remete à materialidade é rebaixado no pensamento de Agostinho. Corrobora uma tal percepção a utilização do verbo “evoluir” ao descrever o espaço interior: a retirada para o mundo interior é vista, no pensamento agostiniano, como o alcance de um estágio superior. A ausência de uma pretensa interioridade é, entre outros, justamente o que o discurso religioso reprova nos índios e o que os situa, numa visão europeia colonial, como seres menos evoluídos. A catequese atuaria de modo a construir uma figuração de espacialidade interna que os índios, *a priori*, não possuiriam. Avá/Isaías, enquanto índio colonizado, parece acomodar-se nesse espaço interno e não se sentir à vontade com qualquer experiência que remeta à exterioridade:

Isaías anda sobre as dunas, metido no couro de Avá. Não tem tino para sentir a areia rangendo debaixo dos pés, nem olhos para um sol que baixa sua lâmpada opalina no meio de um céu que escurece em roxos-escarlates. Só quer devolver-se outra vez ao mais íntimo do seu oco, para a arguição divina. Súplica monocorde de sua tristeza de ser homem vivente que ama, que sofre e que sente. (RIBEIRO, 1976, p. 377)

A passagem dá a entender que há dificuldade, por parte do personagem, de viver "para fora", para tudo o que não é interioridade. Em seu "oco", na reflexão sobre sua confusão interna, Avá/Isaías se compraz ou, ao menos, encontra um ambiente que reconhece. Além disso, ao criar, pela formulação feita, uma cisão entre Isaías e Avá, o fragmento ainda reforça a ideia de

que o corpo do personagem é o domínio do índio – “o couro de Avá” –, mas que Isaiás – a porção “colonizada/cristianizada” do personagem – não consegue interagir com o que é exterior sem embaraço.

Avaliando a adoção da técnica do monólogo interior a partir de um outro ângulo, uma hipótese de leitura diversa pode ser levantada. Essa hipótese encontra apoio na reflexão que Reis e Lopes (1988, p. 235) fazem a respeito da situação monologal no verbete que define o que é um “diálogo”:

O monólogo é apenas uma variante do diálogo: é um diálogo “interiorizado”, onde o ego cindido se desdobra num eu que fala e um eu (tu) que escuta.

Uma tal formulação do mecanismo do monólogo interior acrescenta à ideia do cultivo da interioridade uma noção de construção discursiva que pressupõe a cisão do eu em dois. Há, aliás, algumas marcas interlocutivas nos monólogos de Avá/Isaiás que corroboram essa perspectiva dialógica:

Todos os homens nascem em Jerusalém. **Eu também?** Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo. **Mas gente, eu sou?** [...]

Reconheço que estou com complexo, obsessivo: **paranoico ou esquizofrênico?** *Sei lá.* [...]

Nesta altura [as pessoas] perguntam: “vai voltar ao seu povo?” Querem dizer: “à sua tribo”, “aos seus selvagens”. **Eu vou? Não vou?** Belga ou holandês pode catequizar índio. Espanhol e italiano e até norte-americano pode pregar na Itália, na França, no Brasil, onde quiser. **Mas eu, índio mairum, posso ser sacerdote deles? Nunca! No Brasil também não me tomarão por índio o tempo todo? Não. La é diferente.** [...] (RIBEIRO, 1976, p. 29, grifos e itálicos nossos)

Nesse contexto, podemos compreender a expressão de Avá/Isaiás igualmente como um diálogo, porém realizado no âmbito fantasmagórico da interioridade. Para além do fato de o próprio discurso da interioridade operar por meio dessa cisão entre “um eu que fala e um eu (tu) que escuta”, o personagem Avá/Isaiás ainda apresenta, em sua própria configuração enquanto personagem, uma cisão identitária, representada pelos substratos mairum e ocidental que nele coexistem. Seguindo essa hipótese de leitura, poderíamos mesmo aventar que enquanto os outros personagens-narradores de nosso *corpus* precisam de um outro para se exprimirem, Avá/Isaiás, marcado pela dualidade, exprime-se por meio do monólogo, ou seja, falando consigo mesmo: ele seria, nessa perspectiva, o um e o outro, tanto do ponto de vista da enunciação, quanto de um ponto de vista identitário/cultural.

Se a estratégia enunciativa empregada para dar voz à narração de Avá/Isaiás não se nutre de operações similares àquelas que descrevemos como estruturantes da narração dos outros dois

personagens-narradores de que nos ocupamos, talvez seja, em parte, porque esse personagem emerge de um contexto de desenraizamento que permite que sua expressão rompa, por exemplo, com o lugar comum segundo o qual a exterioridade e a oralidade são os ambientes em que, por excelência, o índio surge. Há um vínculo inegável entre o pensamento cristão desenvolvido por Agostinho e o cultivo da interioridade. O percurso realizado pelo personagem – a conversão – atua como uma espécie de escavação que, em última instância, funda nele a ideia de interioridade, tão presente no contexto cristão e, igualmente, na sociedade ocidental. Essa dimensão parece inexistir nos outros dois narradores do *corpus* – ou, pelo menos, é substancialmente minimizada nos textos, talvez pela própria escolha de uma situação enunciativa que os convida a falar “para fora”, para um enunciatário socialmente localizado, ao contrário de Avá/Isaías, que fala “para dentro”. Esta oposição aparece também na reflexão etnológica sobre a sociedade ocidental e as sociedades indígenas:

Existem sociedades que constroem sistematicamente uma noção de indivíduo onde a vertente interna é exaltada (caso do Ocidente) e outras onde a ênfase recai na noção social de indivíduo, quando ele é tomado pelo seu lado coletivo: como instrumento de uma relação complementar com a realidade social. É isso que ocorre nas sociedades chamadas “tribais” e é aqui que nasce a noção básica de “pessoa” que queremos elaborar agora. (SEEGER et al., 1979, p. 4)

O dilema de Avá/Isaías talvez possa ser assim formulado: ao ter um espaço interior inaugurado, o personagem passa a viver nele e busca encontrar aí as respostas para seu dilema. Ora, é justamente o fato de situar-se nesse interior que o impede de resgatar a dimensão da vida exterior, concreta, que os outros narradores do *corpus* vivem e na qual podem, concretamente, atuar no mundo. Em sua interioridade – espaço colonizado por excelência –, o personagem busca o retorno a uma condição anterior; ironicamente, entretanto, o fato de recorrer a esse espaço da interioridade já parece tornar impossível o pretendido retorno. A situação narrativa em que se inscreve a narração de Avá/Isaías permite que nos interroguemos sobre em que medida ela talvez contribua para a aparente insolubilidade de seu conflito. Sendo o monólogo interior uma expressão narrativa própria de um personagem inserido num contexto em que a noção de individualidade é dominante e, em última instância, derivando – o monólogo interior – dela, o encerramento em sua interioridade parece condená-lo a não conseguir jamais escapar ao ciclo de ruminação reflexiva em que se encontra. Extrapolando o domínio analítico e partindo para especulações menos verificáveis, poderíamos dizer que, se seu objetivo é resolver o dilema, talvez abrigar-se na interioridade não seja a saída mais eficaz, posto que esse espaço abstrato é um lugar fundado pela própria matriz de identidade que o personagem pretensamente deseja aniquilar em si, a fim de poder retomar sua vida na condição de *mairum*.

No caso de Avá/Isaías, dada a natureza de seu conflito – basicamente, da ordem do mental, posto que organizada em torno da ideia abstrata de identidade –, a propensão ao discurso interior parece quase inevitável. O uso dessa técnica narrativa encontra-se em conformidade com o contexto do qual advém e com o tipo de conflito que a estrutura; de igual maneira, as situações narrativas dos outros dois narradores também parecem condizer com uma certa caracterização identitária que preside à construção destes últimos. O que chamamos anteriormente de “texto-palco” parece estruturar-se em torno de uma ideia de identidade índia calcada na dimensão performática; por outro lado, um ambiente discursivo propício à atividade ruminadora – o monólogo interior – parece favorecer o desenvolvimento de uma discussão sobre a identidade num plano ontológico abstrato. Não é à toa que apenas em Avá se constata uma percepção conflituosa da identidade: ela está divorciada do corpo e, portanto, só se concentra no aspecto abstrato. O narrador de “Meu tio o iauaretê”, por exemplo, evoca um conflito identitário – o fato de ter matado onças sendo parente delas –, mas resolve-o por meio da ação concreta – interrompendo as atividades de onceiro, juntando-se às onças e passando a alimentar a si mesmo e a elas com humanos.

Conclui-se que a situação enunciativa também contribui para o processo de caracterização dos enunciadores índios. Da recuperação do pensamento de Santo Agostinho de Hipona e de parte da história da literatura ocidental decorre a constatação de que é no Ocidente que se forja a ideia de uma interioridade e, na literatura produzida nesse contexto, forja-se um dispositivo que emula a sua manifestação – o monólogo interior. Isso não significa dizer, obviamente, que apenas personagens ocidentais/ocidentalizados possam ser representados por meio dessa técnica; contudo, parece evidente que, ao privilegiar uma expressão dessa natureza, os aspectos físicos e de caracterização em geral encontram uma expressão textual limitada. Como aqui defendemos, a materialidade indígena parece ser um elemento de caracterização bastante importante em textos que pretendem sublinhar de algum modo a indianidade de seus personagens. Quando ocupam a posição de enunciadores, as possibilidades de auto ou heterocaracterização encontram um quadro particular para que se expressem; nesse contexto, a condição de um enunciatador que se exprimisse em monólogo interior tornaria, em princípio, ainda mais difícil a tarefa de caracterização nesse nível. Acresce-se a isso que a indianidade, segundo sustentamos, veio sendo construída no imaginário ocidental tendo como um de seus pilares a ideia de corporalidade, o que entra em conflito com uma técnica representativa que, justamente, parece renunciar a essa esfera da representação. No caso de Avá/Isaías, malgrado sua condição indígena, a aplicação da técnica do monólogo interior mostra-se uma forma

narrativa adaptada ao tipo específico de conflito que atravessa o personagem, com toda a carga de religiosidade e de ocidentalidade que o habita. Aqui, chegamos a um ponto de inflexão que talvez nos permita melhor compreender a construção do romance de Darcy Ribeiro a partir de várias perspectivas distintas, que apresentam diferentes graus de distanciamento relativamente ao protagonista Avá/Isaías. Em *Maíra*, a opção pelo monólogo interior para a expressão desse personagem o limita em termos de delineamento – o personagem fica, por assim dizer, sem contornos muito claros, sem visualidade. Entretanto, as narrações paralelas atuam de modo a torná-lo objeto da observação de outros personagens ou da narração heterodiegética e, por meio dessa ocupação da posição de objeto, traçam-se contornos mais palpáveis para o personagem e para a intriga do romance em sentido amplo. O monólogo interior não fornece senão uma imagem parcial do personagem e da temática indígena em todas as frentes abordadas pelo romance. É a sua presença enquanto personagem nos capítulos com outras focalizações narrativas a maior responsável pela construção de sua materialidade dentro do romance, bem como da atmosfera indígena em geral.

Feitas as considerações pertinentes sobre o quadro enunciativo de cada um dos textos e definidos os limites da contribuição que este oferece à caracterização da indianidade dos personagens-narradores, podemos avançar, agora, rumo a um outro ângulo de análise, desta vez interessando-nos à maneira como a percepção de mundo indígena se deixa entrever em seus enunciados.

### 3. A estruturação da percepção, do pensamento e do conhecimento índio

A antropologia é uma das áreas de estudo que se debruçam sobre as sociedades autóctones. Esta, enquanto campo do saber, opera a partir de um regime epistemológico particular que busca, entre outros, estabelecer as relações constituintes da maneira de conhecer e de estar no mundo das comunidades humanas. A atitude antropológica consiste em compreender que “non seulement l’Amérindianité, comme toute singularité anthropologique, doit être appréhendée dans son rapport aux savoirs” (MANIGLIER, 2019, p. 14). O antropólogo se interessa, então, pelas relações que determinam os modos de saber de cada sociedade, os caminhos da percepção dos quais emergem modelos societários, representações do que seja a realidade e maneiras de se relacionar com ela. Posto que o interesse pelo elemento indígena constitui um ponto de contato entre esta investigação e a empresa antropológica, o método para realizar esta parte da pesquisa pode inspirar-se da atitude adotada pelo pensar antropológico. Deve-se ressaltar que não se trata de assumir que estejamos diante do mesmo objeto do antropólogo: se este busca estudar as sociedades a fim de estabelecer as matrizes que a estruturam, buscaremos aqui estudar o material linguístico de que dispomos – atribuído a um narrador índio – com vistas a mapear os esquemas de pensamento que lhe subjazem fictionalmente. Estamos, pois, no domínio da identificação de um imaginário sobre o índio que intervém de maneira estruturante no surgimento dessas vozes. Não se tem a pretensão de determinar, nestas páginas, como o autóctone conhece, mas como as representações presentes em “Meu tio o iauaretê”, *Maíra* e *Yuxin* alicerçam suas experiências enunciativas, constroem um mundo e a partir de que paradigmas estruturantes o fazem.

Nesse horizonte de análise, a linguagem adquire centralidade. Isto porque “[...] a realidade só tem existência para os homens quando é nomeada. Os signos são, assim, uma forma de apreender a realidade. Só percebemos no mundo o que nossa língua nomeia” (FIORIN, 2006, p. 56). Segundo uma tal perspectiva, é a capacidade simbólica da atividade linguística que forja conceitos, que, por sua vez, esquadriham o mundo, ordenam-no, organizam-no e interpretam-no. A filosofia da linguagem de Wittgenstein também ecoa essa ideia por meio da já célebre frase “[o]s limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 111). Sublinhamos que o material que analisamos é o linguístico e que há uma relação indissociável entre apreensão do mundo e a linguagem que se utiliza para chegar até ele. Aliás, talvez uma reformulação se imponha: a linguagem não é utilizada para chegar até a realidade;

isto implicaria que esta última fosse algo preexistente e que o papel da linguagem fosse o de recobri-la, como uma nomenclatura. A linguagem é, ao contrário, o meio a partir do qual o mundo pode se constituir, posto que é apenas dentro de seu domínio que surge a possibilidade de simbolizar, categorizar, interpretar – em suma, de significar, de conferir um sentido. Esta é, pelo menos, a perspectiva que adotam os estudos linguísticos. Os estudos antropológicos demonstram, contudo, que a relação estabelecida entre o autóctone e o que chamamos realidade muitas vezes se constrói a partir de uma clave completamente distinta. A atitude epistemológica é aquela que prevalecerá em nossa empresa analítica, nos termos em que Maniglier (2019, p. 10-11) a formula:

L'épistémologie part donc de savoirs donnés, sans les soumettre à un critère de vérité a priori, et elle se propose de dégager d'eux un concept de vérité, au risque qu'il ne se retrouve pas absolument identique dans les différentes pratiques du savoir et qu'on finisse avec non pas une doctrine de la vérité, mais une constellation de figures de vérité.

A partir da análise do material textual, objetiva-se estabelecer potenciais figuras de verdade que estruturam o pensamento expresso nos textos – pensamentos esses que podem até mesmo entrecostar-se com os pressupostos referidos mais acima. Munidos dessa compreensão preliminar sobre as diferentes bases que podem assentar a experiência com a/na/pela língua é que nos voltamos para nossos objetos de pesquisa. Particularizando essa discussão nos casos em apreço, assumimos ser pela e na língua – enquanto tipo de linguagem que é – que se torna possível perceber, experimentar e conhecer o mundo. Não se poderia, nesse sentido, afirmar que uma mesma experiência é apreendida distintamente segundo o ponto de vista que a capta, mas que a própria experiência se constitui unicamente na medida em que é captada por um ponto de vista qualquer, posto que cada grelha perceptiva implica costurar simbolicamente e apreender os fatos – ainda que fictícios – constituindo-os ao mesmo tempo. Servir-se da língua implica instaurar pelo próprio ato de linguagem uma espécie de teoria de base da realidade, que estrutura e dá forma à experiência – em nosso caso, à experiência narrada pelos três personagens de que nos ocupamos. Os enunciadores-narradores se expressam em uma/por uma língua e, especificamente na condição de narradores, relatam eventos. Interessar-nos-emos pela maneira como os personagens tentam inscrever os eventos que narram dentro de conjuntos coerentes de representação. Pelo fato de ocuparem a posição de instâncias organizadoras do discurso ficcional, poderemos flagrar nas malhas do mesmo os princípios organizadores que definem suas percepções de mundo.

Em princípio, essa investigação ambicionava erigir uma análise baseada em indícios que repousassem exclusivamente sobre a construção linguística e que pudessem apontar para maneiras distintas de configurar, por meio da língua, a experiência indígena; percebeu-se depois que esta orientação, embora válida, precisava se alargar. Assim, proceder-se-á a uma coleta de elementos situados tanto do plano da enunciação – da análise da construção do discurso – quanto dos enunciados e ações – maneira de estar no mundo –, buscando pistas dos parâmetros que organizam as experiências desses narradores e, por fim, analisando em que medida podem se extrair deles os conceitos de verdade que presidem à ação, ao pensamento ou ao uso da língua pelos personagens-narradores. Investigaremos, por exemplo, o que a forma de estruturar as questões – os problemas – pode dizer sobre as noções paradigmáticas que subjazem à construção discursiva do enunciador-narrador, além das maneiras de descrever ou explicar algum evento. A análise empreendida a seguir visa a explicitar o que se apresenta como estrutura fundante dessas experiências ficcionais por meio do exame da relação entre a linguagem, o pensamento e a realidade índia emuladas nos três textos, mapeando o corpo de noções conceituais – sejam elas explícitas ou implícitas – que determina a perspectiva da enunciação, uma espécie de epistemologia do pensamento dos personagens-narradores. Além disso, trataremos de verificar até que ponto essas matrizes convergem, como elas dão forma linguística ao vivido e como se relacionam com a maneira “ocidental” de conhecer, experimentar e estruturar o mundo.

### **3.1. A imanência e o sensível**

#### **3.1.1. S(ab)er onça: conhecer no rês do chão**

Uma construção linguística com algumas recorrências reteve nossa atenção em “Meu tio o iauaretê”:

Eu — toda a parte. (ROSA, 1969, p. 126)

Eu sou onça... Eu — onça! (ROSA, 1969, p. 135)

Eu — onça! (ROSA, 1969, p. 144)

Eu — Macuncôzo (ROSA, 1969, p. 158)

Nos casos assinalados, o verbo copulativo é substituído por um travessão. Semanticamente, o verbo é uma classe de palavras que contém as noções de ação, processo ou estado. O que a supressão dessa instância nos permite inferir sobre o processo que se instaura na gênese dessas

formulações? O verbo “ser” é uma entidade abstrata que funda correspondência entre o sujeito e o predicado nominal. Suprimi-lo significa, no nível do discurso, eliminar o elo linguístico – “artificial”, “convencionado” – que tece o vínculo entre o sujeito e o segundo elemento (aqui, com função predicativa). Ávila e Trevisan (2015, p. 307) detectam nesse traço expressivo ecos da estruturação do nheengatu, língua de raiz tupi:

Outra marca sintática que nos estimula a considerar um substrato gramatical do nheengatu na fala do onceiro é a repetida supressão do verbo “ser”, verbo que não existe, por sua vez, no idioma tupi: “Eu sou onça... Eu – onça!”; “Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande”; “Eu panema não, eu – marupiará”; “Mecê bom-bonito, meu amigo meu”; “Eu tapijara, sapijara (...)” (ROSA, 2007, pp. 204, 223, 227, 213 e 230). Em nheengatu, teríamos, por exemplo: ixé (eu), iauaretê (onça) > ixé iauaretê, “eu (sou) onça”.

Analisando esteticamente essa formulação, um dos efeitos por ela criados pode ser a de uma coincidência tão absoluta entre os dois termos que não há espaço sequer para a mediação do elemento verbal. O travessão faria uma ligação imediata e revelaria um esquema de pensamento que associa da maneira mais radical possível dois elementos. Uma estrutura similar também é observada em outros dois momentos:

Eu — rede (ROSA, 1969, p. 126)

Eu — longe. (ROSA, 1969, p. 128)

Na primeira formulação, o protagonista informa ao visitante que ele dorme na rede; na segunda, que ele outrora se deslocava até muito longe para comprar alguns itens de alimentação. De maneira similar aos exemplos elencados anteriormente, é como se se estivesse estabelecendo correspondência concreta entre dois elementos ou ideias. Nestes casos, posto que os complementos fazem as vezes de adjuntos adverbiais (“Eu durmo **na rede**”, “Eu ando até muito **longe**”), a utilização do travessão torna a construção ainda mais rudimentar, na medida em que não se trata apenas de uma qualidade ou característica do sujeito da oração, mas do estabelecimento de uma relação menos evidente entre os elementos do par associativo. A manipulação do sistema linguístico se aproxima de uma montagem que funciona mais por associação concreta – isto é, justaposição – que pela ligação em certo grau abstrata que a sintaxe exerce por meio de elementos que lhe são próprios, como é o caso da expressão de ação, processo ou estado veiculadas pelo verbo. Trata-se de um uso da língua como “coisa”, onde o procedimento associativo é responsável pela produção de um sentido rudimentar, como que apenas sinalizando que dois elementos entram em relação. Essa predominância do elemento concreto se declina em vários níveis do material textual.

Há ocasiões em que essa tendência se faz sentir de maneira mais sutil:

Geralista, um chamava Gugué, era meio gordo; outro chamava Antunias – aquele tinha dinheiro guardado! O outro era seo Riopôro, homem zangado, homem bruto: eu gostava dele não... (ROSA, 1969, p. 134)

Aqui, a concretude se exprime por uma caracterização dos personagens orientada para aspectos materiais, quase palpáveis na percepção de cada um deles. Mesmo a descrição de seo Riopôro traz certa objetividade, sobretudo se compreendemos “bruto” como equivalente a “tal qual sai da natureza”, uma das definições possíveis para o termo e que ressalta seu caráter rudimentar, não polido. Se isso não parece ainda suficiente para sustentar a primazia de um pensamento estruturado em torno da concretude, a narração do encontro com a onça Maria-Maria e do surgimento de uma relação de afeto entre o protagonista e o animal pode nos auxiliar a ir um degrau além no fortalecimento de nossa hipótese sobre a lógica do sensível que opera no conto:

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: – “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém... Já tava de rabo duro, sacudindo, sacê-sacemo, rabo de onça sossega quage nunca: ã, ã. Vai, ela saiu, foi pra me espiar, meio de mais longe, ficou agachada. Eu não mexi de como era que tava, deitado de costas, fui falando com ela, e encarando, sempre, dei só bons conselhos. Quando eu parava de falar, ela miava piado – jaguanhenhém... Tava de barriga cheia, lambia as patas, lambia o pescoço. Testa pintadinha, tiquira de aruvalhinho em redor das ventas... Então deitou encostada em mim, o rabo batia bonzinho na minha cara... Dormiu perto. Ela repuxa o olho, dormindo. Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o nariz do focinho encostado numa mão... Vi que ela tava secando leite, vi o cinhim dos peitinhos. Filhotes dela tinha morrido, sei lá de quê. Mas, agora, ela vai ter filhote nunca mais, não, ara! – vai não... (ROSA, 1969, p. 137-138)

O laço entre a onça e o personagem é descrito unicamente no plano físico; é a partir desse plano e do que nele tem lugar que surge o sentimento que o protagonista nutre pelo felino e que vai culminar em sua transformação em **ex-onceiro**. Não há, nem nesse momento e nem em nenhuma outra altura, uma descrição sentimental desancorada da materialidade da relação com o animal. A descrição física de sua amada segue essa mesma linha:

Ã-hã. Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú, cabeçudinha, afora as

pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da seca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo roxeado. Tem não? Tem de tudo. Mecê já comparou as pintas e argolas dela? Cê conta, pra ver: varêia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha, não... Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas... Dentro das orêlhas é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas... Eu posso fazer festa, tempão, ela aprecêia... Ela lambe minha mão, lambe mimoso, do jeito que elas sabem pra alimpar o sujo de seus filhotes delas; [...] (ROSA, 1969, p. 139)

Poder-se-ia objetar que a relação com um animal tenderia inevitavelmente à materialidade, posto que a impossibilidade de comunicação verbal restringiria o contato a uma afetividade do concretamente sensível. Contudo, se analisamos a maneira como o enunciator-narrador descreve a própria mãe, constatamos que esse princípio é válido mesmo para os vínculos afetivos estabelecidos com personagens humanos:

Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão... (ROSA, 1969, p. 143)

O protagonista realiza uma associação entre características positivas – ser boa, ser bonita – e o fato de que sua mãe o alimentava, numa relação de causa-consequência entre dar de comer e ser boa. É o ato concreto de nutrir – que tem, também ele, uma consequência concreta (manter o personagem vivo) – que é referido como central no juízo estabelecido relativamente à figura materna. O “sobrinho do iauaretê” também se serve do mesmo expediente para demonstrar seu afeto por Maria-Maria:

Vou indo como elas onças fazem, por meio de espinheiro, vagarinho, devagarinho, faço barulho não. Mas não espinha não, quage que não. Quando espinha pé, estraga, a gente passa dias doente, pode caçar não, fica curtindo fome... É, mas, Maria-Maria, se ficar assim, eu levo de-comer pra ela, hã, hã-ã... (ROSA, 1969, p. 150)

Por paralelismo, infere-se que o narrador simboliza o ato de levar comida para a onça como uma forma de materializar para o animal o elo existente entre eles.

O corpo, enquanto índice de concretude, também é explorado textualmente, a começar pela própria situação enunciativa, que, decorrendo de um diálogo, coloca em cena uma espécie de ação teatral enunciativo-narrativa. Não nos atardaremos nesse aspecto, já suficientemente tratado no capítulo dedicado à situação narrativa. Ater-nos-emos a outros níveis do texto em que a centralidade do corpo pode ser flagrada. Começemos pelo superaguçamento dos sentidos:

Os macacos gritaram — então onça tá pegando... (ROSA, 1969, p. 127)

É possível pôr em relevo a capacidade auditiva do personagem, que lhe permite alcançar um saber a respeito dos eventos que têm lugar nos arredores: aqui, o grito dos macacos permite inferir que uma onça ataca uma presa. O conhecimento do modo de funcionar do entorno passa pelo sentido da audição, que capta as sonoridades do ambiente, posteriormente traduzidas em um saber estruturado por uma lógica simples de causalidade: se os macacos têm determinado comportamento, é porque um evento específico – um ataque de onça – o desencadeia. Também é no âmbito do corpo que impulsos irracionais como o medo são combatidos:

Da pinima eu comia só o coração delas, mixiri, comi sapecado, moqueado, de todo o jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca eu não ter medo! (ROSA, 1969, p. 131)

Para lidar com o estado emocional advindo da constatação de perigo ou ameaça, o protagonista passa banha de onça em seu corpo. Ao fazê-lo, segundo ele, os temores se afastam. Flagramos aqui mais um elemento que reenvia à centralidade do corpo: é nele que se deve intervir inclusive para tratar as emoções. O uso dos sentidos também repercute no mundo físico. Em meio a uma discussão sobre armas, o protagonista compartilha uma percepção sobre a relação entre estas e as mulheres:

Mão minha bota arma caipora não. Também não deixo pegar em arma, mas é mulher, mulher eu não deixo; deixo nem ver, não deve-se. Bota panema, caipora... (ROSA, 1969, p. 153)

Segundo o pensamento por ele expresso, o toque ou mesmo a visão de uma mulher lançada ao instrumento é responsável por danificá-lo, torná-lo imprestável. Trata-se de um ato executado pelo corpo feminino que tem um impacto concreto sobre o objeto.

Mesmo o que flerta com o místico ancora-se no plano físico. Para conseguir que o visitante durma, o protagonista ameaça executar um ritual:

Ói, se eu quero eu risco dois redondos no chão – pra ser seus olhos de mecê – depois piso em riba, cê dorme de repente... (ROSA, 1969, p. 140)

O ritual descrito consiste integralmente em ações concretas, não havendo nele nenhum apelo ao imaterial: o desenho dos olhos no chão, a pisada, o efeito sonífero no visitante. Trata-se quase de uma ação direta de intervir nos olhos do forasteiro, com a diferença de que a intervenção se faz a partir dos olhos simbolizados pelo desenho feito. Não se referem palavras, mentalizações nem quaisquer outros expedientes abstratos que comporiam o rito: ele é concreto do começo ao fim e se realiza a partir de uma ação objetiva do corpo. Essa relação com o

símbolo se aproxima daquela registrada por Lévy-Bruhl<sup>50</sup> em suas observações de sociedades ditas primitivas. Segundo o antropólogo,

[I]es symboles des primitifs ne se fondent pas, en général, sur une relation, saisie ou établie par l'esprit, entre le symbole et ce qu'il représente, mais sur une participation qui va souvent jusqu'à la consubstantialité. Ce n'est pas un rapport aperçu, encore moins une convention, qui leur donne naissance. Le symbole est senti comme étant, en quelque façon, l'être ou l'objet même qu'il représente, et « représenter » prend ici le sens littéral de « rendre actuellement présent ». De cette nature des symboles des primitifs découle aussitôt une importante conséquence touchant leur fonction. En vertu de la participation sentie entre eux, agir sur le symbole d'un être ou d'un objet, c'est agir sur lui-même. (LEVY-BRUHL, 1938, p. 135)

De igual maneira, a confecção do símbolo do forasteiro – os “dois redondos no chão” – assume uma função vicária e, na ausência da possibilidade de agir diretamente sobre o visitante, o protagonista ameaça agir sobre a sua representação. Ele pode, segundo defende, obter o resultado desejado a despeito da resistência de seu interlocutor. Sob a ótica do protagonista, trata-se de agir, por outras vias, diretamente sobre os olhos do forasteiro. O símbolo se consubstancia ao ser ao qual está relacionado, de modo que agir sobre este é agir sobre aquele. A relação particular de participação entre a coisa e seu símbolo os torna indissociáveis e a ação no plano do símbolo funciona como prefiguração. Aqui, deparamos com um princípio de abstração que ainda se funda largamente num simbolismo concreto, exprimindo-se não numa abstração da linguagem, mas numa ação simbólica que a executa.

A ideia da centralidade do corpo ecoa, em seguida, numa primazia ampla do concreto, que se faz sentir em diversos processos presentes no texto. A concretude se aplica mesmo à maneira como o narrador apreende elementos da doutrina católica:

Missa, não, de jeito nenhum! Ir pra o céu eu quero. Padre, não, missionário, não, gosto disso não, não quero conversa. Tenho medalhinha de pendurar em mim, gosto de santo. Tem? São Bento livra a gente de cobra... Mas veneno de cobra pode comigo não – tenho chifre de veado, boto, sara. (ROSA, 1969, p. 143)

A missa, enquanto celebração simbólica do sacrifício de Jesus Cristo, não desperta o interesse do personagem; tampouco as interações com aqueles que professam a fé cristã. O que o ex-ouco retém do catolicismo é um objeto – a medalhinha de São Bento –, que atua de modo a protegê-lo contra cobras. A medalhinha, aliás, é associada a um outros objeto – profano –, sendo colocada como apenas mais um elemento útil para manter-se a salvo dos répteis. É a função

---

<sup>50</sup> Reconhece-se a posição datada de Lévy-Bruhl no que concerne a muitas percepções relativamente às populações indígenas. As menções aos trabalhos do antropólogo francês se limitam, nesta tese, a evocar alguns exemplos instrutivos trazidos por algumas de suas obras, na medida em que esses apresentam pontos de contato com situações presentes nos textos aqui estudados e pode, nesse sentido, contribuir para a reflexão.

prática a que prevalece, todo o resto sendo rechaçado pelo personagem. Até mesmo as noções cristãs de alma e de demônio são relativizadas:

Alma de defunto tem não, tagoaíba, sombração, aqui no gerais tem não, nunca vi. Tem o capeta, nunca vi também não. Hum-hum... (ROSA, 1969, p. 143)

Não sendo perceptível a seus sentidos – não tendo materialidade –, a existência dessas entidades é posta em causa pelo narrador, ao menos na região em que habita e sobre a qual pode, por sua própria experiência, testemunhar.

É diante de uma tal representação do mundo, na qual o que é constatável pelos sentidos impera em sua concretude, que devemos analisar as sucessivas alusões do narrador à ligação que entretém com as onças:

Pinima é meu parente!... (ROSA, 1969, p. 127)

Agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode. Onça é meu parente. (ROSA, 1969, p. 128)

Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes! (ROSA, 1969, p.145)

Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei... (ROSA, 1969, p. 157)

A largura de onda específica em que parece se inserir a matriz que estrutura a experiência do personagem não nos autoriza a entender o proclamado parentesco com os felinos senão de maneira literal. Não cabe, em nenhum grau, uma compreensão metafórica da conexão com os animais; é concretamente que ela se apresenta na dinâmica perceptiva do narrador. Que se saliente que as provas que o narrador oferece de que diz a verdade são, também elas, materiais: o aspecto de suas unhas e seu odor. É de igual importância reforçar que o parentesco com as feras decorre de sua herança indígena, já que a mãe, como vemos particularmente na terceira das passagens acima citadas, é o elo que o conecta ao universo dos felinos. O parentesco, bem como o “virar onça” ao qual o protagonista faz menção repetidas vezes, pode ser compreendido por analogia à relação índio-animal observada por Maniglier (2019, p. 33) em diferentes povos tribais:

On voit bien avec cet exemple que la notion de « fait » ne correspond pas à ce que nous entendrions spontanément par là. Il remarque aussi que les « théories » avancées par les « primitifs » ne se contentent pas d'inclure des propositions auxquelles un scientifique victorien ne saurait adhérer (par exemple : « derrière tout événement il y a une intentionnalité »), mais semblent souvent inclure aussi de véritables contradictions dans les termes, c'est-à-dire des propositions auxquelles nous ne pouvons donner aucun sens. Ainsi, pour les Ewes de la côte occidentale de l'Afrique décrits par le major Ellis, l'individu « est ce kra [sorte d'âme] en un

certain sens, et en même temps il ne l'est point ». On reconnaît là un genre de construction dont le modèle sera la célèbre phrase : « les Bororo sont des araras ». La phrase vient de la relation que le baron Karl von den Steinen fit de son exploration du Brésil. Il rapporte que les Bororos déclarent être des araras, des sortes de perroquets, rouges en l'occurrence : non pas au sens où ils appartiendraient à la même famille, auraient la même descendance, deviendraient après la mort, ou s'avèreraient dans leur être profond (et non dans leur être visible) des perroquets rouges, non : ils sont et des êtres humains, et des oiseaux, les deux.

A percepção posta em cena caracteriza-se por ser capaz de acolher uma dualidade concomitante que não é, de maneira alguma, incompatível com a ideia de unidade. Viveiros de Castro (1996, p. 116) esclarece os termos em que a participação humano-animal se torna possível numa tal mentalidade, notadamente pela ideia de uma essência antropomorfa comum a todos os seres vivos:

Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de "roupa" é uma das expressões privilegiadas da metamorfose — espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais —, um processo onipresente no "mundo altamente transformacional" (Rivière 1995:201) proposto pelas ontologias amazônicas.

No texto de Rosa, ser parente da onça significa ter uma ligação imediata com o animal, ter a possibilidade concreta de, nos termos de Viveiros de Castro, “trocar de roupa”, porque — seguindo agora a fórmula de Karl von den Steinen via Maniglier — “os tacunapéuas seriam onças”. Viveiros de Castro (2018, p. 20), analisando esse conto de Rosa, detecta na afirmação da identidade felina uma definição do que seria um “cogito canibal”, que consistiria em uma mudança de posição a partir da relação com a antropofagia. Isto quer dizer que, ao passar à matança e ao consumo de humanos, o personagem passa a negar a própria humanidade e, nesse sentido, é “antropófago” sem ser “canibal”, na medida em que se reconhece então como felino, como um outro não humano. A identificação, aqui, materializa-se no ser índio e ser onça e na capacidade de trânsito entre essas duas intensidades do ser, que fica ainda mais visível quando o narrador relata a primeira vez em que a metamorfose felina tem lugar:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupêio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso. Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. Se mecê vinha aqui, eu sabia tudo o que mecê tava pensando... (ROSA, 1969, p. 149)

Todo o processo é descrito a partir da gestualidade assumida por seu corpo e por reações físicas – tremores, câimbra. Viveiros de Castro (2018, p. 22) sustenta que Rosa “não descreve a transformação, ele escreve a transformação [...], então há de fato um devir não só na linguagem, mas da linguagem, é a linguagem que se recodifica em onça”. Nesse sentido, a transformação também se insinuaria na própria construção linguística que dá forma ao texto, acrescentando mais uma camada ao devir onça. O movimento de tornar-se onça é aproximado pelo etnólogo daquele proposto por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, “a saber, [...] um movimento/evento metafísico (sem jamais deixar de ser material) que não se deixa reduzir nem a uma metamorfose identificatória imaginária, nem à correlação simbólica própria da metáfora” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 21). Transformar-se em bicho é apenas um dos elos de uma cadeia: uma vez realizado o devir animalesco, o protagonista experimenta até mesmo o modo de pensar das feras. Em dada altura, o próprio narrador formula a maneira como uma onça capta a realidade:

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando algũa coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes... (ROSA, 1969, p. 150)

O pensamento do felino coincide com certa estabilidade do seu entorno, permitindo que o animal execute suas ações corriqueiras. A perturbação desse estado suspende a capacidade de pensar da onça, que reage com agressividade até que encontre novamente a calma e possa continuar a agir corriqueiramente – isto é, a “pensar”. O pensamento é percebido como um estado de apaziguamento que permite ao animal experimentar o espaço sem sentir-se ameaçado. Por analogia, pode-se presumir que o narrador, enquanto onça que reivindica ser, também se encontre ou seja capaz de encontrar-se nesse estado de percepção. Esclarecidos os termos em que o enunciador-narrador simboliza sua ascendência animal, algumas de suas reflexões e ações podem ser compreendidas como convergentes com aquelas de seus parentes felinos:

Ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro... (ROSA, 1969, p. 128)

O ex-onceiro manifesta traços compatíveis com aqueles que a etologia define como comportamento territorial de certos animais, definindo por marcações – neste caso, olfativas – um perímetro que lhe é exclusivo. É também pelo cheiro que seu pensamento e o das onças coincidem:

Eh, aí davam dinheiro pra quem matar Pé-de-Panela. Eu quis. Falaram em rastrear. Hum-hum... Como é que podiam rastrear, de achar rastreando? Ela tava longe... Como é que pode? Hum, não. Mas eu sei. Eu não percuri. Deitei no lugar, cheirei o cheiro dela. Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio... Aí, eu fiquei sabendo. (ROSA, 1969, p. 146)

O tornar-se onça se manifesta, primeiramente, por um agir como onça; a metamorfose, então, faz-se – “eu viro onça mesmo” –, e o personagem passa a conhecer o mundo a partir da mesma matriz desses animais. É por meio do acesso à “lógica” olfativa do animal que o narrador se torna capaz de localizar a onça que devia ser abatida. A ênfase em um saber compartilhado entre o protagonista e as onças também pode ser observada em:

Onça, elas também sabem de muita coisa. Tem coisas que ela vê, e a gente vê não, não pode. Ih! tanta coisa... Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Sei só o que onça sabe. Mas, isso, eu sei, tudo. Aprendi. [...] Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. (ROSA, 1969, p. 133)

A sabedoria das onças é associada ao que elas são capazes de ver, reenviando o conhecimento à materialidade do sentido da visão. O saber do narrador é formulado como um “saber fazer igual [à] onça”, acentuando a dimensão prática em que consiste o saber do animal e que baliza a existência do mesmo no mundo. O enunciador-narrador declara que saber coisas demais lhe provoca dores de cabeça. Disso não se deve, naturalmente, depreender uma inferioridade das faculdades intelectivas do personagem, mas uma utilização do pensamento como um instrumento prático para agir no mundo empírico. Tudo o que incide sobre o plano material tem sua atenção e seu investimento mental; por outro lado, o “saber demais”, isto é, pensar sobre aquilo que vai além dessa necessidade imperativa de sobrevivência, parece-lhe acessório e aborrece-o. Isso é atestado logo na sequência, quando o narrador detalha o tipo de aprendizado obtido em decorrência do convívio com os animais:

Escorregar no chão, pra vir perto da caça, eu aprendi melhor foi com onça. Tão devagarim, que a gente mesmo não abala que tá avançando do lugar... Todo movimento da caça a gente tem que aprender. Eu sei como é que mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer. Sei em que perna primeira é que mecê levanta... (ROSA, 1969, p. 136)

Dos felinos, o narrador aprendeu as sutilezas da observação e das ações precisas. Seu saber se traduz em um saber fazer com utilidade imediata, um conhecimento que se transforma em ação de corpo, uma inteligência prática, sagacidade para existir em seu contexto. Trata-se de um universo mental que se desenvolve em conformidade com os estímulos que o cercam, complexo à sua maneira, e que busca responder de maneira otimizada a esse ambiente.

No âmbito desta investigação sobre os caminhos perceptivos que se deixam entrevistados nas malhas da enunciação do narrador, pareceu-nos igualmente pertinente explorar a experiência do remorso do protagonista. O remorso, enquanto “manifestação pungente da afetividade humana que nos censura um ato que não devíamos praticar” (PRIBERAM), parece à primeira vista acenar para um território mais abstrato de sensações. Ao conhecer o amor de Maria-Maria e ao abandonar o ofício de onceiro, o protagonista demonstra certo arrependimento retrospectivo por sua atuação contra os animais:

Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio – que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. (ROSA, 1969, p. 129)

O que interessa a nossa análise é a maneira como o mesmo lida com o potencial conflito advindo dessa mudança radical de postura – a passagem de pertencimento do universo do exterminador ao universo dos seres exterminados e a tomada de consciência de forma mais aguda de ter agido em favor da aniquilação de seus parentes onças. Seu posicionamento diante dos fatos praticados em sua vida pregressa pode ser visto no trecho que se segue:

Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. (ROSA, 1969, p. 129)

A cabaça aparece como um objeto no qual estão simbolicamente contidos todos os assassinatos de onças cometidos pelo agora ex-onceiro. Seguidamente à sua mudança de postura e interrupção de sua atividade de matador de animais, ele decide se livrar das pedras, como que se desvencilhando do peso que seus atos pregressos – aqui concretamente simbolizados pelas pedras – podem lhe trazer. Disso podemos depreender que se por um lado a memória persiste, por outro o protagonista elimina a cabaça que reenvia a seu passado – enquanto indício material de sua atitude animalicida – como maneira de não estar mais a ele associado. Novamente, é agindo no plano material que o “sobrinho do iauaretê” resolve seu caso de consciência. Além disso, o remorso não parece consumi-lo nem paralisá-lo. O laço entre o protagonista e Maria-Maria o transforma sobretudo no plano prático, pela interrupção de sua atividade de onceiro:

Eh, parente meu é a onça, jaguaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jaguaretê é meu tio, tio meu. Á-hã. Nhem? Mas eu matei onça? Matei, pois matei. Mas não mato mais, não! (ROSA, 1969, p. 148)

Mas, se aqui defendemos a primazia de um estar no mundo concreto, não matar mais onças é apenas uma das etapas que concretamente expressam as novas disposições do narrador. Logo depois, ficamos sabendo que ele passa a conduzir presas humanas para locais em que onças

poderão atacá-las. Disso podemos inferir que, embora o arrependimento esteja presente, ele não é incapacitante; ao contrário, se tudo tem, como aqui tentamos demonstrar, lugar no corpo e no plano físico, também a mudança do protagonista se observa no plano do concreto. Servir às onças passa a ser seu modo de estar no mundo, sendo esta a expressão tácita de sua comunhão com os animais. Em outra passagem, o remorso é expresso por um ato corporal do personagem:

Castigo veio: fiquei panema, caipora... Gosto de pensar que matei, não. Meu parente, como é que posso?! Ai, ai, ai, meus parentes... Careço de chorar, senão elas ficam com raiva. (ROSA, 1969, p. 137)

O choro do protagonista em presença das onças opera como um sinalizador físico – concreto, portanto – de seu arrependimento. Não chorar, segundo ele, despertaria a cólera dos animais. Identifica-se mais um momento em que a prevalência de uma lógica do sensível se faz sentir: o remorso não existe para as onças, na percepção do narrador, até que ele chore, exprimindo-o de modo que os sentidos dos animais possam captá-lo. Mesmo em ocasiões nas quais a interação ocorre com humanos e não com animais selvagens, essa lógica prevalece:

Enterraram o sitiante junto com o menino pequeno filho dele, o que sobrava, eu fui lá, fui espiar. Me deram comida, cachaça, comida boa; eu também chorei junto. (ROSA, 1969, p. 146)

A passagem recupera um episódio da vida pregressa do narrador, em que este vai ao funeral de um homem e de seu filho pequeno, ambos vitimados por uma onça. A formulação de seu próprio discurso permite concluir que o fato de ser alvo da hospitalidade da família enlutada – relembremos que o narrador associa receber alimento a uma expressão de afeto e cuidado – significa que ele, por sua vez, deverá reagir de acordo com o que a situação demanda: concretamente, então, o personagem chora, demonstrando que se solidariza com a dor dos familiares dos mortos – ainda que saibamos por sua narração que ele próprio, embora tivesse encontrado o rastro da onça assassina, nada tivesse dito ao tal sitiante, o que poderia ter significado poupar a vida do homem. Ao que parece, o choro não resulta de uma elaboração profunda de um afeto que culmina numa reação física, mas quase em um sentimento que ganha contornos e se encerra nas lágrimas por ele vertidas. O sentimento expressa-se pela ação, não sendo reportada nenhuma dimensão deste que não coincida com a ação: trata-se de um sentimento que surge e se forja na materialidade do corpo.

Ainda no plano das considerações sobre a linguagem, atardemo-nos na maneira como o narrador percebe a questão da nomeação:

Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. (ROSA, 1969, p. 140)

O ex-onceiro afirma que as onças com as quais convive têm nomes que são os delas, isto é, que estes não são resultado de uma atribuição arbitrária de sua parte. O que essa afirmação permite inferir sobre a maneira como o “sobrinho do iauaretê” apreende o mundo e, nesse caso específico, a relação entre língua e mundo empírico? À luz da linguística saussuriana, tomamos consciência da arbitrariedade da relação que conecta significado e significante, posto que o signo linguístico deriva de uma convenção estabelecida e aceita por uma comunidade linguística (SAUSSURE, 2005, p. 18). Contudo, a percepção expressa pelo conto de Rosa é diversa. Nele, a língua – e os nomes – é compreendida pelo narrador como algo que emerge das coisas, símbolos – no sentido já abordado anteriormente – e não abstrações sígnicas. Sob esse ponto de vista, se as onças têm os nomes que têm<sup>51</sup> é porque, na percepção do narrador, esses animais e seus nomes são equipolentes. A esse respeito, Galvão (1975, p. 531) destaca que “[o]s nomes tupis, tais como os poucos do léxico português, guardam referências aos traços físicos ou de comportamento de cada uma [das onças]”. Isso denota uma visão concretizada também do nome, que é por ele entendido como arbitrário, mas não no sentido comumente referido pela linguística: não é a comunidade que atribui arbitrariamente uma sequência de sons que passam a designar um referente, mas do próprio referente emerge uma nomeação, que é também seu símbolo – e que estabelece com o dito referente uma relação de participação direta –; o nome não o representa, mas o é. O nome seria, sob a perspectiva que se deixa entrevista na formulação do personagem, um pertencimento essencial, revelado à consciência e não inventado ou criado, mas percebido, apreendido; o papel do ex-onceiro é decodificar o que já existe. Não é da língua que deriva a percepção do mundo empírico, mas o mundo linguístico é aquele que emerge do mundo sensível como uma revelação deste último. A realidade constituiria a língua e não o contrário: não seria a língua que nomearia a realidade, mas o nome estaria contido na própria coisa. Curiosamente, quando fala das nomeações que recebeu ao longo de seu percurso junto a diferentes comunidades, o protagonista não assume nenhum daqueles nomes como seu de fato:

Nhem? Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tônico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 1969, p. 144)

---

<sup>51</sup> Repertoriamos os seguintes nomes de onças referidos ao longo do conto: Maria-Maria, Mopoca, Maramhangara, Porreteira, Taticica, Uinhúa, Rapa-Rapa, Mpú, Tibitaba, Coema-Piranga, Putuca, Papa-Gente, Puxuêra, Suú-Suú, Apiponga, Petecaçara, Uitaueira, Uataueira, Pixuna, Pé-de-Panela e Maneta.

Como compreender uma percepção em princípio tão disparatada da nomeação? A esse respeito, convém referir o que Lévy-Bruhl (1938, p. 141) notou ao observar a relação de alguns povos aborígenes com os nomes próprios:

Le nom, chez eux, est tout autre chose qu'un moyen commode de désigner quelqu'un, et de le reconnaître parmi d'autres, une sorte d'étiquette fichée sur chaque individu, qui peut être arbitrairement choisie, et au besoin changée, et qui lui reste extérieure, sans rien de commun avec sa personnalité intime. Au contraire, le nom réel (distinct des surnoms et sobriquets de toute sorte) est une appartenance au sens plein du mot, consubstantielle, comme les autres, à celui qui le porte. Il est donc cette personne même. Qui touche à lui touche à elle. De là, dans nombre de sociétés, les précautions dont on l'entoure : le soin de le tenir secret, et de désigner quelqu'un par un surnom sans importance ou par une relation de parenté, la répugnance de beaucoup de primitifs à répondre quand on leur demande : « Quel est votre nom ? » C'est comme si on leur demandait une mèche de leurs cheveux ou un peu de leur urine, c'est-à-dire de mettre leur sort, leur vie, à la discrétion d'autrui.

Se aproveitamos elementos da grelha de leitura antropológica a fim de propor leituras para a questão das relações do protagonista do conto de Rosa com os nomes, é possível sustentar que no texto se expressam dois expedientes distintos de nomeação – o que ele refere para si mesmo e aquele que resulta nos nomes das onças. Primeiramente, é preciso notar que, no caso pessoal do narrador, seus diferentes nomes ligavam-no artificialmente a uma determinada posição nas coletividades de que momentaneamente participava; as muitas denominações que recebeu ao longo de sua trajetória e a maneira como se refere a elas – sempre reforçando que alguém (a mãe, o pai, o sujeito indeterminado de “chamavam”, Nhô Nhuão Guede) o chamava assim, sem nunca afirmar que aquele era o seu nome – são, aliás, indícios suficientes para que percebamos estar diante de um processo de imposição onomástica. Cada um dos significantes que o designaram ao longo de seu percurso estabelece uma relação direta com o universo referencial a que pertence e com o lugar em que o personagem-narrador é posicionado relativamente a esse fundo. No caso das onças, não se fala em atribuição de nome – não se usa o verbo “chamar” e rejeita-se o verbo “botar” –, mas evoca-se uma relação que emula aquela supracitada, entendendo o nome como derivado de uma consubstancialidade, de uma continuidade absoluta entre símbolo e coisa, de um pertencimento radical do nome àquele que o detém. Os nomes do narrador seriam, sob essa perspectiva, vistos como os apelidos aos quais o antropólogo faz referência; os nomes das onças, quanto a eles, seriam os nomes “reais”, no sentido aqui defendido.

Em conclusão, em “Meu tio o iauaretê”, o “modo onça” de conhecer se manifesta pela característica concreta do pensar – que se materializa nas ações do animal –, apresentando-se

como um instrumento para alcançar as demandas materiais que surgem no contexto do protagonista.

### **3.1.2. Fluxos do material: especialização vocabular, metamorfose, misticismo objetivado e tempo**

A concretude que se defendeu ser uma marca da percepção do narrador de “Meu tio o iauaretê” parece, também em *Yuxin*, ser um dos fatores a partir dos quais a narradora Yarina ancora sua ordenação da realidade. Buscando traçar um percurso analítico que repertorie esse elemento na malha textual, demorar-nos-emos em quatro grandes áreas nas quais tal tendência pode ser flagrada no texto: a especialização vocabular, a ideia de metamorfose apresentada no texto, a colocada em cena de um misticismo objetivado e, por fim, a relação com o tempo. Para começar, pode-se referir a questão vocabular. A utilização de termos especializados para designar elementos da fauna – ao menos 140 vocábulos – e da flora – ao menos 115 –, sobre a qual comentaremos em detalhe posteriormente<sup>52</sup>, também nos municia no âmbito da reflexão de caráter epistemológico que aqui empreendemos: o número reduzido de palavras genéricas para designar coletividades de animais e/ou de plantas põe em cena um paradigma ordenador que privilegia a concretude e a especificidade que evocam signos singularizantes em detrimento de conceitos amplos, que, por serem mais abstratos e subsumirem uma grande diversidade em seu interior, dissipam parte do componente imagético particular de cada espécie, a característica visual predominando numa percepção de mundo marcada mormente pela sensorialidade. Referir os nomes específicos de cada elemento da fauna ou da flora é, em certa medida, fecundar a expressão de toda a diversidade constatada no mundo que a circunda, resistindo à abstração das categorias generalizantes. Outro momento em que esse uso que busca emular a concretude da experiência no âmbito da expressão linguística pode ser observado é quando Yarina relata um conflito entre os membros de sua aldeia e os peruanos, que resultou num massacre:

[...] na peleja morreram varões de nossa gente, morreu Hakia, morreu Tiwa, morreu Macari, morreu Benu Adapapa, quem mais morreu? morreu Himiuma também, nossa gente deitou os mortos na frente das casas, as mulheres choravam, os pequeninos choravam, nossos varões

---

<sup>52</sup> No capítulo intitulado “A língua do índio literário”, ocupar-nos-emos, entre outros, de repertoriar os termos com etimologias indígenas utilizados nos textos de nosso *corpus*. Dessa investigação lexical resultou um glossário, que pode ser encontrado no Apêndice desta tese, e do qual extraímos os números aqui apresentados.



E se os caucheiros mataram Xumani e Huxu? e se um patrão matou Xumani e Huxu? e se estão sujeitados? penso se meu esposo virou mariposa e foi morar no cabelo da preguiça, se meu filho virou besouro e foi comer madeira, se meu esposo virou percevejo e foi chupar sangue, se meu filho virou borboleta e foi comer formiga, se meu esposo virou abelha e foi chupar flor, se meu filho virou libélula e foi comer peixinho, se meu esposo virou mateiro de porco, e se virou peixe e foi rio acima buscar adorno para mim? (MIRANDA, 2009, p. 111)

O tom de Yarina sugere que as hipóteses levantadas não configuram uma possibilidade absurda, o que nos permite concluir que a transformação se insere no âmbito do factível. Tanto é assim, que a metamorfose encontra fundamento nas próprias narrativas ancestrais dos caxinauás:

[...] entonce os velhos foram olhando assim, descobriram que o porquinho vira pirapitinga, animais nascem das pessoas, as pessoas eram animais, antes de serem pessoas, e as pessoas nascem de animais? gente vira boto? vira cambaxirra? meu pai gosta de falar, os animais nascem das pessoas, lá está ele falando, trastes viram outros trastes, paus viram outros paus, paus viram pedras, animais viram paus, animais viram outros animais, girino vira sapo, girino virar sapo toda gente viu, lagarta virar borboleta, quem não viu? mulateiro vira pedra, peixinho vira libélula, folha nova vira libélula, bicho-pau vira garrancho, cobra vira paca, caranguejeira cabeluda vira o cipó venenoso da japecanga, rato vira morcego, morcego vira guabiru, [...] (MIRANDA, 2009, p. 127)

A tradição caxinauá refere uma sabedoria ancestral – marcada pela referência a “velhos” e ao “pai” –, que, baseada na observação da natureza e, portanto, numa fonte sensorial de percepção – “os velhos foram olhando assim, descobriram” e “quem não viu?” – estabelece a transformação de uns seres em outros como um dado objetivo. Se, em alguns dos casos, verificamos um procedimento de transformação também presente na matriz referencial ocidental – tal como a passagem do estado de lagarta ao de borboleta ou a de girino ao de sapo, que pressuporia diferentes estágios de formação de um mesmo ser –, outras metamorfoses estranhas à nossa percepção são mencionadas e colocadas ao mesmo nível daquelas, tais como a transformação do peixe em libélula e da cobra em paca, para citar apenas dois exemplos. Instaure-se uma percepção ampliada da possibilidade de transmutação dos seres, que é tida como possível segundo a percepção do mundo dos caxinauás. Corroborando essa percepção, não são poucas as situações em que a narradora evoca as transmutações de pessoas em animais:

[...] o dono de todos os bichos, o tamanduá-bandeira, o bicho mais valente das matas, não teme nem a suçuarana, bandeira mata suçuarana com seu abraço de unhas longas e pontudas, onde mora bandeira mora muita caça, [...], o bandeira foi um grande tuxaua virado bicho, meu pai falou, assim disse meu pai, assim entendi, [...] (MIRANDA, 2009, p. 129)

Nas hipóteses levantadas por Yarina para justificar o desaparecimento de Xumani, aliás, a metamorfose também é aventada:

[...] vou olhar uma ruma de ninho de japim, tudo ali, o japim canta quase que nem japuçá, quase que nem arara, huaaá! huaaá! huaaá! [...] Xumani virou japim? ele sabia arremedar os cantos

dos passarins todos, arremedava pica-pau direitinho, arremedva tucano, [...] (MIRANDA, 2009, p. 61)

Esses indícios apontam para a normalidade da metamorfose como forma de justificar fenômenos observados no mundo. Trata-se de uma percepção em fase com aquela que se verifica em “Meu tio o iauaretê”, em que a aparência corporal é entendida como uma espécie de “roupa”, atributo não fixo dos seres. Todas essas menções à metamorfose em animal contribuem para que o índio, em *Yuxin*, apareça como um elemento capaz de transitar por dois universos distintos: o animal e o humano. A onipresença desse aspecto nas obras que compõem o *corpus* pode ser entendida também como resultante de um espaço de interseção entre tais instâncias e sobre a qual repousaria a episteme indígena que se encena nos textos. Dito de outro modo, a dicotomia animal  $x$  humano é estabelecida no seio da sociedade ocidental, entre outras razões, pela separação que opera entre as esferas do natural e do social, que aparecem como antagônicas. Nas cosmologias ameríndias, Viveiros de Castro (2014) nota a existência de uma premissa distinta:

Pourtant, et ce point a été relativement peu remarqué, ce processus ne parle pas d'une différenciation de l'humain à partir de l'animal, comme c'est le cas dans notre mythologie évolutionniste moderne. *La condition originale commune aux humains et aux animaux n'est pas l'animalité mais l'humanité*. La grande division mythique montre moins la culture se distinguant de la nature que la nature s'effaçant de la culture : les mythes racontent comment les animaux ont perdu les attributs hérités ou conservés par les humains (Lévi-Strauss, 1985 : 14, 190 ; Brightman, 1993 : 40, 160). Les humains sont ceux qui resteront égaux à eux-mêmes ; les animaux sont ex-humains, les humains ne sont pas des ex-animaux.

Nesse horizonte, a humanidade é um princípio partilhado também pelos animais, que perderam em algum momento sua condição humana. Essa chave de percepção, que inverte as bases da afirmação ocidental sobre a relação homem  $x$  animal, põe em cena uma compreensão que não se organiza à revelia da vida selvagem, mas em comunicação constante com ela; não é difícil, então, entender por que animais e humanos não surgem, no imaginário que se deixa ver pelos enunciados de *Yuxin*, como elementos antitéticos.

Se há, por um lado, pontos de contato entre o conto de Rosa e o romance de Miranda, a ideia de concretude e de prevalência do sensorial que permeia *Yuxin* se exprime, por outro lado, a partir de uma relação distinta com o místico. Na seção anterior, destacamos que o homem-onça do conto rosiano resistia à ideia de uma dimensão sobrenatural<sup>53</sup>, posto que esta não podia

---

<sup>53</sup> Alma de defunto tem não, tagoaíba, sombração, aqui no gerais tem não, nunca vi. Tem o capeta, nunca vi também não. Hum-hum... (ROSA, 1969, p. 143)

ser constatada por seus sentidos felinos. Acontece que, no romance de Ana Miranda, desde seu título já se pode notar que o elemento místico se faz presente. Assim, não causa espanto que as almas sejam referidas em diversas ocasiões. A investigação da percepção da narradora Yarina relativamente a essa presença constante de yuxins e o modo como a dimensão mística participa da noção de realidade apresentada pela narração constituem um centro de interesse importante para lançar luz sobre os modos de conhecer índio encenados no texto. Em certa altura, a narradora se pergunta como sua avó teria ficado sabendo de uma perseguição que sofrera das almas:

[...] foi ela [avó Mananan] quem ficou sabendo o que me aconteceu de primeiro, na campestre, mas não contei, ela viu, nem sei como viu, nem sei como ficou sabendo, as almas contaram? avó via as almas, falava de noite mais as almas, as almas contaram o que me aconteceu? não contei nada, mas a avó sabia [...] (MIRANDA, 2009, p. 136)

A explicação encontrada aponta para a comunicação entre a personagem Mananan e o elemento místico. Flagra-se, aqui, um referencial explicativo que parte do princípio de permeabilidade entre o que chamaríamos de mundo material e de mundo imaterial. Aliás, nesse caso, caberia até mesmo interrogar em que medida se poderia tratar a questão a partir de categorias estanques tais como “mundo material” e “mundo imaterial”, já que a percepção da narradora não opera a partir dessa distinção. Essa leitura corrobora aquela feita por Choma (2012, p. 1), que identifica a indiferenciação de ações efetuadas no plano material e no plano imaterial e a triviliidade com que esse trânsito entre instâncias é percebido no romance como uma das características da ficcionalização do universo indígena. A obtenção de informações por vias místicas não surpreende Yarina, o que permite concluir que a troca entre as almas e os índios parece perfeitamente coerente e, mais do que isso, um modo de saber e de estar em contato com o mundo. Teriam sido também as almas as responsáveis por passar alguns ensinamentos à avó:

Lembro, acolá, avó falando baixinho, murmurando, falando mais as almas, minha avó Mananan falava mais as almas, de manhã, de noite, dormindo falava, acordada, as almas ensinaram avó a usar ervas, ensinaram os remédios da mata para banhar crianças, para proteger crianças dos ataques de yuxibu, não comer isto, não comer aquilo, as almas ensinaram avó a passar sangue de tatu-canastra na testa das crianças para viverem muito, [...] as almas ensinaram avó a dar cabeça de pica-pau aos meninos para comerem, assim eles cresciam sabendo derrubar os paus grandes para botar roçado, [...] (MIRANDA, 2009, p. 137)

O trânsito de informações entre o que chamaríamos, a partir de nossos códigos, de natural e de sobrenatural, é percebido por Yarina – e, segundo a narração, também pela comunidade caxinauá – não apenas como corriqueiro, mas como responsável pela transmissão de saberes

com utilidade prática para a comunidade. Além da permeabilidade entre categorias percebidas no mundo ocidental como estanques, observa-se igualmente um olhar que constitui os fenômenos a partir de uma outra grelha de leitura:

[...] sempre vou falar e gritar e gritar nesses barrancos para ouvir o barulho da brincadeira das almas arremedando as nossas vozes, eu não gosto de arremedar as almas, gosto de arremedar passarim. (MIRANDA, 2009, p. 42)

A passagem põe em evidência a compreensão do que entendemos como o fenômeno acústico do eco dentro das categorias que explicam o mundo na perspectiva indígena, na qual estaria inserida a narração de Yarina: como um arremedo brincalhão das almas. Percebe-se que a relação com o místico aparece mesmo nos momentos mais prosaicos e é como se o entorno fosse percebido como encantado em permanência. Essa concepção de mundo ecoa, em certa medida, aquela observada por Lévy-Bruhl (1960, p. 65) em sociedades ditas primitivas:

Elles [les forces mystiques] flottent, elles rayonnent, pour ainsi dire, venues d'une région inaccessible ; elles entourent de toutes parts l'homme qui ne s'étonne pas de les sentir présentes en plusieurs endroits à la fois. Le monde de l'expérience qui se constitue ainsi pour la mentalité primitive peut paraître plus riche que le nôtre, comme je l'ai dit plus haut, non pas seulement parce que cette expérience comprend des éléments que la nôtre ne contient pas, mais aussi parce que la structure en est autre.

Ao evocar um mundo da experiência mais rico, o antropólogo se refere ao fato de que uma mentalidade assim fundada percebe o mundo como hiperpovoado por seres que nele intervêm e que interagem com a porção visível do mesmo, posto que tal matriz referencial prevê uma dimensão suplementar a esse mundo, que escapa ao modelo lógico formal, no qual se apoia a experiência ocidental. Mas as almas parecem comparecer na concepção de mundo da narradora mais do que apenas como fontes de sabedoria:

[...] se eu não tivesse encostado a mão na flecha de Xumani, mulher encostar a mão, encostei, peguei a flecha, o arco, armei o arco, atirei, acertei, matei, eu não queria... minhas mãos... as almas se vingaram de mim, para que fui atirar a flecha? para que fui passear na beira do rio? tão tardinha... [...] (MIRANDA, 2009, p. 78)

Ainda que a índia elabore em outros momentos hipóteses ligadas ao mundo perceptivo para justificar concretamente o desaparecimento de Xumani – abdução por seringueiros ou caucheiros, morte, metamorfose em animal –, ela entende a ausência do companheiro como um efeito cuja causa se encontra no sentimento de ira provocado por ela em potências místicas. A conexão entre o ato inicial – a manipulação do arco e da flecha – e o resultado final – sumiço do marido – só se estabelece como uma relação de causa-consequência porque um elemento de outra ordem intervém na compreensão do fenômeno. A infração da mulher provoca a

contrariedade das almas; estas atuam no mundo de modo a puni-la, orquestrando o desaparecimento do homem. As almas surgem enquanto instância intermediária e participam, sob esse ponto de vista, na construção de uma noção particular de causalidade. Lévy-Bruhl (1960, p. 64) chega a uma conclusão semelhante ao debruçar-se sobre a mentalidade de alguns povos aborígenes:

Pour la mentalité primitive, il en va bien autrement. Tout, ou à peu près tout ce qui arrive, elle le rapporte, nous venons de le voir, à l'influence de puissances occultes ou mystiques (sorciers, morts, esprits, etc.). Ce faisant, elle obéit bien, sans doute, au même instinct mental que nous. Mais au lieu que, pour nous, la cause et l'effet sont donnés tous deux dans le temps et presque toujours dans l'espace, la mentalité primitive admet à chaque instant qu'un seul des deux termes soit perçu ; l'autre appartient à l'ensemble des êtres invisibles et non perceptibles.

A observação do antropólogo aponta o estabelecimento de uma relação causa-consequência de natureza heterogênea, isto é, em que a causa encontra-se num plano invisível e a consequência se verifica objetivamente. O caminho percorrido pela narradora para explicar o desaparecimento de Xumani não se dá exatamente nos mesmos termos, uma vez que ela identifica uma causa “material” que tem por consequência o sumiço; nesse caso, é a maneira de conectar os dois fatos que conta com a participação de forças místicas, que se tornam uma espécie de ponte entre uma causa e uma consequência que, de outra forma, não encontrariam conexão direta. Essas forças ocultas e místicas participam do mundo na percepção indígena encenada no texto, muito embora só os seus efeitos sejam perceptíveis no mundo sensível. Uma mentalidade assim constituída resolve o insólito, o desconhecido, a partir dessa relação particular de causalidade; não se trata de buscar uma explicação, mas de compreender que o efeito percebido revela algo sobre o mundo invisível. O que acontece é percebido como a objetivação de uma potência oculta, que é sentida justamente por meio do ato concreto, a partir do qual se pode apreender uma parcela de sua existência. Em outros momentos, as almas são descritas como dotadas de uma materialidade e de uma atuação concreta, destoando, em alguma medida, da intervenção enviesada que se observa no episódio envolvendo a hipótese mística para o desaparecimento de Xumani. Isso se dá, por exemplo, no momento em que os yuxins atacam Yarina:

Entonce fui sozinha olhar o filhote da lagoa onde moram as almas, eu estava com fome, queria ver os legumes das almas, ouvir o canto das criações das almas, ver as almas, saber como eram suas caras, seus cabelos, suas unhas, e quando as almas se fossem eu encontraria seus legumes, tiraria os legumes, seus legumes abundavam, suas criações também abundavam, os legumes encantados nascem sozinhos, mas são escondidos, se eu os encontrasse, iria tirar os legumes, ah delícia boa! mesmo que as almas me comessem depois, as almas punham as criações em suas bananeiras, as almas deitavam os jacarés nas macaxeiras, as almas enrolavam as cobras nos mamoeiros, espalhavam as aranhas nas batatas, escondiam as lacraias debaixo dos inhames, as

formigas pretas elas deitavam nos mudubins, as arraias nos feijões, marimbondos em cabeças de macaxeira, nos algodoeiros as almas punham meruins, e nos urucuns, corais nos urucunzeiros, [...] as criações cantaram avisando às almas que alguém estava perto, as almas iam aparecer, senti tonteira, as almas estavam me encantando, kwéék! kwéék! parei à beira da lagoa, os morcegos gritavam, irosisi irosisi irosisi... mesmo de dia, os morcegos gritavam, morcegos das almas, da banda de dentro da água saíram as almas cabeçudas, irosisi irosisi irosisi... com os cabelos compridos, irosisi irosisi irosisi... saíram da água, elas iriam comer os meus cabelos? Iriam comer meus olhos, orelhas, mãos, pés, as almas iriam comer meu coração, deixar só os meus ossos, e nossa gente encontraria apenas a minha ossada, todos iriam chorar, quando as araras grasnassem, os macacos assobiassem e as criações estivessem cantando viria um pássaro cantar junto, e esse pássaro seria eu... as almas mergulharam, me chamavam, kwéék! eram demais as almas saindo da água, um enxame de almas, com cacetes, azagaias, facas de cabeça, dentes vermelhos, unhas compridas e retorcidas, vermelhas, gritavam pelo caminho, corri, corri, as almas puxavam meus cabelos, mordiam meus ombros e calcanhares. (RIBEIRO, 2009, p. 265-266)

Mistura-se a noção do místico enquanto causa invisível – as almas interviriam distribuindo animais perigosos ao redor dos legumes da lagoa – e enquanto manifestação concreta, como seres dotados de corpos descritos como tendo cabeças grandes e cabelos compridos. Elas aparecem tanto como seres imateriais cujos efeitos são sentidos no plano concreto como reveladores de suas existências, quanto objetivamente, sendo percebidas pelos sentidos da narradora. Essa existência atinge, por vezes, uma objetivação que se manifesta no texto, por exemplo, pelo entabulamento de conversas entre Yarina e as almas:

Tu, tu, Yarina! O que queres entonce? Eu? Eu, alma, quero... Ah quem és? Tu, tu és Yuxin? Sim, eu! E tu? Sou alma! E tu, tu quem és? Quem és? Sou alma lua! E tu, tu quem és? Sou alma mulher tucano! E quem tu és? Sou alma macaco-aranha! E quem tu és? Sou alma turbilhão! E quem és tu, dize logo! Sou alma mulher banana-da-terra! E quem és tu? Sou alma porca-domato! E tu, tu? Sou alma gato! Eis o gato preto! Eis que a suçuarana preta se aproxima! Teu dorso está cercado de manchas! As folhas de palmeira dançam! Tu, alma, danças? sim, danço! Tu, tu imitas a alma folha de palmeira! Eu imito não! E tu, tu, alma? Falas? O pássaro fala pela minha boca! E tu, alma, que pássaro és? Não sei! Saberás! Dize, alma, que pássaro eu és? Sou aquele! aquele? Pinu! Ah pinu! Pinu! pinu? Sim, e tu, alma, usas arrecadas? A pena de um pássaro frio enfeita meus braços de água! Tu estas só, alma? Vives só? Vivo mais outras almas! Elas chegam! O caminho está aberto! O que fazem as almas? Elas dançam! O que trazem nos braços? Trazem folhas delicadas! E os pássaros? Os pássaros se ajuntam! E tens voz, alma? Tenho a voz do passarim! A alma está balançando! As línguas de penugem branca... alma canta? Canta! *o caminho está coberto de penas brancas, o caminho está coberto de penas brancas...* O que queres, Yuxin! Eu? Sim, tu, tu o que queres? Eu? Tu, sim! Eu quero... quero arco e flecha! Tu tu vais me matar? Não! Tu vais matar! E tu, tu, alma, morrerás? Vou morrer! Estás deitada na rede? Sim, estou! Teus olhos estão fechados? Sim, fechados! Tu vais morrer morrer morrer morrer morrer morrer morrer morrer morrer morrer! Vou morrer! Tu, alma, dize, é bom morrer? hutu, hutu, hutu, hutu... almas todas juntas, pele dos tucanos negros... hutu hutu hutu... tu estas viva? tu estas morta? morri? resmungava? respirava, titiri titiri titiri we, sacudir, água de fogo, boca de fogo, titiri titiri titiri titiri we, uã uã txu... hutu, hutu, hutu... (MIRANDA, 2009, p. 269-270)

A conversação ocorre quando Yarina narra o momento em que, com fome, vai buscar alimento na lagoa onde moram os yuxins. Enfurecidas com a ousadia da índia, as almas atacam-na e

passam a persegui-la mata adentro. Ao anoitecer, Yarina encontra-se sozinha na mata escura. É nesse contexto que a interação com uma alma – ou seriam várias? – se dá. A narradora não coloca em causa, em momento algum, o fato de ter experienciado um tal contato com os espíritos da mata. Além disso, não se verifica nenhum tipo de hierarquia entre essas manifestações e tampouco uma etiqueta especial no contato de Yarina com o místico; ele pode ser concebido como algo inscrito numa estrutura dotada de alguma verticalidade – no sentido de que as forças místicas são dotadas de algum poder sobre o mundo objetivo –, mas bem distante, em todo caso, de uma percepção cristã do místico, muito mais ritualizada, distanciada e marcada pela submissão humana.

Dos diferentes registros de trocas com as almas, pode-se depreender uma relação complexa com o místico: as almas são seres que transmitem sabedoria e que brincam de arremedar vozes nos barrancos, mas também são capazes de atacar os que se aproximam de regiões interditas da floresta ou os que têm condutas que se opõem ao código socialmente estipulado – a punição decorrente do toque de armas por mãos femininas, por exemplo. Além disso, elas suspendem uma percepção compartimentada das experiências do místico e do concreto, objetivando-se apesar de guardarem algum grau de imaterialidade. Conclui-se que a experiência do sensível em *Yuxin* é relativamente mais alargada do que aquela observada em “Meu tio o iauaretê”, pois ainda que alguma parcela de tais forças ocultas permaneça inacessível, a percepção colocada em cena pelo romance das repercussões do elemento místico na vida concreta vincula indissociavelmente os yuxins à dimensão objetiva da experiência índia, aparecendo até mesmo no título do romance.

A noção de tempo que parece subjazer ao discurso da narradora também se relaciona com os fluxos do material até aqui repertoriados. A maneira como o tempo e questões a ele associadas são colocados em cena em *Yuxin* também fazem emergir alguns padrões que apontam para a maneira como a narradora Yarina experimenta o mundo. No plano do conteúdo, verifica-se a elaboração de uma reflexão sobre o tempo:

A chuva vai e volta, nada de Xumani, o vento volta e vai, nada de Xumani, a folha cai, nasce de novo, nasce flor, a flor depois vira fruto, o fruto cai, a semente gera outro pau, nada de Xumani, [...] (MIRANDA, 2009, p. 101)

A percepção temporal é associada a ciclos da natureza, que se tornam uma “medida” para determinar a extensão da ausência de seu marido. É como se o tempo, aqui, ganhasse

materialidade nas alterações de estados percebidas pela narradora no espaço que a circunda. A percepção fundida do tempo e dos ciclos naturais surge também em “*mae, mudar*”:

O sol derrama lua de cuia em cuia, a cuia derrama e recebe, o sol chega e vai embora, a estrela gira de um lado a outro lado, um pinu nasce, procria e morre, [...] nada é parado, a chuva vai, volta, o vento volta, vai, a folha nasce, cai, nasce de novo, nasce flor, murcha, nasce, murcha, nasce, murcha[...] nada está parado, o vaga-lume pisca, luzir luzir luzir... nada está parado, pirilampo sobe das folhas secas e desaparece, tantos pirilampos, tantos, tantos, tantos, nem sei quantos, sobem todos juntos os pirilampos, fazem uma nuvem de luzes piscando, piscando, nada está parado, a mata es quente, nada está parado, esfria, nada está parando, seca e molha, nada está parado, tudo de cor diferente, tudo nosso, [...] (MIRANDA, 2009, p. 103-104)

A evocação dos ciclos da natureza dá a ideia de passagem do tempo e leva à constatação de que tudo se encontra em permanente fluxo. O tempo é vinculado ao movimento da natureza, tornando-se “encarnado”. Convém igualmente notar que os elementos evocados para aludir à passagem do tempo são todos naturais: astros, fenômenos da natureza, o reino vegetal, o reino animal. Tais elementos conduzem à percepção de que o tempo é sentido como uma inerência do que é vivo e se revela na própria matéria viva, não sendo compreendido como uma convenção, mas como um dado objetivo.

No plano da forma, a questão do tempo pode ser percebida principalmente na ordenação particular que estrutura o relato de Yarina, marcado pela ausência de linearidade. Mapear todos esses movimentos de idas e vindas exigiria um esforço que ultrapassa o escopo desta pesquisa. Contentar-nos-emos em mencionar alguns dos momentos em que se flagra essa tendência. A sequência de capítulos “*buni, fome*” (MIRANDA, 2009, p. 183-184), “*metsapa, marupiara*” (MIRANDA, 2009, p. 185-186) e “*banei, voltar*” (MIRANDA, 2009, p. 187-188) pode nos ajudar a pensar a relação com o tempo expressa na ordenação dos eventos realizada por Yarina. No primeiro desses capítulos, a narradora relembra uma conversa entabulada com algumas mulheres da aldeia:

[...] mulheres vieram passear na nossa casa, Onde vosso marido está? Meu marido foi fazer cabeças mesmo longe, ainda não voltou! Quantas noites ele foi dormir, porventura? Cinco cinco cinco cinco! Todas essas noites? Todas essas noites! (MIRANDA, 2009, p. 183)

A esta altura, o desaparecimento de Xumani era recente: o homem não voltava para casa havia 20 noites. No capítulo seguinte, Yarina debruça-se sobre a figura de seu avô Apon, descrevendo suas posses, suas preferências e sua habilidade para negociar com os brasileiros. De imediato, podemos notar uma desconexão entre o objeto de atenção da narradora neste capítulo e naquele que o precede. No terceiro capítulo da sequência – “*banei, voltar*” –, a narração volta a se ocupar de Xumani:

Falava nada... eu sabia olhar na sua tristeza... Xumani estava saudoso de seu cão, Tsima tão longe, Tsima não queria ficar mais tio Kue, voltava sempre para perto de Xumani, escapava, fugia, vinha pela mata, de longe, vinha da outra aldeia sozinho e sem medo de nada, pulava em Xumani, lambia, feliz, e Xumani feliz, aonde ia Xumani, Tsima o seguia (MIRANDA, 2009, p. 187)

O capítulo prossegue contando a relação de proximidade entre Xumani e seu cão, que, apesar de ter sido dado a tio Kue em troca da mão de Yarina, não gostava de seu novo dono e, em razão disso, buscava sempre a presença do antigo. Deixando de lado o conteúdo específico do capítulo e associando-o, agora, aos que o precedem, torna-se visível a elasticidade do fio condutor que opera a passagem não apenas de um tema a outro, mas também de um ponto temporal a outro. Se, no primeiro capítulo da sequência aqui analisada, Xumani encontra-se desaparecido há 20 dias, o terceiro deles remonta a um passado em que o marido de Yarina ainda vivia na aldeia com a esposa. Os capítulos subsequentes sustentam uma relação cronológica com “*banei*, voltar”, o que demonstra que uma narração que se pauta pela linearidade também pode ser eventualmente observada. Contudo, não se trata de um princípio ao qual a narradora adere enquanto elemento norteador; ao contrário, ela parece circular pelos eventos, que podem eventualmente constituir uma cadeia em que um engendra o outro, ou simplesmente transitar por diferentes porções do passado. Uma tal atitude denota um despojamento relativamente a uma estruturação da experiência passada, que não é recuperada como um sequenciamento de eventos, mas como reminiscências que se presentificam no discurso narrativo com maior ou menor grau de insistência. De igual maneira, movimentos de idas e vindas ao longo de todo o romance são responsáveis por criar, em alguns momentos, uma aparente confusão entre as diferentes alturas do passado que são narradas e até mesmo o presente da situação enunciativa:

Terminei mais um novelo, Vai buscar outro! Traze o azul! Traze o encarnado! Traze um pratinho de inhame! Estou com tanta vertigem na barriga! Quem está me olhando? Quem está assobiando? Eu gosto de passarim! Todo passarim eu gosto! Olha ali a surulinda! recomeçar, todo tipo de bordado, minhas mãos maneirinhas... lá está o cachorro de Tijuaçu, deitado, triste... Tsima era o cachorro de Xumani, Tsima, ser valente, seu outro nome, não há... e se os irmãos de meu tio Kue mataram Xumani? e se minha mãe está escondendo de mim que seus irmãos mataram Xumani? os brasileiros deram cachorro aos nossos varões, no tempo da mãe da mãe da mãe... Tsima era uma alma? Tsima, quando veio morar com Xumani, era tão pequenino, ele via Xumani e ficava por perto, onde Xumani ia, o cão era a sua sombra, Tsima olhava para Xumani todo o tempo, mesmo quando os olhos de Tsima estavam para outro lado, ele rastreava o seu dono... o orgulho de Xumani por seu cão... Tsima farejava caititu, farejava cutia, Tsima farejava gato, Tsima era bravo, [...] (MIRANDA, 2009, p.155)

Indicado pela menção ao fim do novelo seguido pelo pedido de novos e pelo avistamento de um cão, encontra-se o tempo presente da enunciação. Ao ver o animal, a narradora pensa em outro cão, Tsima – uma lembrança do passado, haja vista que o cão de Xumani foi atacado por

uma onça quando o marido da personagem-narradora ainda se encontrava no convívio da aldeia. Em seguida, Yarina emenda esse pensamento à formulação de hipóteses sobre o que teria acontecido a Xumani. Logo depois, ela volta a falar de cães, desta vez relembrando um passado de que nem ela foi testemunha – a época em que brasileiros deram os primeiros cães aos homens de sua aldeia. A lembrança não é desenvolvida e, imediatamente, a índia volta a falar de Tsimá, cão de Xumani, que, temporalmente, situa-se num passado mais próximo. Percebe-se, nesse fragmento, um vai-e-vem de tempos que não se baseia numa cronologia, ou seja, no ordenamento discursivo a partir de um sequenciamento de acontecimentos; ao contrário, a análise dos elementos que constituem a ordem particular adotada pelo discurso de Yarina é indicativa de uma percepção remissiva, em que um elemento vai levando ao outro e esse fio condutor associativo passa a prevalecer relativamente à sequenciação temporal: ver um cachorro faz pensar no cachorro de Xumani; o cachorro de Xumani faz pensar em Xumani e no que lhe terá acontecido; o cachorro faz também remontar aos tempos em que se adquiriu o hábito, na aldeia, de tê-lo como um animal de estimação e, por fim, leva novamente à lembrança de Tsimá. Essa condução do discurso da narradora a partir de associações se observa também no capítulo “*buna*, mel”:

[...] o padre me ensinava a fala dos brasileiros, abraço, orelha, pai, rosto, ele apontava e dizia, Cabelo branco! dizia, Sombra! tartaruga, terra, menina, irmã, Pupila, onde está minha irmã, onde está Pupila, ouço a voz de Pupila cantando, mas é o vento, apenas... [...] (MIRANDA, 2009, p. 313-314)

Um padre, após batizar Yarina, começa a ensinar-lhe palavras em português. O método adotado é o de apontar para algo ou alguém e pronunciar a palavra que lhe corresponde em português. Nesse contexto, a palavra “irmã”, muito provavelmente, refere-se a uma das freiras que rodeavam o padre e Yarina, entretanto o uso do vocábulo é associado a Pupila, sua irmã desaparecida, e a índia passa da aprendizagem do português à especulação sobre o paradeiro de sua parente. Flagra-se, mais uma vez, a natureza associativa a partir da qual o pensamento de Yarina, muitas vezes, vai se construindo ao longo do romance. Outro exemplo que vai nesse mesmo sentido é a sequência de capítulos “*yuinaka*, caça” (MIRANDA, 2009, p. 165-166), “*baka*, peixe” (MIRANDA, 2009, p. 167-168), “*bai tanái*, caminhar” (MIRANDA, 2009, p. 169-170), “*hantxa besmasmis*, silencioso” (MIRANDA, 2009, p. 171-172) e “*pui*, comer” (MIRANDA, 2009, p. 173-174). Em “*yuinaka*, caça”, Yarina relembra sua vida de casada com Xumani, em particular a abundância de caça que havia para sua família, já que seu marido era um caçador habilidoso. O capítulo subsequente acrescenta que, além da caça, Xumani também era talentoso para a pesca. Nesse momento, a narradora põe-se a versar sobre as especificidades



adjetivo “boa” para descrever um desses bradípodes, a narradora é remetida para sua irmã, que ela também considera “boa”. Pupila passa a ocupar a atenção da índia, mas não por muito tempo; logo, ela torna a se debruçar sobre as preguiças. Não é, portanto, a noção de um fio temporal que rege os caminhos percorridos pelo discurso, mas a associação de palavras.

## 3.2. F(r)icções epistemológicas: o índio e o Ocidente

### 3.2.1. Conhecer *um* a partir do paradigma de *outro*: o mundo segundo Yarina e Avá/Isaías

Em *Yuxin* e em *Maíra*, provavelmente em razão da maneira em alguma medida polarizada como os elementos índio e ocidental se encontram dispostos, observam-se momentos em que o paradigma referencial de um desses polos é projetado sobre o outro, resultando em uma elaboração particular da experiência enunciativo-narrativa. Nesta seção, interessar-nos-emos, num primeiro tempo, pelo modo como esse processo se manifesta na expressão de Yarina; num segundo tempo, passaremos em revista o discurso de Avá/Isaías, declinando as várias angulações perceptivas que constituem sua expressão.

Os paradigmas e referenciais que constroem a percepção de Yarina se entreveem, entre outros, na cunhagem de algumas expressões e no uso particular de alguns verbos:

Vem com a música um rumor de água revirando, vai chegando perto, cresce a zoadá, vem a **casa acanoada**, saímos na carreira para a beira do rio, ela aparece oh! visagem, mariasonte oh! não sei se tenho medo dela, olha a casa a passar, será se ela vai passar amanhã? será se levou Xumani? [...] ela vai, na flor do rio desce, pesada, grande, dentro dela **moram** brasileiros mais seus chapéus, trastes, trens, roupas esquisitinhas, chapéus de véus, véus de véus, [...] (MIRANDA, 2009, p. 37, grifos nossos)

O termo “casa acanoada”, utilizado pela narradora para designar as embarcações dos brasileiros, constitui uma nomeação que desmembra o objeto nomeado em duas funções identificadas: a moradia e o transporte fluvial. A apelação sugere que a compreensão do objeto se dá por meio da justaposição dessas duas funções reconhecíveis no universo indígena, apoiadas na observação da arquitetura e da função do barco. Partindo do pressuposto que a construção indígena de embarcações se faz com o propósito de navegar por curtos trajetos, pode-se presumir que na própria concepção de “canoá” estejam contidas as dimensões de uso que lhe

são dadas. Ao observar uma nau brasileira, pensada para viagens mais longas e estruturada de modo a dar mais conforto a seus tripulantes – permitindo-lhes permanecer protegidos em seu interior –, a narradora compreende o que vê por meio da associação das funções de transporte e de abrigo – donde, aliás, o emprego do verbo “morar”. Assim, “experimenta-se” o objeto desconhecido a partir do universo referencial indígena, emulando um esquema de pensamento e um processo de decodificação a partir de códigos próprios. A esse respeito, Bal (1999, p. 152) tece algumas considerações a nível narratológico:

The way in which an object is presented gives information about that object itself and about the focalizer. These two descriptions give even more information about the CF [character-bound focalizer] ('1') than about the objects; more about the way they experience nature (c) or women (d), respectively, than about the Burubudur temple and heaven.<sup>54</sup>

Comentando um exemplo específico de descrição de objetos em um texto, a estudiosa aponta para o caráter instrutivo da análise da maneira como os objetos são apresentados narrativamente e o que isso informa a respeito da instância que os focaliza – em nosso caso, a narradora Yarina. Este raciocínio é pertinente na situação em apreço, justamente porque o modo específico de compreender e descrever o objeto acaba por atuar como elemento caracterizante da voz índia que narra. Emulando a ausência de uma categoria de pensamento que abrigue essas duas funções em uma única nomeação, o processo de apreensão do barco se faz pela justaposição de duas palavras que evocam as duas utilidades constatadas no objeto. Flagramos, aqui, a maneira como o objeto a ser descrito é enformado pela própria maneira de organizar o pensamento que se encontra em sua base. Esse dispositivo acentua a ideia de que não haveria nada como um acesso direto ou imediato ao objeto "em si mesmo", mas uma percepção mediada pelas ferramentas de que a instância narrativa dispõe para construir sua experiência de apreensão do mesmo. Tem-se a expressão de um mecanismo que dá um passo além da inserção de vocabulário indígena e busca reconstruir ou emular um percurso cognitivo distinto a partir do qual construir a realidade, uma maneira de pensar que se imagina particular ao índio. Explorando ainda esse mesmo procedimento, identificou-se o uso do verbo “morar” em outro contexto:

[...] o regatão subia o rio com a canoa afundando de mercadoria, descia o rio com a canoa afundando de fabrico de borracha, salsaparrilha, ovos de tartaruga, rapazotes e peles de fantasia, ele parecia um espirito vakata, uma ruma de cabelos, cabelos nas mãos, cabelos no rosto, cabelos

---

<sup>54</sup> A maneira segundo a qual um objeto é apresentado informa sobre o objeto em si e sobre aquele que o focaliza. Essas duas descrições informam mais sobre o personagem focalizador que sobre os objetos; mais sobre o modo como estes experimentam a natureza ou as mulheres, respectivamente, que sobre o templo Burubudur e o paraíso. (tradução nossa)

na nuca, cabelos nas orelhas, nas ventas, um chapéu grande, seus pés **moravam** dentro de botinas, né? [...] (MIRANDA, 2009, p. 71, grifo nosso)

Utilizar um calçado é descrito por Yarina como ter pés que “moram” dentro de botinas, o que evidencia uma compreensão particular da índia do fato de não se andar com os pés tocando o chão. A escolha vocabular insólita emula uma falta de familiaridade com tal situação, que compele a narradora a encontrar uma palavra dentro de seu repertório e que dê conta do ato de deixar uma parte do corpo no interior de um objeto ausente em seu contexto cultural. A percepção particular do que observa pode ser notada também em:

[...] a casa acanoada encostou na lama da beira de um barranco, o rio quase se igualava com a aldeia deles, água e lama pelo terreiro, **as casas tinham pernas**, levantavam da água por sobre paus, **o tuxaua deles** veio ver a casa acanoada, o tuxaua dos brasileiros era o padre Chardin, oui, non, monsieur, mon Dieu, [...] (MIRANDA, 2009, p. 301-302, grifos nossos)

A afirmação de que “as casas tinham pernas” vai no sentido de revestir o fato que constata com os códigos que seriam familiares à índia, não habituada a ver palafitas na arquitetura de sua comunidade. A associação que faz para compreender o que testemunha parte de uma analogia com o corpo humano, especificamente com as pernas, que permitem adentrar a água sem ter a parte superior do corpo submersa. A segunda expressão destacada – “o tuxaua deles” – desloca a ideia de autoridade da aldeia – encarnada na figura do tuxaua – àquela que Yarina presume ser a figura de autoridade dos brasileiros – neste caso, a pessoa a quem os brasileiros a levam quando é resgatada após o alagamento de sua aldeia, o padre Chardin. Pelo nome do padre e pelos vocábulos em língua francesa que se seguem, o leitor conclui que o padre não é brasileiro e tampouco goza do mesmo tipo de autoridade do tuxaua da aldeia caxinauá – entretanto, esse “equivoco” contribui para confirmar a ideia de que a narradora está elaborando sua experiência a partir de seu universo simbólico. O termo “tuxaua” é igualmente empregado para, em outro contexto, designar outro referente do universo brasileiro:

[...] meu tio Kue visitou o **tuxaua** deles, o presidente... trazia uma ruma de presentes para meu pai, umas redes brancas que nem inhame, que nem polpa de araticum, que nem sumo de pariri, vi oh! brancas, eu pensava assim, será se ele me levava para a **aldeia** dos brasileiros? [...] (MIRANDA, 2009, p. 150, grifos nossos)

Aqui, o vocábulo continua a designar o líder dos brasileiros, mas esse é, segundo a narradora, o presidente, e não mais o padre. Ao referir-se à comunidade brasileira como “aldeia”, mais uma vez podemos constatar o procedimento de deslocamento de termos usados para designar o universo indígena, que passam a designar elementos do universo brasileiro. Ao pensar a ideia de “tradução” a partir do perspectivismo ameríndio, Viveiros de Castro (2009, p. 57-58) observa

uma relação entre a empresa tradutória e o “equivoco”, que parece pertinente aproximar da ideia de equivoco tal qual a formulamos para a manifestação das percepções de Yarina:

Traduire c’est s’installer dans l’espace de l’équivoque et l’habiter. Non pas pour le défaire, car cela supposerait qu’il n’a jamais existé, mais, bien au contraire, pour le mettre en valeur ou le potentialiser, c’est-à-dire, pour ouvrir et élargir l’espace qu’on imaginait ne pas exister entre les « langages » en contact – espace justement occulte par l’équivoque. L’équivoque n’est pas ce qui empêche la relation, mais ce qui la fonde et l’impulse : une différence de perspective. Traduire, c’est présumer qu’il y a depuis toujours et pour toujours une équivoque ; c’est communiquer par la différence, au lieu de garder l’Autre sous silence en présumant une univocalité originelle et une redondance ultime – une ressemblance essentielle – entre ce qu’il était et ce que nous « étions en train de dire ». [...] L’équivoque n’est pas une erreur, une méprise ou une fausseté, mais le fondement même de la relation qui l’implique, et qui est toujours une relation avec l’extériorité. [...] [L]’équivoque est ce qui se passe dans l’intervalle entre différents jeux de langage. [II] ne « suppose » pas seulement l’hétérogénéité des prémisses en jeu – elles les pose comme hétérogènes, et elle les présuppose comme des prémisses.

Traduzir o pensamento da índia se exprime, no romance de Miranda, por meio da instalação de Yarina nesse lugar em que se potencializam os deslocamentos do intervalo entre a percepção indígena e a ocidental. O investimento no deslocamento vocabular, que tem como efeito o estranhamento das observações feitas pela narradora, é notado igualmente em “*yume buxka*, novelo”:

A gente dos brasileiros morava numa casa, em outra casa, outra, outra, outra, as mulheres também, as saias das brasileiras são altas, vão ao pescoço, de cores que nem frutas maduras, ou vestidas da noite também, [...] (MIRANDA, 2009, p. 303)

A acentuação da existência de múltiplas moradias sugere o estranhamento de Yarina relativamente a esse modelo de habitação, que contrasta com as moradas coletivas da aldeia. Além disso, a descrição feita das vestimentas das brasileiras deixa entrevisto o desconhecimento da categoria “vestido”. Para dar conta do que vê, a índia serve-se do conceito de “saia”, adaptando-o para que possa apreender o traje que constata no corpo das mulheres do Brasil.

O quadro epistêmico a partir do qual a enunciação do texto se constrói emula um enquadramento linguístico particular, que se manifesta, entre outros, nos momentos em que Yarina deve apreender com a/ na língua elementos que não fazem parte de seu universo, levando-a a mobilizar o repertório de que já dispõe para que possa tecer uma compreensão e uma leitura de tais elementos segundo seus referenciais. As projeções que observamos se realizam sempre frente ao desconhecido, momento em que a composição a partir do já conhecido se coloca em marcha. Emula-se um processo de composição pautado no fato de que os elementos novos não são ainda simbolizados na língua. Para ingressarem no discurso,

precisam ser simbolizados a partir do repertório que constitui os modos de conhecer de um habitante da floresta. A diferença epistêmica que funda essa enunciação-narração índia busca se evidenciar por meio de deslocamentos que permitam flagrar os distintos processos de categorização da experiência. Tais deslocamentos resultam, em última instância, em diferentes recortes da realidade. Mas por que esse, que definimos como um dispositivo linguístico-epistemológico de indianidade, não se verifica nesses termos senão em *Yuxin*? Nossa hipótese é a de que, por ser a personagem mais isolada dos três sobre os quais aqui nos debruçamos, sua matriz perceptiva se constrói ficcionalmente a partir de um lugar de alheamento quase radical da matriz referencial ocidental. Nesse contexto, o contato com o universo brasileiro é “traduzido” por analogias que a narradora é capaz de estabelecer com o universo referencial caxinauá. Caberia, então, adaptar a máxima de Wittgenstein, agora nos termos de Yarina: sendo a ordenação de sua experiência estruturada a partir de uma forma de conhecer caxinauá, o mundo que essa linguagem constrói se configura como uma extensão desse universo referencial mesmo na percepção da alteridade. Recria-se o mundo brasileiro a partir de uma perspectiva que lhe é alheia.

No que diz respeito à recriação de um universo a partir de perspectivas alheias, poderíamos aproximar *Yuxin* e *Maíra*, no que ambos permitem observar em termos de nível de projeção. Os dois romances se aproximam pelo modo como um enquadramento epistêmico se projeta sobre outro universo. No caso de *Avá*, uma posição epistêmica que poderíamos chamar de ocidental se espalha e constitui de maneira sufocante a experiência atravessada, “mestiça” do personagem; no caso de *Yarina*, observamos o movimento contrário, isto é, o quadro perceptivo índio se projeta sobre o universo não-índio – os elementos do mundo brasileiro –, dando origem a percepções que soam incomuns para o leitor do romance. As posturas na/pela linguagem de cada um dos narradores podem ser melhor examinadas a partir de um elemento comum evocado em alguma altura por cada um dos três: o “espelho”. Em *Maíra*, *Avá/Isaías* o refere do seguinte modo:

A verdade não está num só lugar. E não é uma coisa única. Ela está em toda parte, é múltipla, dispersa e contraditória. Deus criou o homem para conhecer-se a si mesmo, vendo-se refletido no **espelho** embaçado das mentes humanas. Eu, confessa o *Avá*, quero ver Deus nesses mesmos **espelhos**. Para isso preciso olhar cuidadosamente. Só assim poderei, para além das pessoas, conhecer Deus e decifrar seus desígnios. Só assim, tenho a esperança de que possa um dia alcançar o que mais quero como homem. Coisas simples que para os outros estão ao alcance das mãos, mas para mim são quase inatingíveis. (RIBEIRO, 1976, p. 370, grifos nossos)

O protagonista de “Meu tio o iauaretê”, por sua vez, assim coloca o espelho em cena:

Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo – **espelhim**, será? Eu queria ver minha cara... *Tiss, n't, n't...* Eu tenho olho forte. Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hã, ela respeita. (ROSA, 1969, p. 135, grifo nosso)

Quanto a *Yuxin*, o espelho surge como um objeto de espanto para a narradora:

O regatão Bonifácio assentou perto de mim e me mostrou uma folha de água, uma água dura, fria, lisa, enganchada, que nem a água debaixo da lagoa, presa em outra água e nessa água estava uma cara parecida com a cara de mãe Awa, mas não era ela, era a minha cara, eu ri e a minha cara riu, o regatão tinha feito uma folha de água fria, cara de espíritos, folha de espíritos, não era a minha cara porque era feita de água, lisa por fora, redonda, olhos puxados para as orelhas, nariz aberto, boca de umas taturanas encarnadas, perguntei se era a minha alma presa ali, o regatão fazia a magia da alma, ele prendeu a minha alma naquela folha, devia ser a minha alma, mas era beisiti! beisiti! devia de ser a alma de minha avó, beisiti! beisiti! o regatão encostou o rosto no meu, vi sua alma dentro da folha, encostada na minha alma, como ele fazia para prender ali as almas? era a mesma cara, igual, beisiti! beisiti! beisiti! a alma repetia o que eu via, beisiti! se eu ria, ela ria, se eu mexia no cabelo, ela mexia no cabelo, a alma fingia que era eu, arremedava a minha cara, rodava, fazia ser tudo igual, beisiti! grande era seu segredo de fazer ao mesmo tempo, de saber tudo o que eu ia fazer, não fazer nem antes nem depois, igual, e fazia bem, como uma irmã, como a cabeça de uma irmã, duas irmãs, que nem eu tivesse duas cabeças, Tenho eu duas cabeças? perguntei, e o regatão riu de mim, Esta indiazinha! Este é um **espelho**, menina! Beisiti! pedi, Me dá o espelho? Me dá o espelho? Me dá o espelho? beisiti, ele deu o espelho para Pupila, o regatão Bonifácio queria levar minha irmã, queria comprar minha irmã, [...] (MIRANDA, 2009, p. 73-74, grifo nosso)

Em *Maíra*, o espelho é empregado num sentido metafórico, como uma abstração que ilustra a relação entre Deus e o humano. Em “Meu tio o iauaretê”, o espelho é referido em seu sentido concreto, enquanto um objeto que permite ver o reflexo de quem se coloca diante do mesmo. Ele é percebido de maneira análoga àquela com que o percebemos corriqueiramente. Em *Yuxin*, o espelho é construído discursivamente a partir de analogias com elementos comuns para um habitante da floresta. A interpretação do objeto que desconhece a partir do lugar perceptivo de Yarina e a consequente projeção das categorias que lhe são comuns para compreender o que, por não lhe ser familiar, não cabe ainda em seu universo discursivo, pode ser verificada na descrição feita do objeto. Constata-se o uso de uma analogia com a água, elemento comum no ambiente da floresta e que compartilha com o espelho a capacidade de reflexão de imagens. Toda a percepção do espelho gira em torno dessa analogia, que permite à índia encaixar o novo elemento dentro do que já conhece, por meio da familiarização com o universo que a circunda. Para o leitor, esse procedimento opera no sentido contrário: cria um estranhamento da percepção do objeto. Vai-se construindo uma outra dimensão da arquitetura narrativa, emulando um pensamento organizador do relato que se serve de categorias próprias para tentar dar conta de elementos que lhe escapam por não fazerem parte de seu universo de referências

– ou que passam a fazer parte do universo do texto a partir de analogias com elementos da natureza e familiares à comunidade indígena. A relação com o objeto não é, por assim dizer, “normalizada”. O estranhamento surge quando Yarina não percebe imediatamente que era sua a face nele refletida e quando, em seguida, indaga-se sobre o objeto ter aprisionado sua alma. Além disso, o termo “espelho” só vem à tona quando o discurso do personagem Bonifácio é reproduzido, a descrição feita por Yarina evidenciando as referências mobilizadas pela narradora para constituir sua experiência com um elemento desconhecido. Como nos dois primeiros casos existe algum grau de conhecimento do universo referencial não-índio, não só a língua demonstra essa familiaridade, como também a relação com as funções do objeto: no caso de Avá/Isaías, nas associações metafóricas a que o espelho pode se prestar; no caso do ex-onceiro, em sua utilidade imediata, concreta, de reflexão. Em *Yuxin*, o encontro com esse objeto é motivo de espanto e de uma construção própria da relação com o mesmo.

Se em Yarina a direção da projeção é unívoca, isto é, se ela parte do referencial indígena para “colonizar” e, assim, apreender o que lhe é inédito no universo brasileiro, a grelha perceptiva a partir da qual Avá/Isaías parece ordenar seu discurso não é unidirecional, podendo ser descrita como uma espécie de mosaico de estilhaços. Inserido num contexto ficcional em que o impacto da colonização do indígena pelo Ocidente adquire centralidade, a perspectiva de Avá/Isaías parece, talvez exatamente por isso mesmo, estruturar-se a partir de princípios ordenadores por vezes muito destoantes. Se, no nível primeiro do discurso, constata-se o desejo de retorno ao convívio mairum e ao modo de vida tribal, atribuindo à vida que levou fora de sua comunidade um valor de encenação artificial, a análise da maneira como se forja a percepção desse personagem-narrador de *Maíra* aponta para a pregnância de uma lógica ocidental muito mais significativa do que o personagem parece estar disposto a assumir, o que resulta em uma percepção muitas vezes conflitante do personagem relativamente à própria posição por ele ocupada. Esse traço do personagem é, aliás, sublinhado reiteradas vezes pela fortuna crítica de *Maíra*: Fonseca (2012, p. 336) ressalta a impossibilidade de uma unidade identitária do protagonista, que “[t]ransita, apenas, entre dois espaços culturais distintos: o seu de origem, Mairum, e o cristão e colonizador. Esse entre-lugar, comum às sociedades colonizadas, é a morada de Isaías/Avá”; Candido (2007, p. 382) apresenta a condição particular de Avá como decorrente do fato de o índio ser “iniciado nos saberes do branco, mas preso de tal maneira às origens que voltou à sua aldeia, na sua selva, para viver uma existência incompleta, diminuída, puxada para os dois lados. O seu Isaías Mairum não suporta o encontro sem solução dos dois mundos, [...]”, e Ângulo (1988, p. 137) entende a manifestação de Isaías

como “uma crise de personalidade, motivada pelo fato de situar-se à margem de duas culturas, sem pertencer a nenhuma delas. Essa falta de integração gera o homem marginal, localizado entre dois mundos mentais diversos”. Em um primeiro tempo, examinaremos o modo como os códigos cristão-ocidentais predominam em sua visão da sociedade mairum; em um segundo tempo, procederemos à análise dos ensaios efetuados pelo personagem no sentido de positivar a coexistência dos dois substratos de percepção e organização da realidade que o compõem; por fim, identificaremos em uma certa matriz de pensamento dicotômico nos moldes platônicos e calcada na lógica formal o cerne do conflito perceptivo em que se encontra Avá/Isaías.

Grande parte do pensamento entrevisto pelo discurso de Avá/Isaías se concentra na elaboração de um entendimento em torno da condição em que se encontra devido à sua trajetória pessoal: uma travessia entre os universos mairum e ocidental que culmina num desejo de retorno à sua comunidade de origem. É dentro desse contexto que temos a ocasião de flagrar os caminhos que o pensamento do personagem percorre a fim de elaborar sua condição, que é para ele pouco clara. No capítulo “Avá”, testemunhamos uma reflexão desse personagem que remete, metaforicamente, à distância que tomou de sua comunidade de origem e do impacto que decorre desse distanciamento em sua maneira de percebê-la:

Daqui de cima, recolhido no meu oco, eu vejo minha aldeia Mairum esfumando nesta tarde de sol. É um círculo de casas rodeado por duas ruas de chão batido. Uma passa pela frente das casas, é a de dentro. A outra, por trás, é a de fora. De cada casa sai um caminhozinho que vai dar no pátio onde está a casa-dos-homens, o baíto.

A aldeia toda tem a forma de uma enorme roda de carroça com seu eixo no baíto. Os varais dos raios são os caminhos que saem das casas, e a ferradura tacheada, as duas ruas circulares com as casas no meio.

Daqui de cima, voando para lá, eu vejo, gravada no chão, destacada da mata e rodeada das campinazinhas ao redor, a aldeia em que nasci. (RIBEIRO, 1979, p. 61)

No momento em que narra, o personagem encontra-se em um avião que sobrevoa sua aldeia. Por si só, a presença de Avá/Isaías dentro desse meio de transporte aéreo já indica seu afastamento de seu contexto tribal de origem. Para além disso, é possível ler esse episódio entendendo-o como metáfora do movimento realizado pelo índio: ao retirar-se de seu contexto original, Avá/Isaías acedeu à possibilidade de lançar um olhar distinto à vida na aldeia. A descrição da visão aérea que tem dela enquanto a sobrevoa funciona também como indicadora desse distanciamento epistêmico que atravessou e da maneira como esse acontecimento acaba por forjar no personagem uma outra maneira de olhar seu próprio povo e sua própria cultura. Assim como a visão aérea seria impossível para um índio inteiramente imerso na cultura tribal, a possibilidade de percepção da aldeia mairum que Avá/Isaías tem seria impossível para um

índio que não tivesse realizado o percurso por ele trilhado. A posição espacialmente superior em que se encontra recria a visão distanciada que foi forjando à medida que se afastava de sua origem e ingressava no universo referencial ocidental. Essa posição relativamente à aldeia, bem como o elemento comparativo em torno do qual Avá/Isaías constrói parte de sua descrição, indica as balizas a partir das quais o personagem elabora sua percepção da aldeia. Ao observá-la de uma altura impossível para um índio e ao compará-la à roda de um veículo de tração animal – desconhecido no continente americano até a chegada dos conquistadores –, tem-se um primeiro vislumbre de que os referenciais adotados se afastam daqueles que compõem a cultura mairum. Metaforicamente, seu exílio poderia ser entendido como tomada de distância, distância essa que, em última instância, permitiu-lhe ter uma tal visão. Na sequência, o personagem demonstra ansiedade para retornar a experimentar a vida mairum e lembra-se com precisão de muitos detalhes da vida que abandonou anos antes:

Muitas estradinhas à-toa de passos de pés descalços cortam o mato sujo das coivaras, no rumo das bocas da grande mata de ao redor. Por muitas léguas ela se estende, *silva et virgo*, sem nenhuma clareira maior que a da minha aldeinha. (RIBEIRO, 1976, p. 62-63)

A passagem se finaliza com um trecho de “Pange, Lingua”, de Fortunatus, um hino da liturgia cristã:

*Arbor una nobilis:  
Silva talem nulla profert  
Fronde, flore, germine:  
Dulce ferrum  
Dulce lignum  
Dulce pondus sustinet  
Flecte ramos, arbor alta,  
Tensa laxa víscera,  
Et rigor lentescat ille  
Quem dedit nativitas:  
et superni membra Regis  
tende miti stipite. (RIBEIRO, 1976, p. 63)*

Essas passagens nos interessam sobretudo na utilização de referenciais latinos projetados sobre a descrição e percepção de sua aldeia. A aproximação possível entre o contexto – a descrição do local em que sua comunidade está instalada – e o hino é o elemento vegetal. Uma investigação em torno de “Pange, Lingua” revela a lenda por trás do cântico religioso: a de que a madeira usada na confecção da cruz em que Cristo morreu proveio da mesma árvore que

forneceu o fruto que resultou na expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, que teria sido recuperada e replantada em Gólgota. A menção à passagem do hino que trata justamente da árvore estaria insinuando um retorno do Adão mairum ao paraíso perdido? Seja como for, a aproximação da vida em sua aldeia a uma referência cristã formulada em língua latina revela o fundo da tradição cristã-europeia que Isaías agora detém sendo usado para construir uma certa percepção do entorno de sua aldeia, instaurando um princípio de conexão entre esses dois universos. Essa tentativa de correlação se prolonga, abrindo espaço para outras analogias:

A minha mata é um mundo de troncos altos, esguios, brotando do chão limpo, subindo e subindo para só se esfolharem lá em cima, no alto. A luz só entra ali em jorros, onde um raio derrubou uma árvore, mas a mata fecha logo essas feridas. O natural dela é uma penumbra verde, sombria, como uma catedral romana. Também ali só duas vezes ao dia há bulício: ao amanhecer e ao anoitecer. Então as capelas de macacos guaribas saltam nos galhos e urram desenfreados e todo bicho de pena canta ou arrulha esvoaçante com medo da noite que evém ou com a alegria da antemanhã. Estas são as duas missas cantadas da floresta virgem: a da manhã e a da tarde. (RIBEIRO, 1976, p. 63)

Ao comparar aspectos da “sua mata” a uma catedral romana, o narrador busca aproximar os dois momentos de agitação que percebe na natureza – que ocorrem, segundo ele, nos dois crepúsculos diários – a “duas missas cantadas da floresta virgem: a da manhã e a da tarde” (RIBEIRO, 1976, p. 63). O fato de recobrir os eventos típicos da floresta com elementos advindos da cultura cristã-ocidental reforça sua conexão com os códigos que estruturam a experiência de mundo cristã, a despeito das afirmações feitas sobre o fato de “Isaías” não ser senão um papel que ele, enquanto ator, encenava<sup>55</sup>. Tal tendência ao entrelaçamento desses dois universos é reiterada sempre que Avá/Isaías se empenha em recobrir com signos semelhantes e por meio de analogias sua aldeia e a vida ocidental:

Minha aldeia mairum: rominha minha, fonte minha, raiz minha, me espera, lá vou! (RIBEIRO, 1976, p. 66)

A cidade de Roma e a aldeia mairum teriam em comum o fato de serem os berços culturais simbólicos das duas tensões que se cruzam na figura do personagem: a primeira, local que simboliza o centro do império romano, que, dado o seu alcance no contexto europeu, é um dos principais substratos a partir dos quais o Ocidente se construiu; a segunda, o local de onde Avá se originou e que compõe seu substrato primeiro. A capital italiana, além de ser o local físico em que Avá/Isaías se encontra durante sua estadia na Europa, remete igualmente ao que essa cidade representa para a cultura ocidental e para a construção de uma tradição latina, que, em

---

<sup>55</sup> Afinal, tudo está claro. Na verdade apenas representei e ainda represento aqui um papel, segundo aprendi. Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente jaguar da minha nação mairum. (RIBEIRO, 1976, p. 34)

última instância, repercutiu também no Brasil por meio dos invasores portugueses. Ainda indiciando a matriz segundo a qual Avá/Isaiás constitui sua experiência, podemos referir seu olhar crítico relativamente a algumas práticas mairuns:

— Uma ponta de mata ao lado da lagoa Negra com uma terra preta feericamente fértil — diz Isaiás. — Mas não quero saber de nenhuma roça mairum, com as plantas todas misturadas, crescendo como se fosse no mato. Sua roça será bem arrumada. Com tabuleiros só de milho, outros só de feijão ou de amendoim para crescer em ordem e para facilitar as grandes colheitas. A produção, vendida, permitirá comprar muitas coisas que serão distribuídas entre os que mais colaborarem. (RIBEIRO, 1979, p. 266-267)

O personagem deprecia o que por ele é percebido como falta de organização nas roças de seu povo, planejando, para seu retorno, iniciativas que reestruturarão o trabalho mairum de plantio e colheita de alimentos e que se voltará, por fim, ao comércio, e não mais à subsistência. Flagra-se aí uma mentalidade pautada por um tipo de ordenação e de finalidade análogos aos que fundam a lógica capitalista, à luz de cujos princípios o sistema mairum mereceria ajustes. Não é inexato afirmar que as intenções transformadoras do personagem não parecem inteiramente em conformidade com seu desejo de reintegração à sua comunidade de origem, sugerindo que a matriz a partir da qual opera elege como baliza uma concepção distinta de trabalho e de eficácia. Avá pretende convocar os saberes a que teve acesso em seu percurso para aproveitar de uma maneira específica o trabalho mairum. No entanto, o novo modelo de produção de alimentos que propõe não parece representar uma modificação superficial na concepção de mundo de seu povo:

A ideia é canalizar para a produção o entusiasmo esportivo. Os mairuns, explica, aplicam todo o vigor físico e intelectual — que poderiam colocar no esforço por progredir — na superelaboração de sua etiqueta social, cerimonial e esportiva. Trata-se, agora, diz ele, de induzi-los a deslocar essas forças motivadoras para o setor econômico, a fim de promover o desenvolvimento. Ninguém imagina o que um mairum pode fazer para atender um preceito ritual, ou para sepultar com honra um velho chefe, salienta. O que eles não sabem é entrar no jogo da vida real, prática, com o mesmo vigor. Nisto têm o seu papel certas crenças religiosas, como a concepção de um céu acessível a todos depois da morte e a ilusão de uma Terra sem Males que estaria à espera dos desesperados, como um caminho sempre possível, aberto para quem tenha peito para enfrentar as provações. (RIBEIRO, 1979, p. 267)

Evidencia-se que a maneira como o trabalho é compreendido na lógica mairum está diretamente relacionado à visão de mundo que esse povo tem, não havendo, por exemplo, a ideia da necessidade de merecimento para o acesso ao céu. Essa visão determina a pouca importância dada ao trabalho considerado “duro”, uma vez que o objetivo de trabalhar, nessa comunidade, não seria senão o de atender às necessidades imediatas de alimentação da aldeia. O reconhecimento da produtividade como um valor a ser cultivado, herdado de uma lógica ocidental do trabalho e que não corresponde à maneira como os mairuns enxergam o plantio de

alimentos, dá sinais da influência que a mentalidade do Ocidente exerce sobre o personagem, que objetiva instaurar uma prática de plantio que se assemelhe àquela de moldes capitalistas no seio de sua comunidade indígena. Conclui-se que não se trata apenas de uma pequena alteração, visto que há uma estrutura profunda em que se enraíza uma prática aparentemente ingênua como um plantio desordenado de alimentos. Em todas essas ocorrências, observa-se um ponto comum: a mistura dos códigos e das categorias que organizam as matrizes de pensamento com as quais Avá/Isaías teve contato e o modo como essa mistura preside à sua percepção e à análise da aldeia em que já viveu e à qual pretende regressar. A amostragem de que nos servimos aponta para a prevalência de referenciais ocidentais como estruturantes de sua percepção. Isso se torna patente, igualmente, no tipo de apelo que o personagem lança ao divino em busca da realização de seu projeto de retorno ao mundo mairum. No capítulo “Retorno”, a ideia cristã de onipotência divina parece ser o ponto de partida para que Avá/Isaías se volte para o Deus cristão:

Ó Deus de Roma que não me iluminou  
Ó Deus do Céu que não me viu  
Meu Deus, que invoquei em vão  
Meu Deus, que recusou a dádiva de mim  
Ó Deus, Senhor, todo-poderoso  
Me dê meu ser perdido no que seria  
Me dê a dignidade de uma cara mairum  
Me dê a tranquilidade de uma alma mairum.

Só Deus, onipotente, me pode socorrer. Se é que Deus, onisciente, quer se ocupar de mim ou de quem quer que seja. (RIBEIRO, 1979, p. 105)

Ainda que queira retornar ao convívio mairum e regressar a um regime regido pelas categorias que organizam a visão de mundo de seu povo, o fragmento acima indica que o personagem busca no conceito de onipotência, próprio à ideia cristã de Deus e estranha à crença mairum, o amparo de que acredita necessitar para realizar a tarefa de reintegração a seu contexto de origem. Segundo o índio, seria preciso tudo poder para operar tal "reconversão", enquanto não estaria no escopo das divindades mairuns a possibilidade de operar milagres dessa magnitude. Talvez só a concepção de Deus do Ocidente pudesse dar alguma esperança de esse processo se fazer, já que os deuses indígenas se inscrevem em outro regime de possibilidades. Esse é mais um dos momentos em que se pode testemunhar a intervenção de uma maneira de conhecer o mundo com o propósito de alcançar uma realização que se inscreve em outro plano referencial.

A situação é, todavia, mais complexa: é que a esses momentos de primazia de uma visão utilitarista se misturam outros, em que podemos observar quase uma inversão desse movimento, isto é, momentos nos quais os referenciais indígenas parecem intervir de maneira preponderante em sua percepção. A despeito dessa primeira aproximação da aldeia, que contém um olhar em alguma medida “estrangeiro” a ela, muitos são os momentos em que os códigos ocidentais e mairuns se misturam na construção das percepções de Avá/Isaías. No capítulo “Avá”, é possível flagrar uma primeira ocorrência tímida desse refluxo:

Qualquer dia verei este sol, este meu velho **Sol-Maíra** incandescendo, como uma lâmina de metal, brilhantíssima, as águas do Iparanã. (RIBEIRO, 1979, p. 62)

Os referentes “Sol” e “Maíra” aparecem unidos por hífen, indicando a justaposição entre referenciais ocidentais e mairuns. Essa intromissão do elemento indígena pode ser notada também na maneira como o personagem reza:

Meu Deus Pai, criador do céu e da terra  
Meu Deus Filho, Jesus Cristo, Nosso Senhor  
Morto na Cruz, por vontade do Pai, para nos salvar  
(Salvar quem se houvera salvo sem o Teu santo sangue)  
Meu pobre Anjo das Trevas, servo rebelde do Senhor  
Minha Nossa Senhora: útero de Deus.  
Meus Deus-Pai, mairum: Maíra-Monan  
(Com seu membro imenso crescendo debaixo da terra, como  
uma raiz para todas as mulheres)  
Meu Deus Filho: Maíra-Coraci, Sol luminoso.  
Micura, Teu irmão fétido: gambá sarigüê  
Mosaingar: homem-mulher, ventre de Deus  
Deus Pai, Deus Filho, Arcanjo Decaído  
Maria Santíssima, Açucena do Senhor  
Maíra-Manon, Maíra-Coraci, Micura  
Mosaingar: parida dos gêmeos de Deus  
Meu Deus de tantas caras, eu que tanto creio como descreio,  
peço a cada um e a todos; rezo e peço humildemente;  
Quando eu não chegue lá, se não for de Tua vontade  
Que eu só chegue lá, se esta é Tua vontade  
Mas, se chegar, que eu possa ser um entre todos  
Indistinguível. Indiferenciável. Inconfundível.  
Um índio mairum dentro do povo mairum. (RIBEIRO, 1979, p. 107)

As orações proferidas por Avá/Isaías, das quais a passagem acima representa um exemplo, também fazem prova de um regime epistêmico híbrido e no qual se encontram, necessariamente, categorias que se excluem na lógica clássica. O Deus a que se faz primeiramente referência, cujo filho foi morto na cruz – o Deus cristão –, é invocado numa prece que, em seguida, solicita o auxílio de entidades mairuns, como Maíra, Micura e Mosaingar. Levando em conta que o pensamento cristão é regido por uma orientação monoteísta, o apelo a entidades de outras culturas representaria, em princípio, a suspensão de uma lógica puramente cristã. Entretanto, ao colocar as lógicas cristã e pagã em contato, o discurso do personagem cria uma permeabilidade que pode sugerir que, embora pertencentes a diferentes regimes de verdade, ambas se aproximariam na medida em que são variações de uma categoria que poderíamos chamar de “pensamento religioso”. Enquanto “pensamento religioso”, ligado a uma ordem sobre-humana e que pode agir no mundo humano, tais pensamentos se encontrariam e se fundiriam no discurso de Avá/Isaías. O narrador avalia sua reza de maneira particular e relembra como um de seus superiores via a peculiaridade com que suas preces se faziam:

Sei bem que estou variando outra vez, com essas minhas rezas entreveradas. Dói pensar na dor que elas provocavam no velho padre Ceschiatti, sempre cheio de horror e de tristeza quando eu lhe repetia uma dessas minhas loucas invocações. A mim também me doía com um sentimento fundo de pecado, de fracasso e de frustração. Hoje, não me importa. Sei, afinal, que hoje e sempre rezarei assim. (RIBEIRO, 1979, p. 107)

Tal autopercepção indica que, se em um momento anterior sua prece paradoxal era acidental, o personagem busca agora afirmá-la como um modo particular de estar no mundo. Dentre as muitas tendências que podem ser observadas no discurso de Avá/Isaías, a afirmação de sua composição híbrida talvez emule a saída menos agônica para o dilema identitário que o consome. A afirmação de uma identidade atravessada também se manifesta no excerto que segue:

Eu sou dois. Dois estão em mim. Eu não sou eu, dentro de mim está ele. Ele sou eu. Eu sou ele, sou nós e assim havemos de viver. [...] Agora viverei com a minha verdade, a minha verdade entreverada. Deus do céu, meu pai e meu tio. Deus é Deus e Maíra. Maíra é Deus. (RIBEIRO, 1979, p. 108)

Avá/Isaías parece compreender sua existência como atravessada e uma espécie de "terceira margem", que sai de um lado, mas não chega ao outro. O que restaria a um ser assim? A resposta encontrada nos fragmentos apresentados parece ser a de fazer desse não lugar um novo lugar, abandonando a nostalgia das margens: aceitar o fluxo, a permeabilidade que lhe é estruturante. A criação da terceira margem seria como a elaboração de uma atitude afirmativa para essa

lógica que reúne elementos que, na lógica formal clássica, se opõem e são inconciliáveis. A miscigenação epistêmica seria, assim, uma saída para a busca de categorias capazes de pensar a “impureza” cultural. A ideia de terceira margem é pertinente e pode ser um pouco mais explorada no âmbito da atuação de Avá/Isaías ao longo do romance. Em algumas ocasiões, quando o personagem dialoga com outros, sua percepção da necessidade de criar conexões entre referenciais distintos pode ser notada. Isso ocorre, por exemplo, no capítulo final do romance, “Indez”, quando Dona Gertrudes, linguista e esposa do pastor Bob, pede a Avá/Isaías que traduza o evangelho de Mateus para a língua mairum palavra por palavra. O personagem afirma que os mairuns não vão entender; a mulher, ainda assim, insiste. Sobre a pouca chance de sucesso desse método tradutório, o índio faz uma reflexão sobre pensamento e língua:

Cada povo, a senhora sabe, cada povo pensa dentro do quadro do seu idioma. Sem situar a tradução no quadro do idioma mairum, nenhum mairum vai entender nunca a Santa Bíblia. (RIBEIRO, 1979, p. 400)

O personagem alude à necessidade de aproximar os universos ocidental e mairum a partir de elementos que já integram a percepção do indígena, sem o que tal exercício tradutório seria, segundo ele, inútil. Avá/Isaías chama a atenção para a importância de compreender que os mairuns não operam a partir das mesmas categorias e que seriam insensíveis a uma narrativa que não se valesse de códigos que os interpelassem e que tivessem relação mais imediata com o ambiente que os cerca. O índio ensaia, em alguns momentos, a criação dessa correlação entre as duas matrizes de pensamento que entram em contato ao longo do romance. Em “A semente do aroe”, uma conversa entre o personagem e Náru, um membro da aldeia, evidencia tanto a maneira como os mairuns compreendem as segmentações do cristianismo, quanto o procedimento de transposição de um conceito da religião cristã para a religião mairum:

— Avá, conta pra mim, Avá: por que é que brigam tanto os pajés-sacaca, uns com os outros?  
— Como é isto, Náru? Que é isto de pajés-sacaca brigando?  
— Sim, é isto mesmo. Por que os pajés-sacaca da Missão e os da Casa dos Espelhos estão sempre discordando, o que é que eles não sabem? Por que discutem?  
— Ah! sim, compreendo: os católicos e os protestantes? É complicado. É como se uns dissessem que o importante, o forte, é Maíra e os outros dissessem que o importante, o forte, é Mosaingar. (RIBEIRO, 1979, p. 290)

Náru questiona Avá/Isaías sobre os desentendimentos entre as autoridades religiosas da Missão – católicos – e aquelas da “Casa dos Espelhos” – protestantes. A fim de esclarecer o que os distingue, Avá apoia-se em analogias com elementos conhecidos pelos mairuns: ao dizer que para uns “o importante, o forte, é Maíra” e para os outros “o importante, o forte, é Mosaingar”,

o personagem busca explicar, a partir das referências dos mairuns, que os católicos atribuem importância aos santos – entre os quais estaria Maria, mãe de Cristo, que encontraria equivalente em Mosaingar, ser que pariu Maíra –, enquanto os protestantes tratariam apenas o Cristo como importante – que encontraria correlato em Maíra. Trata-se, como se pode notar, de um processo de “encapsulamento” de ideias ocidentais no interior de elementos da religião mairum, a fim de explicar o funcionamento da religião cristã. Apesar dessa visão conciliadora, o que se verifica no processo de reintegração que o personagem tenta realizar junto a seu povo é a proliferação de dificuldades de ordem prática para conduzir uma vida presidida por dois regimes de verdade que muitas vezes lhe parecem incompatíveis. A trajetória do personagem ao longo do romance confirma as dificuldades encontradas para viver de maneira “entreverada”. Como visto, há ocasiões em que Avá se mostra disposto a viver em paz com sua matriz cultural-epistemologicamente miscigenada. No entanto, no decorrer do texto, predomina uma incapacidade de transformar essa disposição em uma práxis, dada a relação conflituosa entre um pensamento fervilhante e uma objetivação da realidade que, na percepção do personagem, não comporta um estar no mundo híbrido; o hibridismo acaba exprimindo-se predominantemente no claustro da interioridade – e, ainda assim, frequentemente de maneira agônica.

Por fim, tratemos do modo como categorias do pensamento grego clássico – que fundam o pensamento ocidental – encontram-se na base da ordenação perceptiva do narrador índio de *Maíra* e de como, em função disso, a questão mestiça – nesse caso, culturalmente falando – torna-se o cerne do conflito interno do personagem. Analisando a narração de Avá/Isaías, podemos nos demorar não apenas a fim de investigar a maneira como o índio formula interrogações em torno da própria identidade, mas os caminhos que aciona para buscar respondê-las:

Todos os homens nascem em Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo. Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe. Reconheço que estou com complexo, obsessivo: paranoico ou esquizofrênico? Sei lá. Na verdade ninguém me quer mal porque eu sou, ou porque eu fui índio. Apenas constatam. Muitos até se comovem: “um índio convertido?” Quase sempre se espantam: “vai receber ordens?” E todos concluem: “para se dedicar às missões?” Nesta altura perguntam: “vai voltar ao seu povo?” Querem dizer: “à sua tribo”, “aos seus selvagens”. Eu vou? Não vou? Belga ou holandês pode catequizar índio. Espanhol e italiano e até norte-americano pode pregar na Itália, na França, no Brasil, onde quiser. Mas eu, índio mairum, posso ser sacerdote deles? Nunca! (RIBEIRO, 1976, p. 29)

O primeiro ponto sobre o qual podemos nos deter diz respeito à colocada em xeque da sua própria condição de “homem”. Partindo de uma máxima – “Todos os homens nascem em Jerusalém” – e não se vendo incluído, Avá/Isaías conclui não ser ninguém. Esta, que é a primeira intervenção do personagem na qualidade de narrador, dará o tom de grande parte de seu monólogo interior. Na sequência, as categorias “padre” e “índio” entram em cena. A relação entre as duas é formulada em termos de oposição, e o personagem questiona a possibilidade de que uma mesma figura possa reunir esses dois “papeis”. A utilização da expressão “índio de merda”, bem como as oposições que estabelece entre diversas nacionalidades e a categoria “índio” deixam entrevisto que o esquema a partir do qual se esboçam tais reflexões coloca o elemento indígena numa posição de clara desvantagem. O inconveniente de ter a si colada a etiqueta de “índio” é tanto que, em seguida, o personagem exprime um desejo íntimo:

Minha fé está minguando. Será de tanto pedir o que ela não me pode dar? Não tenho direito de esperar milagres. Ainda há milagres? Talvez nunca tenha havido. E afinal o milagre que peço, qual é? É que Deus mude minha substância, me faça genovês ou congolês ou brasileiro ou um homem qualquer. (RIBEIRO, 1976, p. 31)

Avá/Isaías pede o milagre de “mudar de substância”, enumerando, logo depois, alguns adjetivos gentílicos. O que podemos depreender de uma tal distribuição dos elementos de seu discurso? Primeiramente, a insistência na oposição entre ser índio e ter uma origem “encontrável”, isto é, formulada dentro de um código aparentemente universal e do qual os índios encontrar-se-iam excluídos; a outra observação pertinente relaciona-se ao fato de que, para aceder a uma tal identidade, o personagem acredita ser necessário alterar algo que ele considera ser-lhe essencial, sua substância. Essa categoria perceptiva – a de uma substância essencial – ecoa aquela formulada por Aristóteles em sua *Metafísica* (2002, p. 19), segundo a qual a identidade resultaria de propriedades internas e de atributos inerentes que constituem tudo aquilo que é. Nessa perspectiva, o apelo de Avá/Isaías por um milagre inscrever-se-ia justamente na ordem do impossível: ter o atributo essencial que o define alterado, para que pudesse se tornar, enfim, indiferenciado relativamente aos demais povos mencionados. Compreende-se melhor, a partir da colocada em relevo da categoria de “essência”, a incompatibilidade atestada pelo personagem entre ser “padre” e ser “índio”: em sua percepção, a essencialidade que constitui a posição de índio o impediria de tornar-se o outro termo dessa oposição, também marcado por uma essência. A ideia de identidade essencial é também referida ao evocar aqueles que, diferentemente dele, teriam a sorte de serem indistinguíveis até mesmo com suas diferenças relativas:

Não se trata de fraqueza nem de força, trata-se de outra ordem de coisas. Trata-se de pecados não-capitulados: o pecado de não aceitar a si mesmo, de não se consolar por não caber em algum nós, viável como o dos genoveses, dos alemães. É o pecado de invejar o não ser também indistinguível entre os demais. Ser igual, apesar de todas as diferenças possíveis, graças a uma identidade essencial, é a isto que eu aspiro. Ralo a minha cabeça de tanto pensar nisto. E não tenho razão nenhuma. (RIBEIRO, 1976, p. 32)

O “nós viável” a que o personagem faz referência constitui, nessa lógica, uma alteridade relativa; o índio, quanto a ele, configura-se como uma alteridade absoluta, opondo-se a todos os outros povos por ele mencionados. Aliás, poderíamos afirmar até mesmo que Avá/Isaías percebe sua posição como caracterizada por uma anti-essência, haja vista a oposição com o termo “identidade essencial”, algo que lhe seria, segundo sua ótica, impossível. Sua marca seria, sob esse ponto de vista, o fato de não dispor de uma identidade essencial. Dessa formulação, também se pode reter a generalização de uma espécie de paradigma perceptivo estruturado em torno da oposição binária “índio” e “não-índio”. Também nesse caso, é ao pensamento de Aristóteles que temos recurso, desta vez aos princípios que organizam a lógica-ontológica do Estagirita. Resumidamente, são três os princípios fundantes da lógica clássica: (1) o princípio de identidade, segundo o qual um elemento é sempre idêntico a si mesmo em sua unidade, apesar de eventuais alterações acidentais; (2) o princípio da não contradição, de acordo com o qual um elemento qualquer não pode ser e não ser, simultaneamente e sob o mesmo aspecto e, por fim, (3) o princípio do terceiro excluído, que sustenta que um elemento qualquer é ou não é, não havendo meio termo ou terceira possibilidade (ARISTÓTELES, 1985, p. 73). Ao cotejarmos as passagens do romance já referidas ao modelo lógico de Aristóteles, fica claro que é a partir dessas balizas lógicas que Avá/Isaías tenta elaborar sua experiência no mundo, decorrendo também daí o núcleo de seu conflito interno, que, nesta primeira parte, exprime-se pela constatação de que, dada sua condição, não pode ser padre:

Sim, meu Confessor, nós, os mairuns, somos uma face de Deus, nosso criador, digna face d'Ele, que temos o mandado de preservar, em toda a sua singularidade, tal qual Ele nos fez. Qual a consequência deste mandado para mim? Eu que sou o Isaías da Ordem Missionária e ao mesmo tempo o Avá do clã jaguar, do povo mairum? Não, jamais. Longe de mim esta ambiguidade.

Afinal, tudo está claro. Na verdade apenas representei e ainda represento aqui um papel, segundo aprendi. Não sou, nunca fui nem serei jamais Isaías. A única palavra de Deus que sairá de mim, queimando a minha boca, é que eu sou Avá, o tuxauarã, e que só me devo a minha gente jaguar da minha nação mairum. (RIBEIRO, 1976, p. 33-34)

A ambiguidade evocada pelo personagem é imediatamente por ele rechaçada, repercutindo uma matriz de pensamento que guarda semelhanças com os princípios de não contradição e do terceiro excluído. Refletindo a partir de uma visão com muitos pontos de contato com a lógica clássica e constatando a impossibilidade de se identificar – ou de ser identificado – como “não-

índio”, num primeiro tempo o narrador chega logicamente à conclusão de que não há outra possibilidade senão a de ser um índio e, sendo assim, convence-se da necessidade de retornar à sua comunidade a fim de viver como tal. À procura de uma legitimidade que acredita poder encontrar vivendo de acordo com o que seria sua substância indígena, Avá/Isaías abandona a ordem missionária e regressa ao convívio com o povo mairum. O pensamento dicotômico ganha centralidade no processo que culmina nessa decisão. Denota, além disso, um apego a categorias preexistentes, dentro das quais o personagem procura se encaixar – tornar-se, por assim dizer, “encontrável”. A experiência dos mairuns, segundo o personagem relata, corrobora a visão de que é apenas mantendo-se distante da ocidentalidade que pode haver lugar para o índio:

Custou muito aos mairuns aprenderem a se refugiar na sua própria vida. A não aceitar nada. A evitar todo contato. No princípio todos queriam ser Caraíbas. Mais tarde, cada nova geração queria evadir da tribo para a vida com os brancos. Afinal, aprendemos que não há lugar para nós no mundo caraíba, senão lugares que nem bichos suportariam. Se é difícil a vida para gente como Antão [um personagem mestiço], para nós é impossível. (RIBEIRO, 1976, p.187-188)

Após chegar a tais conclusões, Avá/Isaías passa a justificar a nova posição adotada e, mais que isso, a defender que todo o percurso vivido desde que deixou a vida na aldeia não representou senão a sobreposição de uma camada superficial sobre seu núcleo duro, que seria inegavelmente mairum. Em “A goela”, capítulo com narração heterodiegética, Avá/Isaías afirma, em conversa com Alma:

Ele insiste que há pelo menos dois modos de saber: — Um que eu sei sentindo, outro que aprendi nesses anos todos. Veja bem que eu li bastante sobre etnologia, psicologia, teologia. Mas as coisas todas que aprendi formam uma espécie de roupa do meu espírito. É uma camada superficial, solta, frouxa. No fundo, como um caroço, está meu sentimento do mundo de mairum. Esta é a minha raiz mais funda. É a semente. É aquilo que, fazendo de mim um homem, me faz, ao mesmo tempo, membro de minha tribo, gente mairum. Este sentimento é a minha essência, meu ser. Dele nasce uma sabedoria que é diferente das outras, não pode ser dita, nem comunicada. Só vivida. (RIBEIRO, 1976, p. 188)

Sublinha-se aqui a percepção do personagem a partir de categorias estanques, não comunicáveis entre si. É assim que ele defende que guarda em si uma matriz indígena inteiramente preservada, protegida de toda a interferência que as vivências fora da aldeia poderiam ter sobre ela. Em sua leitura, toda a sua atuação no contexto não-índio não passa de um disfarce, de uma performance, enquanto a dita essência mairum que carrega seria o que corresponde de fato a sua identidade. Assim, seu retorno constitui a retomada de sua vida pregressa e um caminho para livrar-se de todos os modos de operar que havia adquirido desde que iniciara seu contato com a “civilização”:

— Eu? Uma coisa só: viver a vidinha de todo dia dos mairuns. Comer peixe assado ou cozido que hei de pescar e uma caminha de-vez-em-quando, se estiver com sorte. Minha ambição é voltar ao convívio da minha gente e com a ajuda deles me lavar desse óleo de civilização e cristandade que me impregnou até o fundo. Não gostei nada de mentir para conseguir esta canoa. Menos ainda de mentir para o coitado do Antão. E pergunto, quantos dias mais, quantos meses mais serão necessários para que eu não precise nunca mais jogar o jogo de vocês: mentir e mentir, segundo as regras do seu mundo? (RIBEIRO, 1976, p.172-173)

O regresso seria, sob esse ponto de vista, um modo de apagar tudo o que teria experimentado durante esse intervalo junto à civilização e representaria a retirada das camadas supostamente superficiais que o permitiam performar de acordo com os códigos do Ocidente:

Meu dia virá, eu sei. Dele sairei transfigurado, andando entre os homens como quem leva em si a bênção divina, esquecido de minha cara, liberto dessa louca ideia de minha essência espúria. Sou filho de Deus. N'Ele sou homem, um homem qualquer. N'Ele sou gente e não apenas mairum ou, pior ainda, um mairum converso, civilizado, transpassado, evadido. Evadido, mas carregando dentro de mim, senão a marca, a essência. Mairum sou, pobre de mim. Esta é a verdade irredutível que me dói como uma ferida. Sou mairum, sou dos mairuns. Cada mairum é o povo mairum inteiro. (RIBEIRO, 1976, p. 33)

Ou ainda:

Volto, agora, por cima, voando leve como pássaro. Volto homem, volto só. Volto despojado de mim, do meu ser que eu era comigo, no meu eu de menino mairum que um dia fui. Quem sou? Volto em busca de mim. Não do que fui e se perdeu, mas do que teria sido se eu tivesse ficado por lá e que ainda serei, hei-de-ser, custe-o-que-custar. Ele, o outro, o futuro de mim, eu o farei, não seguindo no que sou. Ele só nascerá quando eu me desvestir de mim, do falso eu que encarno agora para deixar livre o espaço onde ele há de ser. (RIBEIRO, 1976, p. 66-67)

Talvez, contudo, a passagem mais pertinente a mencionar seja a seguinte:

Ó Deus de Roma que não me iluminou  
Ó Deus do Céu que não me viu  
Meu Deus, que invoquei em vão  
Meu Deus, que recusou a dádiva de mim  
Ó Deus, Senhor, todo-poderoso  
Me dê meu ser perdido no que seria  
Me dê a dignidade de uma cara mairum  
Me dê a tranquilidade de uma alma mairum. (RIBEIRO, 1976, p. 105)

Nela, o personagem recorre ao Deus cristão rogando para que sua alma mairum venha novamente à superfície. O que aqui nos interessa é, sobretudo, o modo como se insinua nessa oração uma tendência contrária àquela que Avá/Isaías declara reiteradas vezes. Se seu discurso gostaria de alimentar uma separação nítida entre uma essência inalterada e uma superfície falsa, o apelo ao Deus cristão já dá as primeiras mostras de que sua relação com os códigos da dita

civilização – representados aqui pela ideia cristã de Deus – encontram raízes mais profundas na configuração do personagem do que ele poderia, a esta altura, supor. É nessa chave que, aos poucos, discurso e práticas do personagem vão passando a revelar que essa heterogeneidade absoluta é, antes, fruto de um exercício retórico ou de um entendimento enviesado de sua condição. Um sinal – ainda que tímido – desse processo pode ser constatado na passagem que segue:

[...] os mairuns são uma face do humano, uma das caras que Deus Nosso Senhor deu aos homens. Uma face que, também sendo Ele, deve sobreviver. Mas eu pergunto: sobreviver para quê? E como, se estão todos morrendo? Eles (eu inclusive) são (somos) agora uns duzentos, contando os velhos e as crianças. Isto quer dizer que, se crescerem (crescermos) muito, dentro de um século serão (seremos) menos de duas mil almas perdidas dentro de um país-nação de milhões e milhões. (RIBEIRO, 1976, p. 30-31)

O primeiro reflexo do personagem ao falar dos mairuns é tratá-los na terceira pessoa; só posteriormente é que ele se inclui pela alteração da conjugação verbal, tal posterioridade sendo marcada pelo uso de parênteses. Por si só, isso não seria indício suficiente do ponto que aqui defendemos. Mas, em outra altura, o próprio personagem questiona suas escolhas pronominais ao referir-se a seu povo:

Aqui estou nesta minha aldeia mairum, tão suspirada. Mas como é diferente, como ela é diferente, meu Deus. Como tudo é diferente do que eu esperava. É verdade que eu também não sou o mesmo. Não olho nada com os olhos de antigamente. Mas como tudo mudou! Eu mudei também, bem sei. O ruim é que não mudamos juntos, nem mudamos amadurecendo. Não sou quem devia, nem para mim, nem para ninguém, e pago todo dia o preço de não ser. Eles também mudaram mais do que evoluíram, decaíram. Por que eu digo eles em vez de nós, como devia? (RIBEIRO, 1976, p. 317)

Tais escolhas dão sinais de uma autopercepção como “outro” e não mais como o mairum essencial que Avá afirmava ser. Para além disso, seu olhar alterado não é capaz de acessar a aldeia com o mesmo entusiasmo que quando, em sua nostalgia, memorava seus idos. O retorno, como vemos, não se concretiza como o discurso inicial do personagem previa, com a substituição de um modelo de vida por outro. A mairunidade que ele acreditava ser-lhe própria se mostra cada vez mais como um saudosismo do que como uma possibilidade concreta de conexão:

Aqui estou na minha aldeia, devolvido a ela, mas não devolvido a mim mesmo. Começa a ser cada vez mais difícil sentir-me mairum dentro de minha pele. Passo a mão pelos cabelos que estão ficando ralos, como acontece com os brancos. Lavo os olhos do espírito com orações, como fazia antigamente na esperança de que, limpos, vejam melhor. Mas não, estou cada vez menos a jeito dentro de mim e os outros também estão se cansando. Muitos passam e não me olham; se olham, não me veem. (RIBEIRO, 1976, p. 319)

Novamente, o ato de orar é posto em cena, desta vez como maneira de recuperar a clareza que o personagem julga necessária para observar o mundo à sua volta. O fato de lançar mão desse expediente, contudo, demonstra, mais uma vez, a que ponto o que ele acredita ser sua estrutura mairum profunda já se encontra inelutavelmente reconfigurada. Até mesmo em níveis mais superficiais percebe-se a incompatibilidade entre as intenções do personagem e a possibilidade de um retorno à vida de antes:

Saem, dias depois, para caçar. Agora o Avá e Jaguar vão acompanhados de Teró e Maxĩ. Apesar de armado com a carabina automática 22, que Bob emprestou, o Avá não faz bom papel. A carabina sempre serve para que Teró, depois Jaguar depois Maxĩ se divirtam dando rajadas. Mas toda a caça eles conseguem com flechadas silenciosas. (RIBEIRO, 1976, p. 159)

A pouca mestria com que Avá/Isaías lida com o arco e a flecha levam-no a tentar participar da caça com uma carabina. Entretanto, nem mesmo a utilização da arma de fogo é garantidora de uma performance aceitável do personagem na busca por alimento.

As críticas que dirige à mentalidade mairum constituem mais indícios que apontam para uma posição de não compartilhamento dos mesmos paradigmas. Podemos citar, a esse respeito, o episódio do replanejamento das roças mairuns, bem como a apreciação negativa quanto à relação de seu povo com o trabalho e a produção de excedente, ambos já referidos anteriormente. Nesses momentos, flagra-se agudamente o modo como, à revelia de si mesmo, a leitura que o personagem faz de sua aldeia ordena-se por princípios que são estrangeiros aos mairuns e que, nesse sentido, ele se encontra, ainda que não queira admitir, num entrelugar, habitando uma zona de permeabilidade entre uma episteme indígena e uma episteme ocidental. Se a travessia rumo ao Ocidente não se realiza plenamente, o retorno ao contexto original não tem lugar, tampouco, como previsto. Avá/Isaías passa então a vagar numa espécie de limbo metafórico:

Isaías, reduzido a uma calça puída, passeia, sozinho, pelo pátio. As mãos cruzadas nas costas, a cabeça inclinada para a frente. Já não vai ao porto ver chegarem e saírem as ubás. Também não vai ao Posto visitar seu Elias e beber café. Nem quer saber dos gringos, senão para pedir coisas para Inimá. A Alma mesmo evita, com temor dos seus modos despachados, dos seus rompantes. (RIBEIRO, 1976, p. 363)

Isso se dá porque, no horizonte perceptivo do personagem, as únicas possibilidades vislumbradas situam-se nas categorias da dicotomia “índio x não-índio”, o que não lhe permite nem mesmo aventar a possibilidade de compor, a partir desses fragmentos de diferentes proveniências, um novo regime de verdade. Predomina no discurso desse personagem uma percepção que apresenta sua mestiçagem epistêmica como um problema, posto que esta o

impede, em última instância, de se reconhecer em qualquer uma das duas identidades – ocidental ou indígena. Isso se demonstra na dificuldade de positivar sua diferença, que aparece sempre como razão para embaraço:

Também me traz umas roupas do marido, que dei de usar. Ando com vergonha das minhas duas nudezes, a mairum e a caraíba. O bá já não chega para me cobrir. Nunca chegou. Assim é que sempre estou duplamente vestido. Vestido de mairum, com o atilho de corda que eu mesmo atei, lá dentro. Mas também vestido de cristão com a calça bem abotoada, por fora. (RIBEIRO, 1976, p. 321)

O personagem explicita um duplo desconforto, revelando a vergonha que sente tanto de exercer-se como índio, quanto de exercer-se como não-índio. Sua existência é por ele vista como um equívoco, como uma anomalia, dada a inviabilidade de um encaixe em um dos dois termos da oposição a partir da qual sua matriz referencial constrói o universo em que se insere:

Volto, agora que volto de verdade, me perguntando quem é o ser que levo a meu povo. Sei bem que não sou o anjo sem mácula que um dia quis ser, a ingenuidade mairuna submetida a todas as provações, mas intocada. Não sou inocente. Não sou culpado. Sou um equívoco. Quem volta não é a forma adulta do menino ignorante que os mairuns, na sua inocência, mandaram, um dia, com os padres aprender a sabedoria dos Caraíbas. Quem volta não é também o catecúmeno esforçado de quem os missionários quiseram fazer a glória da Ordem. Quem volta sou apenas eu. Fui a ovelha do senhor. Volto tosquiado: sem glória sacerdotal, sem santidade, sem sabedoria, sem nada. Tudo que tenho são duas mãos inábeis e uma cabeça cheia de ladainhas. E este coração aflito que me sai pela boca. (RIBEIRO, 1976, p. 67)

O “eu” a que se refere formula-se a partir de um movimento duplo de negação. Isso reforça a hipótese levantada anteriormente, qual seja a de uma percepção estruturada pela dicotomia, pela lógica clássica, ferramentas que se demonstram insuficientes para dar conta da posição ocupada pelo personagem. Avá/Isaías opera a partir da aplicação de um modelo metafísico de identidade essencial, buscando conformar sua experiência no mundo às categorias que decorrem de uma tradição metafísica, herança de uma matriz de pensamento ocidental que, contudo, já não é capaz de dialogar com a condição híbrida de uma sociedade pós-colonial como a brasileira – encenada, aqui, por Avá/Isaías. A esse respeito, para pensar a condição do protagonista, Fonseca (2012, p. 336) recupera alguns elementos da reflexão pós-colonial de Bhabha:

Segundo Bhabha, o sujeito da relação colonial – no caso aqui estudado, Avá/Isaías – assim como sua identidade cultural, é híbrido, e com isso queremos dizer que a relação de inferioridade e superioridade travada entre as partes provoca a relativização e o questionamento dos dois sistemas de verdades envolvidos, em um jogo de duplicidades e ambiguidades intrincado na linguagem: qualquer tentativa de representação desse sujeito carrega vestígios dos dois discursos (colonizador /colonizado), condensando diferenças.

A questão principal repousa sobre o fato de que, a despeito da duplicidade que o funda, o personagem não parece acolhê-la, mas, antes, rechaçá-la, saudoso de um ideal de pureza

identitária. O desconforto do personagem advém do desajuste que observa entre o paradigma a partir do qual opera e a insuficiência do mesmo na produção de sentidos que positivamente sejam capazes de levar em conta a complexidade que seu estar no mundo supõe. Não preexistindo categorias capazes de abarcá-lo, ele caminha rumo à paralisia, limitando-se à constatação da não-coincidência entre as categorias operatórias utilizadas e a sensação de atravessamento que o perpassa. Esse sentimento decorre primeiramente da constatação de não ser um ocidental – que o faz, portanto, abandonar a ordenação e retornar à aldeia – e, posteriormente, da impossibilidade de reconciliar-se com a experiência índia. Nele, o mundo ocidental e o mundo índio coexistem e interagem; seu pensamento, entretanto, não positivou esse encontro e opera a partir da compartimentalização desses contributos. É nesse sentido que defendemos que a percepção do personagem se assenta numa ideia essencialista e metafísica de identidade, na qual ele já não se encaixa.

Em termos de dicotomias, talvez fosse pertinente retomar aquela que separa a interioridade da exterioridade e que, como demonstramos anteriormente, tem papel importante na situação enunciativa do narrador Avá/Isaías, associando-se, em grande medida, a um pensamento cristão ascético. Essa cisão entre uma dimensão abstrata de si e a concretude do corpo pode ser flagrada na passagem que segue:

Somente a vida intelectual me alimenta aqui. Ainda que reduzida à aridez de Gertrudes com sua geometria gramatical, e à exuberância demoníaca de Teidju, é só dela que eu vivo. É curiosa esta fome voraz da minha dentadura espiritual e esta inapetência sem remédio de minha boca carnal. Inapetência? Não posso deixar de admirar e invejar em todos os mairuns, inclusive em Alma, este apetite voraz para viver, esta capacidade de dedicação e de gozo na tessitura de relações harmoniosas uns com os outros. Não tenho estes talentos. Sou uma pobre máquina de pensar e de rezar, que Deus me ajude. (RIBEIRO, 1976, p. 321)

O personagem passa a habitar ativamente apenas a esfera da interioridade e, nela, no mundo da reflexão, busca uma resolução racional para elaborar sua dificuldade objetiva. O refúgio na interioridade é, podemos defender, um resquício da cristandade e talvez uma das razões pelas quais ele não consegue exercer-se, tão enraizado que está numa vida “para dentro”. Pode-se identificar o eco de uma tradição ascética, que rejeita o material e apega-se à dimensão espiritual. Essa tendência também pode ser observada no tratamento que a narração heterodiegética dá ao personagem:

Isaías anda sobre as dunas, metido no couro de Avá. Não tem tino para sentir a areia rangendo debaixo dos pés, nem olhos para um sol que baixa sua lâmpada opalina no meio de um céu que escurece em roxos-escarlates. Só quer devolver-se outra vez ao mais íntimo do seu oco, para a arguição divina. Súplica monocorde de sua tristeza de ser homem vivente que ama, que sofre e que sente" (RIBEIRO, 1976, p. 377)

A formulação utilizada sugere que a exterioridade do personagem permanece índia, enquanto sua interioridade – o que está “metido no couro” – seria Isaías, sua face “civilizada”. A continuação da passagem dá a entender que há dificuldade, por parte do personagem, de viver “para fora”, reforçando a dicotomia a partir da qual o mesmo parece operar. Em seu “oco”, Avá/Isaías busca asilo. Um pensamento fundado numa tal baliza se entrecruza forçosamente com a intenção proclamada de Avá/Isaías, que é a de retornar à vida mairum – uma vida que se objetiva em uma relação diversa com o corpo e a materialidade em geral.

Avá algumas vezes reconhece a necessidade de instaurar uma nova ordem de coisas, positivando a interseccionalidade que representa. O episódio da idealização de um projeto distinto de roçado para os mairuns poderia ser entendida como uma tentativa de objetivação de sua condição atravessada. O resultado dessa empreitada, entretanto, é desastroso:

— Ó! Teró! Você bem sabe. Aquela roça, que tanto trabalho deu a todo mundo, era uma besteira. Você tinha toda razão, quando me disse que estava fora do tempo, que já viriam as chuvas. Vieram: eu tomei o veranico por verão. Tanto trabalho perdido, dias e dias. E como trabalharam todos. Eu ali mandando brasa, exigindo mais trabalho, achando que alguns eram preguiçosos. Por que é que eles me ajudavam, sabendo que era besteira, Teró, por quê?

— Porque quiseram, ora. Gostam de você, Avá. Depois, você não podia saber que a chuva já vinha. Você andou fora muito tempo. (RIBEIRO, 1976, p. 288)

Ignorando as variáveis climáticas, o roçado idealizado por Avá/Isaías não tem eficácia nenhuma no contexto mairum. O fracasso de seu projeto de intervenção é significativo: é uma das poucas ações concretas que misturam os dois universos e que Avá/Isaías tenta executar. O personagem busca, ao que parece, uma maneira de objetivar sua posição singular, mas ao longo do romance todos esses esboços alcançam pouco ou nenhum resultado. O tom geral das réplicas e dos pensamentos de Avá/Isaías compõe-se por constantes manifestações de desconforto do personagem relativamente à sua condição, o que demonstra que mesmo a consciência eventual da necessidade de instaurar uma nova ordem de coisas – a “verdade entreverada” que ele refere em alguns momentos – não consegue objetivar-se, seja porque os ambientes em que ele se exerce – Roma, aldeia mairum – ainda remetem a duas realidades estanques, uma impenetrável à outra, seja porque ele não é capaz de exteriorizar de maneira positivada o hibridismo radical que o configura. O resultado desse movimento é a percepção do entrelugar que ocupa como um não-lugar.

Para concluir, talvez pudéssemos assim formular a maneira como Avá/Isaías conhece e constrói o seu mundo: o personagem identifica caminhos já trilhados – caminhos que, contudo, não coincidem com o seu. Ele constituiria, por assim dizer, uma “terceira margem”,

metaforicamente saído de uma margem e impossibilitado de chegar à outra ou de regressar à margem original, numa espécie de existência hifenizada. Encenando a agonia de ser “o primeiro”, do aparente ineditismo de sua condição, Avá não consegue abandonar o apego às margens nem colocar em causa os pressupostos de que parte, o que resulta numa dificuldade radical para lidar com o fluxo e, conseqüentemente, na paralisia que parece ser sua característica principal. Essa percepção encontra paralelo naquela de Candido (2007, p. 382-383) que vê no romance de Ribeiro um

encontro de culturas na própria personalidade de um índio, iniciado nos saberes do branco, mas preso de tal maneira às origens que voltou à sua aldeia, na sua selva, para viver uma existência incompleta, diminuída, puxada para os dois lados. O seu Isaías Mairum não suporta o encontro sem solução dos dois mundos, [...].

Num pensamento fundado na lógica clássica, é-se ou não se é, qualquer terceira possibilidade sendo excluída; a condição de Avá/Isaías, contudo, aponta justamente para ele como o terceiro excluído da formulação aristotélica. É Wittgenstein (1968, p. 111), como já referimos, quem registra sob a fórmula “[o]s limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo” a relação estreita entre a linguagem e a forma como se pode experimentar o mundo. À luz dessa ideia, a trajetória de Avá/Isaías aparece gravada em sua maneira de estruturar o pensamento, o tipo de questões que se coloca e até a maneira como reage ao conflito interno que atravessa. É num horizonte de verdade marcado por fortes matrizes cristãs/metafísicas/transcendentais que o personagem passa a se relacionar com o mundo e com sua própria história. Nesse contexto, a posição que ocupa não pode senão ser lida como anômala, pois as categorias usadas para construir conceitualmente sua experiência não operam senão de modo a expulsá-lo continuamente. Não se encaixando nas categorias de que se serve, o personagem insiste em pensar que o problema está em si próprio, sem nunca colocar em causa a chave perceptiva que o permite acessar e simbolizar sua condição – ou, ao menos, não conseguindo fazer o questionamento radical dela, o que poderia resultar na inauguração de um novo modelo de pensamento. Percebemos a primazia da abstração do pensamento sobre a experiência: o mundo deve encaixar-se à ideia; a falta de correspondência entre ambos se torna fonte de angústia. O tamanho do mundo de Avá/Isaías é constituído pelo binarismo que estrutura sua linguagem e nela, como vimos, não há espaço para alguém como ele.

### **3.2.2. Outras angulações de perspectiva em *Maíra*: da ordenação mairum a uma práxis mestiça**

A polifonia constituinte de *Maíra* nos obriga a observar a maneira como vários personagens estruturam sua experiência de mundo. A obra se constrói, segundo demonstraremos, a partir da tensão gerada pela coexistência de diferentes maneiras de elaborar a experiência dos vetores que, unidos, habitam o Brasil aí colocado em cena, entre as quais se inscreve a perspectiva índia. Interessar-se apenas pelos esquemas de pensamento que constituem a experiência de Avá/Isaías consistiria em realizar apenas a primeira etapa do trabalho; a segunda, por sua vez, deve fundar-se na observação comparada dos referenciais que ordenam o estar no mundo desse personagem e aqueles que organizam as percepções dos outros personagens que comparecem na trama. Iniciaremos este percurso explorando os elementos textuais que nos permitem estabelecer os termos em que a experiência perceptiva dos mairuns em geral se organiza, acenando para as relações possíveis entre esse paradigma e os demais já definidos neste capítulo. Na sequência, aproximaremos o estar no mundo de Avá ao do personagem Xisto: este, segundo defenderemos, encontra-se diante de uma situação em certo grau semelhante à de Avá/Isaías, mas difere do protagonista índio na maneira como percebe sua posição relativa e no modo como tal percepção se traduz em uma práxis. Por fim, a partir da análise da estrutura do romance de Darcy Ribeiro, emitiremos uma hipótese de leitura dessa obra como uma espécie de estudo das possibilidades de conciliação das perspectivas em princípio potencialmente antagônicas que compõem seu material.

Nossa atenção se volta, primeiramente, para o pensamento mairum, cujas balizas são referidas primeiramente por Avá/Isaías, no momento em que este, em vias de retorno para a aldeia, rememora com nostalgia alguns dos princípios que regem a vida de seu povo:

- (1) Uma linha invisível parte a aldeia em duas metades, a do nascente e a do poente. Cada uma delas com seus clãs que têm de ir buscar mulher ou marido na banda oposta. Esta partição da aldeia em metades retrata no chão a partição do mundo, tal como o concebemos, sempre dividido em dois: o dia e a noite, o claro e o escuro, o sol e a lua, o fogo e a água, o vermelho e o azul e também o macho e a fêmea, o bom e o ruim, o feio e o bonito. Uma banda da aldeia é do dia, da luz, do sol, do fogo, do amarelo. É onde está a minha família jaguar, entre muitas outras. A outra banda é noturna, crepuscular, lunar, aquática, azulona. É a das famílias recíprocas como a dos meus cunhados os gaviõezinhos carcarás e de muitas outras gentes. Uma banda diz da outra que ela é fêmea, ruim e feia. Não se decidiu ainda de quem são

esses defeitos. Mas a mim, no futuro de mim, me parece que eles, os do lado de lá, é que são mulheris, feios e ruins. (RIBEIRO, 1979, p. 64)

- (2) Vivemos divididos segundo regras do sim e do não, do frio e do quente, da sorte e do azar, da vida e da morte, da alegria e da dor, do cru e do cozido, da boca e do cu, do pau e da boceta, da cabeça e do umbigo, do sangue e do leite, do sêmen e do cuspe, do nu e do vestido, do silêncio e da fala, da raiz e da fronde, da pele e do osso, do animal e do vegetal, da caça e do peixe, do riso e do choro, do tubi e do goto. Quando falamos de um, aí está o outro, oferecido, como o direito e o esquerdo, a frente e o atrás, exigindo atenção, e se é o caso, pedindo a sua parte. (RIBEIRO, 1979, p. 64-65)

Segundo a primeira passagem, a divisão da aldeia se organiza de maneira binária. A origem dessa divisão é uma mimetização das dualidades constatadas no mundo. A visão mairum da organização social apresenta-se como emuladora das relações observadas na natureza. Disso resulta, pode-se concluir, uma concepção de sociedade que não se opõe à natureza, mas que emerge dela. Além disso, podemos notar que alguns aspectos considerados negativos estão previstos no interior da própria organização social, tais como o “ruim” e o “feio”. Já na segunda passagem, Avá/Isaías sugere que todo o funcionamento da aldeia gira em torno das duplicidades observadas na natureza e na vida, que são interiorizadas em forma de pensamento e regurgitadas na realidade em termos de organizações que reproduzem essa percepção traduzida em pensamento. Aqui, uma contraposição se impõe. É que também a ordenação ocidental – e, notadamente, a doutrina cristã – estrutura-se a partir de dicotomias. Seria esse um ponto de contato entre ambas as perspectivas? Diríamos que não, justificando com uma diferença importante entre a dualidade mairum e aquela em torno da qual se estrutura o cristianismo e a metafísica ocidental: o binarismo mairum atesta a importância dos dois elementos da dicotomia, transpondo-os até mesmo para o modelo societário que forja a partir de suas observações da natureza; as dicotomias que fundam a cristandade, ao contrário, parecem tender à ascendência de um elemento sobre o outro da oposição, este último constituindo, muitas vezes, um mal que, caso fosse possível, seria extirpado. Dois exemplos que ilustram bem essa tendência são a ideia de “mal” (em oposição ao “bem”) e a ideia de “corpo” (em oposição à “alma”). A dicotomia, no plano cristão, plasmada por uma percepção metafísica de existência, gostaria de suprimir-se, posto que marcada por uma rejeição radical do que é o mal e o corpo – este último entendido quase como uma excrescência do domínio espiritual –, e aspirando a uma existência sem pecado e ascética, entregue a práticas espirituais, primando por uma vida contemplativa e com mortificação dos sentidos. Os termos da dicotomia não encontram senão uma possibilidade de coexistência conflituosa no domínio cristão. No caso mairum, por sua vez, a dualidade faz parte do cálculo para manter um equilíbrio social que mimetize o que essa comunidade pode constatar na natureza:

É verdade que eu e minha gente Jaguar formamos um nosinho *exclusivista*. Mas é um nós débil, incompleto e consciente de que só existe de fato dentro do conjunto dos outros nós familiares de todos. Quando penso no meu clã oposto do carcará, eu o vejo como meu recíproco, complementar. É lá com eles que eu vou buscar minha mulher que há de parir meus filhos. É lá, entre os cunhados, que terei meus amigos preferidos. Aquela mulher e aqueles amigos são mais meus justamente por serem de natureza diferente da minha. São os entes de que eu preciso para com eles formar um nós vigoroso, fecundo, completo. (RIBEIRO, 1976, p. 65)

Há aí um conhecimento que se constrói a partir da observação da natureza e da posterior mimetização social dos elementos aí percebidos. Juntos, os elementos constituintes da dicotomia formam um todo coeso, numa lógica de complementaridade, segundo a qual as oposições clônicas ("nós x eles") são subsumidas por uma ideia de coletividade maior, composta por "nós + eles", que forma a comunidade mairum. A existência de diferenças internas não invalida uma conjugação de todos os elementos em uma identidade comum maior.

Ainda nos concentrando sobre as bases do pensamento que estruturam a experiência de mundo mairum, o retorno de Avá/Isaías e a chegada de Alma são responsáveis por uma reflexão ativa dos membros da aldeia, que mobilizam as categorias e os códigos que regem sua compreensão do mundo e das relações entre membros da aldeia a fim de buscar um encaixe para esses elementos "estranhos". Em "Tuxauarã", indagam-se:

A que casa pertence a Canindejub [Alma]? Como poderiam tratá-la? Quem pode trepar com ela? Ela é irmã ou cunhada de quem? Quem pode sururucar com ela sem cometer incesto? — Querem saber tudo isso com toda urgência. — O Avá volta como dono das onças? Mas é também dono dos espelhos, como os Caraíbas? Dono do sal? Dono dos quisés? Como o dono dos mocasés ele trará espingardas para todos? (RIBEIRO, 1979, p. 237)

O retorno de um membro da aldeia com um histórico tão particular quanto o de Avá coloca em causa os códigos da aldeia, que se pergunta que papel exatamente ele ocupa em sua nova condição. O mesmo acontece no caso de Alma, a "Canindejub", um elemento estranho que será preciso integrar de alguma maneira ainda ignorada. Na passagem, testemunha-se o momento em que as categorias que os mairuns utilizam para pensar os membros da aldeia precisam ser repensadas para dar conta de um dado material que não responde facilmente a elas. Ao mesmo tempo que tais questões são colocadas, a inserção de Alma no convívio da aldeia parece inaugurar um estatuto particular, o que sugeriria, talvez, o início de um processo de mudanças nos códigos sociais mairuns. De qualquer modo, as indagações feitas pelos mairuns parecem evidenciar mais uma curiosidade do que uma rejeição ao que não se encaixaria, em princípio, em seu modelo organizativo, o que denota certa capacidade dialética de negociação entre seus paradigmas constitutivos e elementos novos, que demandam algum grau de rearranjo. Essa relativa plasticidade pode igualmente ser notada na narrativa mitológica mairum. Entendendo

o pensamento mitológico como um regime de verdade particular, torna-se possível analisar a narrativa fundacional mairum sob uma perspectiva que talvez seja potente, no sentido acima especificado. O capítulo “*Maíra*”, por exemplo, busca resgatar o mito fundacional desse povo, narrando o caminho trilhado pela entidade Maíra. A certa altura, brancos e negros comparecem nessa narrativa:

A uns que queriam ser bonitos Maíra fez clarinhos mas muito fedorentos, são os Caraíbas. A outros que quiseram tostar a pele num moreno dourado, Maíra fez negros como tições. (RIBEIRO, 1979, p. 154)

O mito constitui uma modalidade de acesso particular à maneira de conhecer indígena, remontando a um tempo primordial. No caso acima, nota-se a naturalidade com que caraíbas e negros passam a compor uma narrativa que se pretende fundacional no âmbito da cultura mairum. Disso se pode depreender que o discurso mítico é um discurso aberto, cujo objetivo último é o de fornecer uma explicação totalizante para o mundo, sendo permeável mesmo a elementos que talvez não estivessem previstos no momento do estabelecimento de sua primeira versão. Nas palavras de Borges (2003, p. 7), “[o] mito funciona como atestado da existência (veracidade e materialidade), uma vez que aquilo que ele anuncia passa a existir na realidade sociocultural e no imaginário dos povos”. A confrontação a elementos provavelmente ignorados quando de seu surgimento – a existência de homens brancos e negros – não parece representar uma ameaça às explicações míticas – que não seriam marcadas pelo mesmo dogmatismo da narrativa cristã, por exemplo –, mas um convite à reatualização do mito, que busca não o estabelecimento de uma verdade imutável, mas a organização de maneira compreensível de uma explicação que contemple tudo o que se pode constatar na experiência sensível, propondo-lhe um fundamento. A respeito das categorias que organizam o regime de verdade indígena e sua plasticidade relativamente às categorias ocidentais, pode-se observar um outro momento do romance em que ela se exprime. No capítulo “Exumação”, o investigador de polícia procede à análise do cadáver de Alma, em busca de indícios que auxiliem na investigação das condições de sua morte. Na ocasião, alguns índios adultos acompanham as diligências ao cemitério, mas observam de longe a execução do procedimento. Elias, o agente da FUNAI, sinaliza que, para os índios, a exumação constitui uma espécie de profanação, uma violência aos costumes tribais. O investigador não concorda, sobretudo porque, segundo ele, trata-se de uma mulher branca:

Além de se tratar de uma ação indispensável ao inquérito criminal, em nenhum sentido estávamos profanando nada. Tanto mais porque se tratava da sepultura de uma mulher branca,

misteriosamente morta entre eles. O que me pareceu é que se divertiam, gaiatos, vendo-nos suar debaixo do sol e negando-se a prestar qualquer ajuda. (RIBEIRO, 1979, p. 227)

O investigador compreende a questão da identidade indígena segundo algumas categorias e códigos essencialistas presentes no pensamento ocidental, de acordo com o qual haveria uma impermeabilidade impedindo o trânsito entre ser e não ser índio. Dito de outro modo, quem é índio o é; quem não é, não pode tornar-se. Segundo uma tal definição, não haveria passagem possível para o outro lado. Viveiros de Castro (2006), na entrevista "Todo mundo no Brasil é índio, exceto quem não é", expõe a diferente perspectiva dos índios, segundo a qual pertencer ao grupo é também uma questão de apadrinhamento, no sentido de que os laços não são compreendidos unicamente sob um ponto de vista étnico, mas também sob uma ótica associativa. Nesse contexto, o fato de Alma ser branca não impediria que ela, integrada à comunidade mairum, fosse submetida aos rituais fúnebres indígenas e fosse, portanto, considerada como um membro da aldeia. Essa postura parece fecunda porque trata a questão da identidade não a partir do ponto de vista de um essencialismo transcendental, mas de uma eleição ou aceitação por uma comunidade. Nesse sentido, a perspectiva indígena lida melhor com os dilemas de pertencimento, enquanto uma certa vertente metafísica do pensamento ocidental, construída a partir de categorias de identidade relacionadas ao conceito de essência, encontra-se em grande dificuldade quando confrontada a um contexto de miscigenação étnica ou cultural, posto que suas categorias de enquadramento da experiência não dão conta de fenômenos que se chocam com os princípios da lógica que a organiza.

Um outro aspecto sobre o qual podemos nos concentrar a fim de analisar o paradigma do conhecer mairum é a relação entre as entidades Maíra e Micura e os membros da aldeia. Para isso, detenhamo-nos, primeiramente, na dimensão discursiva de alguns capítulos do romance, notadamente naqueles cujos títulos seguem a estrutura “[Entidade (*Maíra/Micura*)]: [*Nome de um personagem da aldeia*]”. Neles, a enunciação em primeira pessoa se encontra dividida entre a entidade e o personagem no qual ela incorpora. A experiência mairum reconhece como possível a ideia de que as entidades Maíra e Micura desçam dos céus e habitem temporariamente os corpos que escolherem. Essa maneira de compreender a dimensão divina resulta, em termos enunciativos, numa aparente aporia: a designação de dois referentes distintos por meio da utilização dos mesmos pronomes de primeira pessoa. Se tais capítulos são compostos pela enunciação de Maíra ou de Micura, que planam sobre a aldeia à escolha de um corpo em que penetrar, em um segundo momento quem assume a enunciação é o personagem alvo do interesse da entidade. Ao fim do capítulo, quando acontece a desincorporação, a enunciação –

ainda em primeira pessoa – volta a ser conduzida por Maíra ou por Micura. Afasta-se qualquer ponto de contato com o princípio de identidade aristotélico, na medida em que a enunciação é realizada pelas entidades **ao mesmo tempo em que** não o é, já que dois referentes distintos acabam ocupando a posição enunciativa. Em “Maíra: Remui”, por exemplo, Maíra avista o aroe Remui:

Como pode continuar vivendo dentro desse corpo, Remui? Está gasto de tanto uso. Vê mal: sombras. Ouve mal: vozes e o cascável do maracá. Cheiro? Talvez sinta um pouco a catanga doce de carniça de gente. Pode comer capim pensando que é carne. Meu velho aroe, não lhe dou descanso ainda, mas compreendo que você queira acabar. Fale, velhinho, fale aroe. Fale comigo!

**O Avá veio e não veio. Este que veio é e não é o verdadeiro Avá. O que eu esperava, e que vi vindo dia-a-dia por terras e águas, não chegou. Aquele, sim, era o Avá mesmo, inteiro. Este é o que restou de meu filho Avá, depois que os pajés-sacaca mais poderosos dos Caraíbas roubaram sua alma.** (RIBEIRO, 1979, p.270, grifo nosso)

Seguidamente ao pedido de Maíra, Remui torna-se, subitamente, o enunciador. O trecho em negrito sinaliza o início do monólogo interior de Remui, o que fica claro pela menção a Avá como seu filho. Essa estratégia de enunciação compartilhada opera como um dispositivo que tenta dar conta de uma categoria própria à cosmovisão mairum – a incorporação – como uma possibilidade concreta. Outro ponto de interesse se concentra nas reflexões feitas por Maíra após deixar o corpo de Remui:

Este meu velho aroe está caduco. Quero sentir, ouvir gente jovem. Gente que crê ou, se não crê, vive. Gente que goze viver. Remui é só melancolia. Preciso medir o desespero de Teidju, experimentar a tristeza deste Avá. Como estará meu jovem Jaguar, feito de músculo e tesão? E esta caraíba, quem é? Que faz ela aí convivendo com meu povinho? Que há de ser dela? (RIBEIRO, 1979, p. 272)

Evidencia-se a impossibilidade que Maíra tem de conhecer a intimidade das criaturas do mundo por outra via que não seja a da incorporação, deixando claro que a onisciência não é uma das características da entidade. Essa constatação o situa em um lugar distinto da divindade cristã, que gozaria não apenas da faculdade da onisciência, como também da onipotência e da onipresença. Maíra é, portanto, uma entidade esquadrihada segundo outras categorias, tendo outras potencialidades – como a capacidade de incorporar nas criaturas do mundo –, mas também limitações – como a falta de onisciência. O fato de fazer perguntas sobre a presença de Alma na aldeia também reforça a ideia de que há coisas que se passam no plano terreno e que são ignoradas por essa divindade. Essas observações nos conduzem a uma percepção específica das instâncias superiores, de seus limites e dos campos de ação que lhe são facultados. A esse respeito, a própria narrativa mítica mairum já dá mostras de uma relação particular com os irmãos Maíra e Micura:

Um dia ele [Maíra] achou que já era hora. Começou os trabalhos de refazer o mundo juntando toda a gente-ambir que existia e dividindo em dois grupos: os de cá e os de lá. [...] Acabado o serviço, todos já eram homens com seus rancuães e saíram para foder com as mulheres, lá fora, pelo pátio, onde quisessem. Foi aquela festa de sururucação.

Maíra e Micura, que também tinham suas picas, entraram na fodeção geral com muita alegria. A festa durou o que restava daquela manhã, toda a tarde e entrou pela noite adentro. Lá pela meia-noite, muitos homens já estavam cansados. Alguns choravam porque lhes doía o pau sempre duro e ralado de tanto sururucar. Micura reclamou também de sua pica esfolada. Mas Maíra, que não havia fodido nem a metade daquelas mulheres, disse que não, que esperassem. (RIBEIRO, 1976, p. 182-184)

As entidades, após organizarem a vida dos índios, decidem interagir com estes últimos, notadamente em intercursos sexuais. A relação com a instância superior por eles representada é, aqui, muito mais palpável e mundana do que aquela da narrativa cristã, por exemplo. Isso significa dizer que a hierarquia entre os seres míticos e os mairuns sustenta-se a partir de outras bases. Considerando a importância do mito fundador nas sociedades tribais, uma tal relação certamente impacta a maneira de perceber e conhecer o mundo, que é obra de Maíra e Micura.

O expediente mais utilizado no romance a fim de expor a maneira mairum de apreender a experiência é apresentar diálogos entre membros da aldeia e Avá/Isaías. Essas estruturas matriciais ficam evidentes, sobretudo, no confronto com as informações e percepções destoantes dos dois mundos. Em “O mundo alheio”, os mairuns demonstram-se curiosos e questionam Avá/Isaías sobre diversos assuntos relativos à sua estadia alhures:

Depois de uma pausa vêm as perguntas que ele responde cuidadosamente:

- Quem é o dono do sal?
- Quem faz as ferramentas?
- De quem é o fósforo?
- Como se fabricam as miçangas?
- Quem é o senhor dos espelhos? (RIBEIRO, 1979, p. 259)

As perguntas feitas pelos mairuns estão em conformidade com uma certa chave de leitura do mundo – em que as coisas têm “donos”. Essa projeção dos códigos que estruturam a experiência mairum no mundo como forma de aproximar-se da realidade alheia ocorre também em “O cuspe e a pecúnia”:

A velha Anoã da casa-dos-tracajás gosta muito de perguntar coisas ao Avá.

- Conta aí pra nós, meu genro, como é que as Caraíbas se arranjam para parir tantos filhos?
- Ora essa, minha sogra, não há nada disso não. As mulheres de lá são como as de cá. Poucas têm mais de dois, três, filhos; no máximo quatro.

— Qual o quê, você está é me enganando. Como podem parir pouco se parem tanta gente? Elas parem e criam muitos gêmeos? Dois, às vezes até quatro de cada vez, não é verdade? E sururucam demais, de dia e de noite, não é? Os Caraíbas que andavam por aqui, antigamente, gostavam demais de sururucar. Depois é que vieram esses pajés-sacaca e esses pajés de cu branco que não são de nada. Conta direito como é a sururucação e a parição de meninos lá. Você viu? (RIBEIRO, 1979, p. 305-306)

Apresenta-se a percepção de um mairum sobre a alteridade que se pauta nos códigos e na concepção de comunidade desse povo. Ignorando parcialmente a proporção da população ocidental, a personagem acredita que todas as mulheres caraíbas têm gestações múltiplas e uma frequência sexual – e, por consequência, reprodutiva – maior do que a das índias. Não lhe ocorre que a existência de um grande contingente de ocidentais resulte do fato de haver, igualmente, uma grande proporção de mulheres que, mesmo não tendo muitos filhos individualmente, asseguram a manutenção de uma taxa de natalidade em termos absolutos muito maior do que a dos indígenas. Anã não constrói sua experiência perceptiva, portanto, a partir dos conceitos de valores relativos e valores absolutos. Em “Maíra: Teidju”, é a percepção de Teidju relativamente ao sacerdócio da Igreja Católica que é elaborada a partir de uma projeção categorial que merece ser aqui analisada:

Não sei o que será dele [de Avá/Isaiás]. Queria ser uma espécie de oxim, como os pajés-sacaca lá de cima, um oxim negro. Para isto se preparou anos-e-anos. Voltou e não é oxim, nem nada. (RIBEIRO, 1979, p. 281)

O personagem associa a carreira eclesiástica à função de oxim, existente na comunidade mairum. Nesse mesmo capítulo, o personagem – que exerce ele mesmo a referida função – explica algumas de suas atribuições:

Gosto de ver que tenho um poderzinho que infunde respeito. [...] Como iriam passar sem um oxim? Mairum não sabe viver sem comer carne de caça. E não podem comer carne impura. A carne é por si mesma a casa da podridão, é a perigosa, a viciada. Tanta carne ruim que eu purifiquei para eles. (RIBEIRO, 1979, p.281-282)

Trata-se de um membro da aldeia que goza de alguma autoridade junto à comunidade, sendo responsável pelo ritual de purificação das carnes que serão consumidas. Ele pode igualmente lançar feitiços ou curar, a partir do contato que tem com uma dimensão sobrenatural:

Um dia, antes da morte de Tapiir, veio alguém pedir feitiço, não fiz! Veio depois outro, com bons modos, pedindo cura: curei. Desde então fui curando e crescendo. Minha boca aprendeu a dar fala aos espíritos mãmaé que esvoaçam por aí. Creio que fui amestrado por eles; sou a montada deles. Cada um vinha, se intrometia em mim. Eu tremia de pavor, sem razão, de pura ignorância. Custei a descobrir que eles só queriam meus olhos para ver, minha boca para cantar. (RIBEIRO, 1979, p. 283)

Soma-se a isso o fato de que, em outro momento, o oxim já foi responsável por adivinhações:

Adivinhar já não adivinho mais. Não é como antigamente. Agora ninguém vem mais aqui pedir conselhos sobre onde é bom ir caçar; ou onde é bom ir pescar; sobre quando é bom sair de viagem. (RIBEIRO, 1979, p. 284)

Apesar da importância do exercício de tal função, Teidju afirma que o oxim não tem prestígio na sociedade mairum:

O que nunca tinha acontecido era alguém querer conviver comigo, com um oxim, puxar conversa, rir. Cair aqui em casa todo dia. Este está ruim da cuca, muito ruim mesmo deve estar este Avá. Ou bem demais, quem sabe? Ele ignora que a um oxim ninguém perdoa ser oxim, embora ninguém possa passar sem ele? Por que então ousa, na frente de todos, entrar aqui, falar comigo? (RIBEIRO, 1979, p. 282)

As informações coletadas permitem visualizar o quadro em que as atribuições do oxim se inscrevem. Como se vê, embora essa função e a do sacerdote tenham algo em comum, ambas mantêm diversos pontos de distanciamento nas respectivas sociedades em que existem. A aproximação feita por Teidju entre os dois ofícios deixa ver o mecanismo projetivo a partir do qual, valendo-se das categorias existentes em sua comunidade, o personagem busca enquadrar o sacerdócio no âmbito da sociedade ocidental. As conversas entre Teidju e Avá/Isaías são um palco privilegiado, em que o choque entre as categorias que organizam a percepção mairum e aquelas originadas no seio da sociedade ocidental é evidenciado:

Um tema a que sempre volta é o dos grandes pajés, que eram tuxauas ao mesmo tempo, lá no mundo do fundo, no mundo subterrâneo do Sol Negro. [...]

O Avá admite que sabe alguma coisa disto. Mas que não é bem assim. Explica que o Sol gira para cima e para baixo do mundo, sempre brilhando. Até porque está parado, quem roda é a Terra. O Teidju se desespera com estes absurdos ridículos. Muitas vezes desiste, vendo que o Avá sabe pouco ou não sabe nada. Como é que pode o Sol estar parado se se vê todo dia ele rodando no céu? Como é que um avião pode continuar voando, voando, sem chegar nunca no fim do céu, se Maíra meteu uma flecha que pregou no fundo do céu? (RIBEIRO, 1979, p. 391)

Avá/Isaías responde a uma pergunta formulada pelo oxim sobre o mundo subterrâneo do Sol Negro. Testemunha-se, aí, o encontro entre dois modelos distintos de conhecimento dos fenômenos do mundo: o de Teidju lhe permite formular as questões de certa maneira; o de Avá, de outra. O pressuposto da existência de um mundo subterrâneo ao qual o Sol acederia após desaparecer no horizonte preside à elaboração da pergunta de Teidju. Para responder ao questionamento, Avá/Isaías busca servir-se da percepção ocidental sobre o movimento da Terra, que é contraintuitiva. A informação dada contradiz a percepção corriqueira dos eventos relacionados ao planeta e ao Sol, o que leva Teidju a descartar as explicações propostas pelo outro personagem. Além disso, o relato de Avá/Isaías sobre o alcance dos aviões entra em conflito com a narrativa mítica dos mairuns sobre o surgimento do céu, o que, para o oxim, corrobora a ideia de que não se trata de uma informação com respaldo. Nota-se o modo como

o oxim submete o que recebe de Avá/Isaías à lógica mairum e como, constatando a contradição com a compreensão de mundo que detém, somada ao caráter contraintuitivo do conteúdo apresentado pelo outro personagem, acaba considerando tais explicações pouco pertinentes. Desse modo, os aparentes absurdos ditos por Avá fazem com que Teidju confirme ainda mais sua crença nos saberes dos mairuns.

Ainda sobre o oxim e a grelha perceptiva mairum, esse personagem encontra uma explicação para a ambiguidade que detecta em Avá/Isaías. Contrariando a ideia de que esse traço decorreria do contato com dois universos ordenados por categorias bastante distintas, Teidju atribui tal característica a outros fatores:

Sua ideia básica, afinal definida, é a de que Isaías sofre de uma ambiguidade essencial. Provavelmente porque sua mãe, Moitá, surrucou demais com muitos homens, misturando diferentes sêmens. Como esses homens não ficaram todos de choco, quando ele nasceu, isto o fez débil, fraco e confuso. Teriam talvez até morrido alguns donos daqueles sêmens. O Avá, levando aqueles sêmens tão misturados dentro dele, nasceu e cresceu contraditório. Por uma parte, ele é um homem-onça e, como tal, devia ser forte, vigoroso, corajoso. Por outro lado, é um homem-micura e, como tal, fraco, pálido, preocupado com coisas espirituais. (RIBEIRO, 1979, p. 367-368)

A explicação encontrada supõe que um eventual contato sexual da mãe de Avá com diversos parceiros teria constituído o índio como “débil, fraco e confuso”. Tais características estariam, portanto, vinculadas à sua própria gênese, e a circulação por dois universos contrastantes como o mairum e o ocidental não parecem ser levados em conta na leitura feita por Teidju da situação de Avá. Apesar dessa interpretação – que se basearia numa espécie de “essência” confusa e contraditória, já que estaria presente desde a concepção da criança – Teidju imagina um método que seria capaz de sublimar esses traços de comportamento indesejáveis.

O problema está em separar aquelas duas substâncias anímicas, fazendo morrer uma — a que não tem forças para crescer — e fazendo surgir, revigorada, a outra — a que tem mais possibilidades. Esta é, na opinião do oxim, sua parte lunar, a herança micura, sua natureza de antijaguar. Aquilo que o aproxima do próprio oxim. (RIBEIRO, 1979, p. 368)

O problema deve ser resolvido, na visão do oxim, a partir da tentativa de supressão de uma das duas partes que compõem Avá, seja assumindo seu lado de bravura (homem-onça), tornando-se tuxaua, seja apropriando-se de seu lado homem-micura, uma natureza antijaguar e que o aproxima da figura do oxim, tornando-se uma espécie de pajé-sacaca ou oxim. Para realizar tal procedimento, Teidju imagina um ritual:

Basta que o Avá peça muito. Mas, para isto, será preciso que o Avá renuncie a tudo e a todos e vá morar numa outra cabanazinha armada ao lado da sua, na sombra da casa dos quatis. Ali deverá ficar por muito tempo, sempre na rede, sem pôr jamais os pés no chão. Lá ele deve viver

envolvido, durante todo o tempo, na fumaça de charutos especiais de tabaco e pitins, que o oxim soprará nele. Em certas ocasiões precisará ficar mergulhado em fumaça de pimenta e raízes, chorando e espirrando para pôr fora todo o veneno que tem dentro, toda a natureza solar ruim que o está envenenando. Assim se limpará para que comece a surgir, com força, a sua verdadeira natureza, a natureza anhé de oxim-anhé de Maíra-Monan que está sufocada dentro dele.

Quando estiver suficientemente purificado e fortalecido, então, começará a segunda fase do tratamento e aprendizado. Será também um longo período em que ele terá de ser sangrado todas as manhãs, mas sangrado com escarificadores de queixada de lagarto teiú. Primeiro num braço, depois no outro. Primeiro na frente, depois nas costas. Primeiro numa perna, depois na outra. Só no fim, será escarificado também na cara. (RIBEIRO, 1979, p. 369)

O pensamento do oxim é pautado pela identificação da natureza do problema, seguido pela resolução do mesmo a partir de um procedimento de purificação. Servindo-se de categorias explicativas aceitáveis no universo mairum, Teidju estabelece, também dentro das categorias mairuns, um plano que mobiliza técnicas cuja eficácia é aceita em seu contexto objetivando remediar o problema concretamente. Existe, portanto, uma orientação pragmática para a qual desemboca a reflexão feita sobre o elemento problemático. No contexto mairum, existe a possibilidade de saná-lo por meio de um ritual. Contudo, o fato de Avá/Isaías não operar a partir dessas categorias torna-o incrédulo relativamente à possibilidade concreta de que seu conflito chegue a termo. O pensamento mairum, visto a partir desse fragmento, instrumentaliza uma ação concreta capaz de, segundo os códigos mairuns, encontrar soluções para problemas.

Conclui-se que, assim como em “Meu tio o Iauaretê” e em *Yuxin*, no pensamento mairum há igualmente uma certa prevalência do elemento concreto, embora esta se exprima, neste caso, em termos próprios. Trata-se, aqui, de um pensamento estruturante da concepção de sociedade que emerge de um paralelismo com a dualidade por eles observada na natureza. A primazia do concreto também se traduz pela abertura demonstrada pelo pensamento da comunidade mairum a respeito da integração de membros que exigem adaptações em seu modelo societário. Não há rechaço do dado material que não se encaixa, mas um investimento reflexivo que busca uma solução, sugerindo uma soberania do concreto. Uma tal ascendência do concreto na formulação do pensamento também se nota na análise da narrativa mítica fundacional mairum, que integra os elementos branco e negro. Essa orientação – do concreto para o pensamento – vai na contracorrente, por exemplo, dos preceitos que organizam a filosofia platônica, em que o ideal é sempre superior ao real, este último não representando senão um arremedo imperfeito do plano das ideias. O concreto também se exprime no reconhecimento de Alma como membro da aldeia mairum: ser índio não é, assim, resultado de um pertencimento essencial, mas de uma prática material índia e do reconhecimento de seus pares, afastando a indianidade de uma ideia abstrata de essência. Mesmo a ideia de não onisciência das divindades

e da conseqüente incorporação das mesmas parte de uma ideia de materialidade como mediadora da relação entre o divino e o mundano: não a abstração de uma onisciência que se realiza à distância, mas o ingresso nos corpos como capacidade de aceder a seus pensamentos e suas sensações. Esse pensamento da imanência mairum também se faz notar na reação de rechaço dos membros da aldeia à contraintuitividade das respostas de Avá/Isaías às explicações de alguns fenômenos. Isso também denota a maneira como a sensorialidade e o que é possível captar por ela adquire centralidade na construção da percepção do mundo pelos mairuns, que não admitem como factível aquilo que escapa à peneira dos sentidos. Por fim, a maneira como é formulado o conflito de Avá/Isaías pelo oxim Teidju põe em cena um pensamento que constrói de maneira particular a causalidade que culmina no problema do personagem, localizando-o numa causa material – a mistura de sêmen – e propondo, na sequência, também uma resolução material: um ritual capaz de separar as substâncias anímicas incompatíveis que coexistiriam no personagem.

Embora o romance de Ribeiro quase não coloque em contato os núcleos da aldeia mairum e da vila de Corrutela, a existência desses dois espaços ficcionais num mesmo texto pode se prestar a reflexões sobre as diferentes maneiras de fazer face à questão da mestiçagem cultural. A pouquíssima comunicação direta entre a vila de Corrutela, onde Xisto se encontra, e a aldeia mairum – o pastor Bob é o único personagem que intervém nesses dois planos da narrativa –, conduz-nos a interrogar a relação dessa intriga quase paralela com a intriga nuclear da obra – o retorno de Avá/Isaías e a morte de Alma. Entendendo o romance como um todo, ainda que um todo polifônico, começamos a melhor vislumbrar possíveis conexões entre núcleos aparentemente díspares. É que Xisto é uma espécie de pregador amador na vila de Corrutela. A cristandade, ponto de contato entre esses núcleos, exprime-se, no entanto, de maneira completamente distinta daquela encarnada por Avá/Isaías, sobretudo na dimensão prática que adquire. O personagem é descrito como negro, com sotaque cearense e beato. Sua devoção religiosa se exprime por meio de pregações proferidas nas proximidades da capela da vila, mas nunca em seu interior. Ao voltar do trabalho, a população da região, majoritariamente crente, passa por ali para ouvir as palavras que Xisto, em posição acocorada, tem a compartilhar. Seu Bob, pastor estadunidense, também atua em Corrutela, embora com menor frequência. Entretanto, os moradores da vila parecem preferir os discursos de Xisto:

— Este mundo tem mistério, tudo aqui é encantado. Até a velha Calu, lavando roupa e se coçando. Até o velho Izupero, que trabalha no ofício de-dia-e-de-noite, ferrando cascos. Até eles têm mistério. Há um que manda, é o Senhor. Outro que desmanda, é o Demo. (RIBEIRO, 1976, p. 69)

Esse início de uma das pregações serve-se das imagens do “Senhor” e do “Demo” para nomear princípios de ordem e desordem que regulam a vida. A despeito dessa presença de elementos da mitologia cristã, não raro os “sermões” do personagem tomam direções improváveis:

A vontade de Deus é misteriosa. O Demo mesmo era o Anjo-Negro, o anjo calado. O Anjo que Ele mais amava. Mas o Demo era quem mais reclamava, quem mais queria ajudar na obra de Deus. Não foi esse Anjo que Deus perdeu? Não é esse o Anjo decaído? O Demo, que está entre nós, atentando, é o caçador de Deus. Deus e o Diabo estão entreverados. A vontade de Deus é misteriosa, é recôndita, encoberta. Deus é como a luz do sol, alumia tudo: mesmo aqui no lado da sombra desta capela, é escuro, mas aí está a luz de Deus mostrando a cara e a figura de cada um. Deus entra até no íntimo insubornável do negrume que é o reino do Demo. Deus é como o ar, está em toda parte, no claro e no escuro. Eu até penso que o ar é o bafo de Deus. Quando Ele sopra vem ventania, tempestade, furacão. Todo mundo vê, se assusta, descobrindo que o mundo está cheio de ar. O ar é de Deus, mas também é do Demo, do excomungado, o irmão dos anjos, a criatura decaída, desgarrada, desgraçada. (RIBEIRO, 1979, p. 275)

Servindo-se ainda das imagens de “Deus” e do “Diabo”, Xisto elabora uma reflexão que aproxima essas duas figuras, reconhecendo o caráter “entreverado” desses dois elementos que simbolizam a dicotomia bem *x* mal. Sua formulação deixa entrevista uma percepção distinta dessas categorias, que, longe de constituírem uma oposição absoluta, segundo a ótica do personagem, enredam-se de maneira inextricável. É essa a tônica das exposições de Xisto, que se multiplicam ao longo dos capítulos em que o personagem figura:

Hoje precisamos é de coragem. Muita coragem para pensar no mistério. E muito medo pra saber que o bem e o mal estão entreverados. Às vezes do mal nasce o bem. Mais vezes ainda o bem dá em desgraça. Quem busca a sua melhoria tem que aceitar o bem e o mal. Se eu não mando no que eu faço, nem mando no que penso, nem para mim, nem para os outros, como é que eu vou saber onde está Deus? A fonte da verdade é: onde está a vontade do torto? Eu matei nhá Aninha ou foi a Lei que tremeu em mim, fazendo eu ter a visão? E foi pro bem ou foi pro mal? Foi pro bem, talvez, se estava na hora dela. Foi pro mal, talvez, se ela não estava pronta pra morrer, de espírito limpo. Mas quem pode limpar quem? E se eu fosse dizer a ela e a tanta gente o que eu já sonhei: olha, aí vem desgraça; te prepara, irmão, chegou a hora da tua morte; ele estatelava ali mesmo, de puro medo. Não, eu guardo comigo, purgo no peito sozinho. Bem, irmãos, vamos deixar disso. Vamos cantar. Menina Perpetinha, entoa aquele canto dos santos homens. (RIBEIRO, 1976, p. 72-73)

Observamos nas palavras do beato a insistência na mistura indissociável entre o bem e o mal; Xisto propõe até mesmo a possibilidade de surgimento do bem a partir do mal, ideia que não encontra eco na doutrina cristã, pautada pela imiscibilidade entre essas duas instâncias. Nota-se igualmente uma tendência ao questionamento, contrapondo-se à postura comumente preceptiva dos ensinamentos dispensados pela cristandade ortodoxa. O modo como Xisto se

apropriada de elementos da cultura religiosa cristã parece não ignorar o contexto particular que ele e seus concidadãos enfrentam:

— Meus irmãos, aqui estamos, outra vez, para a reza da noite. Eu com a boca e a palavra. Vocês com o ouvido e o entendimento. Aqui estamos, meus irmãos, outra vez. Na frente temos a bíblia sagrada, nossa salvação. Mas temos também, e precisamos ter, além da fé, a manha. Sem ela quem é que se salva? Manha com tino, com justiça; manha sem perfídia. Deus Nosso Senhor abomina toda afronta. (RIBEIRO, 1976, p. 192)

É essa orientação às necessidades que observa em seu entorno que o levam, provavelmente, a cotejar, por conta própria, “fé” e “manha”, sendo as duas imprescindíveis, em sua visão, para a salvação. Se a fé salva o espírito, a manha, podemos imaginar, salva a existência material, sobretudo levando em conta condições concretas pouco favoráveis, como se pode supor que são aquelas do povo da vila de Corrutela. Mas o rearranjo original que o personagem faz dos códigos cristãos não para por aí, fazendo-se sentir também em certa permissividade lexical:

— Salmo não tem hora não, meu irmão. Hoje quem fala é coração de homem. Hoje eu confesso aqui os meus malfeitos para todo mundo escutar. Todos não; só deve escutar quem tem pecado e culpa. Quem for limpo de coração pode ir andando, não cabe aqui no meio de pecadores. [...] E não cuide, seu Zé da Tropa, que eu estou contando novidade. O povo sabe, sabe ou desconfia. Quando fala de mau-olhado, de agouro, de feitiço, de urucubaca, de panema, é disso que está falando. Mesmo sem saber o que é. O ruim aqui é que quando vem um com um entendimentozinho para desenredar uma coisa da outra, vem logo outro que não enxerga nada, querendo cantar. Cantar tem hora! (RIBEIRO, 1976, p. 72)

Sublinha-se a aproximação entre a ideia de “pecado” e os termos “mau-olhado”, “feitiço”, “urucubaca”, “panema”. O primeiro termo advém de uma crença folclórica relacionada à inveja; o segundo designa sortilégios de sociedades tribais; “urucubaca”, de origem controversa, é similar ao feitiço, que resulta em má sorte para aquele que é vítima de magia; “panema”, por fim, é também uma variação de azar advindo de feitiçaria. Essa terminologia popular é, no discurso de Xisto, associada ao campo semântico do pecado, sem, porém, invalidar o falar popular. A importância desse movimento reside no fato de legitimar a utilização de vocábulos locais – muitos deles de origem índia – para fertilizar o conceito cristão de pecado, em vez de uma atitude impositiva. O pastor Bob, ao analisar as pregações do velho Xisto, aponta alguns dos aspectos que julga serem extravagantes:

Outra doutrina extravagante era a de que, com a vinda do filho de Deus, não só haveria, afinal, a paz sobre os escombros da última guerra, como haveria também, insistia, fartura para todos. Tudo isso estava muito bem, mas não a insistência de que a fartura viria da redistribuição das terras, que seriam devolvidas a Deus, seu único dono. Também o gado, dizia seu Xisto, seria dividido entre todos. Os outros bens, também. Tudo seria repartido para que cada família tivesse sua roça, sua vaca, seu cavalo. (RIBEIRO, 1976, p. 360-361)

Notamos, aqui, que as palavras do beato tocam até mesmo a questão da reforma agrária e da justiça social, elementos aparentemente não cancelados por Bob, de orientação protestante. Convém salientar a relação de Xisto com a palavra sagrada e a localização que o personagem ocupa no espaço romanescos: as imediações da capela de Corrutela. Sua posição externa ao edifício oficialmente dedicado ao culto cristão é um índice espacial que apresenta importância, na medida em que encena sua própria atitude relativamente à doutrina cristã. O nome da vila – Corrutela – também é um elemento de interesse, termo cuja definição se apresenta a seguir:

cor·rup·te·la |él|

(latim corruptela, -ae, o que estraga, corrompe, depravação)

nome feminino

1. Palavra que por abuso se escreve ou se pronuncia de forma considerada errada ou menos prestigiada.
2. Corrupção.
3. [Brasil: Goiás] Reunião temporária de garimpeiros. (PRIBERAM, 2020)

Considerando que o dicionário registra a grafia “Corruptela” e não “Corrutela”, depreende-se que o próprio nome da vila encena a “corrupção” denotada pelo termo. Para além disso, se entendemos as pregações de Xisto como contentoras de algum grau de deturpação da doutrina cristã *stricto sensu*, podemos levantar a hipótese de que a vila encarna uma espécie de vivência própria da tradição, isto é, vinculada aos signos que constituem a matriz católica/ocidental de que se nutre enquanto espaço localizado num território de passado colonial, mas entrando em contato ativo com esses códigos, exercício que implica, por vezes, a ressignificação de alguns de seus elementos. A posição acorçada de Xisto durante suas intervenções também estabelece um contraste relativamente à solenidade com que os rituais das missas católicas são celebrados. Também se deve referir a gestualidade do personagem, acompanhada por seus ouvintes, e que sugere a presença de um substrato outro que não o cristão:

Se eu não tivesse imposto ordem uma noite, não sei até onde iriam com aquelas exclamações: Deus me leva! Deus me salve! Hosana! Hosana! Eram hosanas demais. Lembro-me, também, de que em duas ocasiões tive de reclamar para que parassem de bater os pés e balançar o corpo num ritmo e numa postura de dança com os braços para o céu. Rezariam assim todas as noites? Nisto já não estaria a mão do Diabo? (RIBEIRO, 1979, p. 360)

O pastor Bob comenta suas impressões ao testemunhar uma “cerimônia” conduzida por Xisto. A descrição que é feita da cena mantém semelhanças com cenas de rituais tribais pagãos – ou que, em todo caso, nutrem diferenças bastante marcantes relativamente a qualquer liturgia cristã. Percebemos, por fim, a indagação de Bob, que, preso à tradição, pergunta-se se a cena por ele presenciada não estaria já tão descaracterizada que pudesse ser obra do Diabo. Todos

os elementos supramencionados sugerem uma percepção distinta da questão colonial e de uma miscigenação sincrética: em vez de deplorar a “impureza” e de buscar, por conseguinte, uma fidelidade extremada a qualquer um dos termos que constituem essa condição atravessada, Xisto, assim como a cidade de Corrutela, parecem apropriar-se de maneira positivada e, sobretudo, descomplexada de uma posição *inbetween* – ou mesmo *in among*, se considerarmos que aqui a porção negra presentifica-se também ela na equação.

Aqui, um cotejo entre Avá/Isaías e Xisto pode produzir reflexões oportunas. Ambos os personagens se encontram diante de um mesmo desafio: o de conciliar materiais distintos. A diferença reside na maneira como cada um deles lida com a questão. As misturas que Avá/Isaías consegue realizar são tímidas e se manifestam no plano de suas ideias, de suas orações, mas nunca concretamente: poucas são as ações do personagem que encarnam sua intenção de rearranjo e que procuram operar a síntese entre as duas visões de mundo por ele conhecidas. Na maior parte das vezes, a mistura que representa aparece com pesar, apesar dele e não graças, ressaltando sua paralisia diante do conflito. Estar vestido entre os mairuns, por exemplo, pode parecer um ato que funde a ocidentalidade a seu corpo mairum; o personagem Avá/Isaías, entretanto, não positiva esse ato e, ao termos acesso a seu pensamento, descobrimos que se encontra trajado por não se sentir à vontade para usar novamente apenas o bá indígena. Xisto, por outro lado, homem aparentemente pouco estudado, resolve o dilema a partir de uma composição própria, que suspende o conflito e inaugura uma espécie de “cristandade à brasileira”, propondo uma práxis capaz de dar conta das diferentes forças das quais é o vértice. Concretamente, isso se traduz tanto por suas ações quanto por seu discurso. Ele apropria-se da palavra sagrada e da liturgia cristã ativamente, “contamina-a” com seu pensamento e com seus gestos pouco ortodoxos. Em síntese, Xisto se apropria dos elementos que o compõem e traduz isso numa prática. Há uma mistura positivada, que lhe permite agir no mundo:

Esse beato Xisto é seu tanto fanático — lembra Bob. Por sua vontade ninguém trabalharia, só rezaria. É também seu tanto confuso: não tira da cabeça a ideia de chamar o Messias de Dom Sebastião o Sombra Tornado. No mais, é um homem pio e puro. Contribuiu como ninguém para acabar com as cachaçadas e a prostituição em Corrutela. Ele acabou a bebedeira mandando o povo quebrar, uma-por-uma, todas as garrafas de pinga na venda de seu Melchior. A prostituição, amontoando as putas num barco com bastante comida e fazendo-as remar rio abaixo para Creciúma. (RIBEIRO, 1976, p. 359)

Ainda que o personagem seja visto por seu Bob como um fanático, suas ações, pautadas por seus pensamentos particulares, transformam o entorno, apresentando impactos positivos. A despeito disso, o desfecho da história do beato é marcado pela tragicidade:

Que fazer, agora que vem a notícia terrível da morte da própria filha da dona Gueda? Os soldados desceram de Creciúma e tomaram a vila de Corrutela. Eles mesmos enterraram Perpetinha que estava lá há dias, insepulta, sem a língua, arrancada por Xisto para salvá-la da possessão demoníaca. Prenderam seu Cleto que num ataque de fúria, para vingar a filha, sangrou a Xisto e ganhou o mato, onde foi encontrado completamente louco. Xisto fugiu. Ninguém sabe para onde. (RIBEIRO, 1976, p. 361-362)

Ao identificar o que acreditava ser uma possessão demoníaca em uma criança de Corrutela, Xisto arranca-lhe a língua, fugindo em seguida da ira da multidão inconformada com seu ato. Um tal desenlace pode ser entendido, à primeira vista, como uma atestação do fracasso do processo encenado por Xisto; parece possível, no entanto, aventar uma outra possibilidade de leitura: o desfecho deixaria entrevisto que um caminho ativamente comprometido com sua condição mestiça não é sem riscos, tendo repercussões positivas e, eventualmente, também negativas. Todavia, não se pode negar o engajamento ativo desse personagem na tentativa de uma objetivação que admita suas próprias contradições e busque alguma resolução no plano prático. Nesse sentido, o estar no mundo de Xisto se contrapõe ao de Avá/Isaiás, vítima de um torpor imobilizante. Xisto é uma ação no mundo que elaborou, ainda que de forma rudimentar, a mestiçagem; Avá/Isaiás é um esboço teórico da mestiçagem que não encontra modo de se objetivar.

Cotejando todos esses elementos que constituem a trama de *Maíra* a uma observação da estrutura do romance de Darcy Ribeiro, pareceu-nos possível aventar uma hipótese de leitura capaz de conectar fundo e forma. Se nos fragmentos de discursos dos personagens analisados flagrou-se o modo como diferentes grelhas de percepção do mundo se encontram em *Maíra*, a organização da obra também parece pôr em cena os atravessamentos observados em seu interior. O procedimento de imbricação de elementos da cultura mairum e da cultura cristã pode, aliás, ser assinalado como tônica do romance já na sua estruturação; basta lembrarmos-nos de que, malgrado o título do romance, que faz referência a uma entidade mairum, toda a sua estruturação interna – em quatro grandes partes – reenvia ao universo da liturgia cristã – “Antífona”, “Homilia”, “Canon”, “Corpus”. No interior dessas partes, encontramos capítulos com títulos em língua portuguesa, mas igualmente com expressões em língua mairum. Por fim, se mergulhamos no conteúdo de cada um dos capítulos, deparamos com uma história marcada por atravessamentos entre a cultura ocidental – com acento na cristandade – e a cultura indígena. Na forma já constatamos uma tentativa de construir um monumento que resulte da conciliação de elementos pertencentes a diferentes paradigmas referenciais; é a coordenação desses elementos, em princípio díspares, que resulta no romance. Ele pode, assim, ser entendido como mais uma face dos diferentes ensaios sobre percepção e experiência da mestiçagem cultural-

epistêmica que se fazem em seu interior, apontando, diríamos, para a possibilidade de elaborar e construir, por meio do trabalho estético, um edifício capaz de abrigar toda a polifonia epistêmica que o compõe. Um esboço para uma episteme mestiça?

### **3.3. Perspectivas cruzadas**

#### **3.3.1. Matrizes estruturadoras do pensamento**

Os elementos coletados neste capítulo dão ocasião para que se sejam comentários cruzados sobre os movimentos observados em cada texto. Em diálogo, uns podem lançar luz sobre os outros e, ao fim, construir uma leitura capaz de relacionar, por afastamentos e aproximações, as relações do narrador índio com questões de ordem epistemológica. Convém esclarecer, antes de proceder a essa colocada em diálogo, uma questão relativa ao método adotado para nortear o modelo de reflexões cruzadas que aqui realizamos. Registrar a diferença substancial entre essas duas percepções – as de Avá/Isaiás de um lado e as do protagonista do conto de Rosa e de Yarina, do outro – numa chave conceitual “binário” e “não-binário” parece insuficiente para cercar a complexidade do emaranhamento que encontramos representado como fundador da mentalidade índia no plano ficcional desses dois últimos textos. Apoiando-nos na orientação que Viveiros de Castro (1996) estabelece para examinar essa diferença no domínio da antropologia, supusemos ser mais viável investir numa observação de caráter contrastivo, tendo como ponto de partida as categorias derivadas de uma chave binária de percepção e investigando como os dois elementos que esta isola como polos opostos se encontram particularmente relacionados no processo de construção da experiência da realidade em que se inserem os protagonistas de *Yuxin* e de “Meu tio o iauaretê”. Nas palavras do antropólogo,

[a] florescente indústria da crítica ao caráter ocidentalizante de todo dualismo tem advogado o abandono de nossa herança conceitual dicotômica, mas as alternativas até agora se resumem a desideratos pósbinários um tanto vagos; prefiro, assim, perspectivizar nossos contrastes contrastando-os com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117)

Uma tal visão consiste em lançar um olhar ao objeto de análise que, num primeiro tempo, considere a perspectiva da dicotomia, para, num segundo tempo, examinar como as percepções em pauta passam, cada uma à sua maneira, ao largo do pensamento dicotômico, guardando sua complexidade, que vai além de simplesmente suspender a dicotomia, mas cria uma relação

própria entre os dois polos da oposição ocidental. Vejamos, nestes termos, a partir de um método do contraste com as categorias ocidentais, os caminhos para a emulação de um pensamento índio adotados nos dois textos.

Salientou-se, em “Meu tio o iauaretê”, a prevalência do concreto, em suas mais variadas formas – desde o uso da linguagem, até a referência à sensorialidade, passando também pela concretude de símbolos e da própria metamorfose em animal. De igual maneira, o aspecto material se mostrou como palco privilegiado de *Yuxin*, onde a metamorfose também é uma possibilidade e até mesmo as almas, enquanto elementos místicos que povoam a floresta, surgem como seres aptos a atuar e interagir objetivamente com os índios, sendo descritas como capazes de arrastar Yarina, de atacá-la e de com ela conversar. As almas, além disso, são também aquelas que respondem quando a narradora grita nos barrancos. Vê-se que, mesmo se há uma porção talvez não inteiramente concreta em alguns fenômenos, eles se dão inevitavelmente a conhecer a partir de suas manifestações objetivadas no mundo físico. Em comum, a possibilidade da metamorfose e um entorno encantado por almas têm o fato de constituírem um estar no mundo onde o fluxo é constante. O ponto de interseção encontra-se na operação a partir de um horizonte que desconhece os princípios da lógica clássica, que relembramos rapidamente: princípio de identidade, princípio da não contradição e princípio do terceiro excluído. Num horizonte perceptivo que se constrói à revelia dessas noções, algo pode perfeitamente ser e não ser, ou ser dois sendo um. Sobretudo em *Yuxin*, onde o místico aparece com maior peso que em “Meu tio o iauaretê”, verifica-se um trânsito entre o plano místico e o plano da experiência, que se interpenetram ainda que ambos sejam percebidos como distintos. Identifica-se aí uma descompartimentação da experiência, algo que a lógica ocidental custa a realizar, dadas as dicotomias que a estruturam. Essa perspectiva do fluxo também pode ser observada na potencial indistinção entre o delírio febril e a realidade, detectado na passagem a seguir:

[...] eu estava ferida no braço, ainda tenho a marca, esta marca... acordei na mata, deitada na relva, com frio, frio, frio, hutu hutu hutu, eu estava febril, hutu hutu hutu... [...] doente, meus braços pesados, pernas pesadas, irosisi irosisi irosisi... tentei me levantar, mas fiquei tonta e deitei novamente, hutu hutu hutu... estava quente, hutu hutu hutu... tremia de frio, hutu hutu hutu... com febre, se alguém não fizesse um remédio para mim, eu morreria, acabaria, as almas me levariam, eu via as almas, uma ou outra, elas pulavam nos galhos, uma ou outra sentava num galho, branca, ria de mim oé oé oé oé... oé oé oé oé... [...] as corujas na jarina, corujas piam, uã uã txu... uã uã txu... uã uã txu... lagarto ei ei ei ei... as abelhas negras na jarina, as aranhas na jarina... voei, virei uma coruja... corujão... awê! awê! awê! [...] Voiei na mata, awê! awê! awê! awê! awê! awê! awê! awê! awê! vi Xumani lá embaixo, na casa de avó Idiki, Xumani atirou uma flecha, acertou o meu pé, eu caí, caí, caí, estava na pascana dos seringueiros, eles falavam e eu não entendia, eles riam de mim, eu era uma grande coruja-branca, awê! awê!

awê! avoando baixo, baixo avoando pelas clareiras, awê! awê! awê! em volta da pascana dos brasileiros, avoando, eu os via pequeninos, lá embaixo, em volta da fogueira, eles riam, riam, de manhã, hutu hutu hutu, acordei suada e não tinha mãe para me dar mingau, não tinha mãe para apurar milho para mim, eu estava com sarampo dos brancos da floresta, estava, estava, esperei aparecerem as pintas vermelhas na minha pele, Sarampo mata menina! mas as pintas nunca chegaram, eu só continuava febril, quebrada, eu ia morrer sozinha na mata, com as almas, as almas estavam esperando sentadas nos galhos oé oé oé oé... oé oé oé oé... Eu, alma, vou morrer? E a minha alma, alma, também? minha alma ia morar no alto daquele céu, ia sentar nos galhos, a alma não ia ficar vagando, ia para o céu na asa do urubu, não tinha mãe para chamar Sardinha Sol, [...] (MIRANDA, 2009, p. 281-283)

A despeito do debilitado estado de saúde relatado por Yarina, em nenhum momento a índia põe em causa sua transformação em ave. O leitor, sabendo que Xumani já estava desaparecido nessa altura da narrativa, e somando a isso o fato de que, após a metamorfose, Yarina desperta suada e sozinha na mata – como antes da transformação – é conduzido à constatação de que esse episódio específico de metamorfose se inscreve num quadro delirante. Isso nos ensina algo sobre a maneira como a narradora forja sua experiência no mundo: nesse processo, a percepção dos sentidos parece ser soberana. Isto quer dizer que o estado febril e as condições particulares em que a narradora se encontra na floresta não são percebidas como elementos capazes de enviesar sua percepção da realidade objetiva. Se seus olhos são capazes de ver almas por todos os lados e se ela se percebe sobrevoando a floresta como uma ave, a conclusão necessária a que chega é a de que objetivamente é isto o que se passa. A oposição entre uma condição delirante e um estado de clareza mental não constitui, sob esse ponto de vista, um conceito operatório a partir do qual a experiência no mundo é ordenada. Não há, como se vê, nenhum corte entre o que eventualmente poderia ser um sonho, o que poderia ser uma alucinação decorrente da perturbação causada pela febre e o que poderia ser a realidade, simplesmente porque a matriz de pensamento de Yarina não é encenada a partir dessas categorias. Se à primeira vista o leitor pode ser tomado por uma sensação de vertigem e ser instado a buscar indícios que decomponham o discurso em enquadramentos como “sonho”, “perturbação mental” e “lucidez”, esse leitor, uma vez que se lembre de que há um outro quadro mental emoldurando a experiência, poderá se passar dessa pretensão enformadora e aceitar não apenas que uma tal descompartimentação da experiência é explorada esteticamente pela narrativa, mas também que esta se exprime por uma inexistência de cortes entre expedientes perceptivos; aliás, sob essa ótica, a noção de expedientes distintos é ela própria posta em causa: é como se aí não se fizesse a diferença entre ações cometidas em sonho e aquelas realizadas em vigília, tratando os dois tipos de experiência como equivalentes. Ao colocar tais planos em um nível de equivalência, encena-se uma experiência índia marcada pela não descontinuidade; é aí que vemos a diferença substancial que funda as construções perceptivas de Avá e dos outros dois narradores em

análise: o índio mairum, experimentando um estar no mundo cindido em diversos níveis e no qual o corpo, enquanto representação do concreto, é percebido quase como um fardo, encena uma existência segmentada, em que instâncias abstratas predominam sobre instâncias concretas. É também por isso que qualquer disposição formulada no plano da interioridade do personagem encontra dificuldades para se traduzir em ações concretas. Na dicotomia dentro *x* fora, espírito *x* corpo, o mundo natural e exterior é percebido como um obstáculo ao ideal ascético característico da cristandade.

Servindo-nos do princípio do terceiro excluído, que constitui juntamente com outros dois princípios as bases da lógica aristotélica, podemos dizer que, cada um à sua maneira, os três personagens trazem consigo uma potência de desorganização da lógica clássica. A diferença é que Yarina e o protagonista de “Meu tio o iauaretê” não se reportam a uma tal tradição lógica; ao contrário, ignoram-na completamente, e fazem da experiência objetiva/sensorial o ponto de partida em torno do qual estruturam seu estar no mundo e seu conhecer o mundo; Avá/Isaías, quanto a ele, realiza o caminho inverso, parte do conceito para a experiência e, ao constatar o desencaixe entre ambos, não põe em causa os instrumentos conceituais de que se serve, mas a própria experiência. Não lhe resta senão a nostalgia de ter sido – o passado – ou a esperança de tornar-se – o futuro. O presente, enquanto momento radical da experiência, não encontra expressão que não seja a de uma permanente inadequação angustiante e de uma impossibilidade de suportar a ambivalência. Quanto a *Yuxin*, embora as presenças brasileira e peruana rondem a aldeia caxinauá, estas não parecem – ainda – incidir sobre a matriz perceptiva e os referenciais a partir dos quais Yarina experimenta o mundo. Nesse sentido, não é um paradigma dicotômico aquele que estrutura a linguagem e o pensamento da narradora, aproximando-a mais do personagem de Rosa do que daquele de Ribeiro. Mesmo o kenê insere-se numa lógica de concretude – segundo a lenda, a jiboia Yube ensinaria aos índios a escrita da natureza, cujos padrões constituem o kenê (MAIA, 1999, p. 15-16). Em *Maíra*, os momentos em que o pensamento mairum especificamente se dá a ver nos conduzem a estipular conclusões semelhantes àquelas formuladas para os textos de Rosa e de Miranda. Isto porque o fluxo metamórfico é reconhecido como uma possibilidade<sup>56</sup>, a hierarquia entre o divino e o mundano é borrada, numa narrativa mitológica em que Maíra e

---

<sup>56</sup> Todos nós mairuns temos muito medo de ver cair a noite ali na mata. Se isto acontece, armamos nossas redes bem junto umas das outras e ficamos esquentando fogo, apavorados, esperando que o tempo passe na travessia lenta deste túnel negro que é uma noite na mata. São horas de pavor sempre vivo de que alguém diga qualquer coisa que lembre as histórias terríveis de homens dormidos na mata, que perderam a alma virando bichos e como bichos viveram para sempre. (RIBEIRO, 1976, p. 63)

Micura são tanto seres de corpo quanto seres etéreos, mas, sobretudo, porque, assim como em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*, o concreto é soberano e, enquanto tal, é atuando na concretude que se torna possível resolver eventuais conflitos. O momento mais significativo, nesse sentido, é aquele em que Remui, o oxim, identifica uma fonte para o sofrimento de Avá/Isaías e propõe um ritual capaz, segundo ele, de resolvê-lo. No exemplo em apreço, a elaboração de uma relação de causalidade na qual inserir o sofrimento de Avá/Isaías é a primeira etapa para elaborar uma simbolização capaz de atuar concretamente sobre ele. O pensamento ganha utilidade na medida em que pode se objetivar e tornar-se um agir no mundo, determinando uma continuidade entre o pensamento e a ação no mundo, em que o primeiro permite melhor realizar o segundo.

No caso de Avá/Isaías, verificam-se problemas relativamente à objetivação de seus propósitos – nomeadamente o de retornar à aldeia em busca de reencontrar sua mairunidade. Sua pretensão de reconciliação, diferentemente daquela que motiva o protagonista de “Meu tio o iauaretê” a viver em harmonia com as onças, não se converte em realidade. Por quê? Porque a maneira como simboliza o mundo mental e o mundo físico encontram-se divorciadas, pautadas por uma lógica de descontinuidade. O personagem é incapaz de reatar pensamento e ação, abstração e concretude. Essa descontinuidade se vê não somente no discurso desse narrador, como também na situação enunciativa em que se manifesta: no perímetro imaterial da interioridade, num diálogo consigo mesmo, abstrato, separado do mundo. Sua enunciação é, por assim dizer, sem voz, enquanto as outras duas situações enunciativas colocam em cena personagens-narradores cujas vozes se produzem – ficcionalmente – por meio da articulação de um corpo, conjugação de vibrações, músculos, ar, no contato travado com um outro interlocutor, também ele concreto no âmbito da enunciação-narração. Constatamos, no pensamento do personagem de Ribeiro, uma matriz subjacente das tradições platônica, aristotélica e cristã, fundantes, em última análise, da ocidentalidade – binarismo, primazia da ideia sobre a realidade, perspectiva transcendental e metafísica, lógica formal, ideal ascético. A fonte principal do problema enfrentado por esse narrador de *Maíra* é que todos esses conceitos estruturantes da perspectiva são mobilizados para pensar a condição do índio. Para complicar ainda mais a equação, não se trata de pensar uma indianidade supostamente “pura” – “pureza” sendo também um conceito metafísico –, mas um estar no mundo marcado pela circulação entre os universos índio e ocidental, que é o modo como a miscigenação se exprime no caso específico desse personagem. A posição intermediária é justamente o que todo esse aparato conceitual é incapaz de pensar, fundado que está em dicotomias estanques. Poderíamos enxergar aí a armadilha derivada de uma mentalidade colonial, refém do modelo estruturante

do pensamento do colonizador, que é insuficiente para dar conta de um estar no mundo mestiço, genética, cultural ou epistemologicamente. O maior óbice, provavelmente, à resolução do conflito que assola Avá/Isaías talvez esteja na própria matriz referencial de que se serve para tentar resolver seu impasse. É que, formulado nesses termos, seu dilema está fadado a não encontrar saída, asfixiando-se na impossibilidade de corresponder às categorias a partir das quais se estrutura. Podemos evocar, aqui, as noções de interioridade e exterioridade: ora, um pensamento que organiza a partir de tais categorias a experiência do indivíduo e do ambiente pauta-se por uma estrutura dicotômica e que opera a cisão entre esses dois elementos. Essa posição epistêmica, fundante da visão ocidental e em grande parte ordenadora da forma de conhecer do personagem Avá/Isaías, não encontra correlato nos outros narradores índios de que nos ocupamos. É assim que, como sustentamos anteriormente, a materialidade, em *Yuxin* e em “Meu tio o iauaretê”, é soberana e se exprime pela radicalidade da exterioridade como palco dos eventos.

Isto não significa dizer que se trata, nos textos de Rosa e de Miranda, de um estar no mundo superficial; o que está em jogo, aí, é que é no plano material que se abrigam mesmo os sentimentos e as reflexões, não existindo um outro “palco simbólico” para que estes se manifestem, como é o caso de Avá/Isaías e do espaço interno no qual esse narrador simboliza suas sensações e pensamentos. Em *Yuxin* e em “Meu tio o iauaretê”, nunca perder de vista a exterioridade do índio é um modo de também dar a conhecer a sua complexidade, mas expressa a partir do espaço concreto habitado pelos mesmos. Neste caso, nunca se deixa de lado a exterioridade, mas não porque esta seja anterior à interioridade; trata-se, antes, de uma percepção em que o fora é o dentro e vice-versa. Essa constatação vai ao encontro daquela feita por Viveiros de Castro (2009, p. 114), que propõe compreender “la société primitive comme société sans intérieur, qui n’arrive à être « elle-même » que *hors de soi*. Son immanence coïncide avec sa transcendance”. A corporalidade adquire centralidade, na medida em que, nesse modelo de compreensão, é a partir do material que mesmo a reflexão se concretiza.

Outro contraste sobre o qual convém lançar luz é o do conhecimento teórico e do conhecimento prático. Avá/Isaías reconhece a necessidade de viver a partir do que chama de sua “verdade entreverada”; a colocada em prática de uma tal intenção, no entanto, não é o que se pode chamar de exitosa. Essa distância entre o saber e o fazer também pode ser compreendida à luz do pensamento binário a partir do qual o narrador e personagem constrói sua experiência de estar no mundo. No Ocidente, pensa-se o conhecimento separado do fazer: de um lado a teoria; de outro, a prática. Encontramos nessa fórmula uma síntese do conflito de Avá/Isaías.

Os narradores de *Yuxin* e de “Meu tio o iauaretê”, bem como os outros índios mairuns que compõem a cena de *Maíra*, ao contrário, não operam por meio de uma tal separação entre as duas instâncias. Exemplos disso são, no caso de *Yuxin*, a sabedoria prática de avó Mananan, vinda de seu contato com as almas, e até o próprio bordado kenê, aprendido por meio do contato místico com a serpente Yube e que se traduz na execução dos padrões kenê em vários suportes; quanto a “Meu tio o iauaretê”, podemos referir a descrição do pensar da onça, que se traduz, nas palavras do narrador, como um “ver” coisas que os demais não veem, como um “não esbarrar” misturado às corriqueiras atividades que executa. Além disso, ao dizer que sabe “pensar” como a onça, o narrador afirma, na sequência, que sabe “fazer” como elas, passando a descrever as astúcias do animal quando sai para caçar. Por fim, no caso dos mairuns, o exemplo do diagnóstico realizado pelo oxim sobre a condição de Avá/Isaías e o ritual por ele idealizado a fim de resolver a “ambiguidade essencial” do personagem também dão mostras de um saber que age no mundo e que se encontra indissociavelmente ligado ao fazer. Esse exemplo permite restituir ao mundo indígena a dimensão de um conhecimento que se traduz em prática, em atuação no mundo. O que aqui chamamos de “saber”, nos casos de *Yuxin* e de “Meu tio o iauaretê”, constitui uma práxis complexa, reconfigurando a própria noção corriqueira que temos do “saber”. Nas palavras de Maniglier (2019, p. 36),

[L]a notion même de savoir suppose quelque chose comme la relation sujet/objet, fait/discours, nature/savoir, bref, quelques-unes des fameuses dichotomies « modernes » que Bruno Latour nous a appris à identifier.

Posto que as dicotomias têm papel reduzido nos processos de emulação da percepção índia nesses dois textos, a própria noção de saber deve ser relativizada. Em Avá/Isaías, por outro lado, testemunha-se a instauração de uma dimensão da interioridade que é palco das reflexões e das percepções, uma interioridade que se comunica muito pouco com o mundo físico, estabelecendo uma relação de divórcio entre as instâncias da mente e do corpo, que também pode ser formulado em termos de teoria e prática, saber e ação. Nesse contexto, Xisto aparece, na economia do romance de Ribeiro, como um contraponto interessante. A despeito dos pontos de contato entre a história do negro e do índio no cenário brasileiro, o personagem beato elabora de maneira distinta sua condição e os atravessamentos que lhe são próprios. Sua atuação parece objetivar a própria dualidade que o constitui: suas pregações, ancoradas nos códigos católicos, acabam descambando para caminhos insólitos, pondo em cena a apreensão/construção de uma realidade em que tudo se mistura, o bem e o mal, Deus e o Diabo; sua performance, apoiando-se num princípio de ritualidade cristã, transforma esta última com gestos possivelmente herdados de ritualidades pagãs. É dessa maneira que Xisto se apresenta como um estar no

mundo que integra substratos distintos, apontando para uma descomplexada clave mestiça, que pode ser compreendida no mesmo diapasão da percepção de Bhabha (1998, p. 29) sobre o hibridismo no contexto pós-colonial e os novos lugares de enunciação da identidade, segundo o qual “é o espaço de intervenção que emerge dos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência”. O desfecho dessa personagem, como já apontado anteriormente, sugere que a práxis mestiça não é um exercício sem risco; seja como for, este ensaio de acolhida das ambiguidades do processo consegue, a seu modo, objetivar-se, contrariamente à paralisia que caracteriza *Avá/Isaías*. A observação que lançamos a *Xisto* pode igualmente ser estendida ao romance como um todo. Enquanto um elemento acabado, percebe-se que toda a sua estruturação passa por uma composição que busca concatenar num mesmo objeto potências e substratos distintos. As várias vozes e a complexa estrutura que compõe a obra colocam em cena um cruzamento de regimes epistêmicos, o romance encarnando um modelo babélico, porém coeso a seu modo, como estruturante de um metafórico edifício brasileiro. Nesse contexto, o desafio que se imporia ao Brasil enquanto nação seria o de encontrar uma maneira de elaborar tais contradições de forma a erigir-se como um monumento que se serve das potências advindas delas. O romance, como um todo, talvez seja o resultado da perseguição desse ideal de construção de um produto feito de materiais diversos, capaz de suportar as tensões e ambivalências que o sustentam. Na contracorrente da experiência do protagonista *Avá/Isaías*, a obra surge como um corpo estético que se compõe de múltiplas vozes, que conjuga diversas tendências, com capítulos que seguem diversas razões, mas que, reunidos num mesmo lugar, encontram-se estruturados por uma espinha dorsal cristã e etiquetados com o nome de uma entidade pagã. Enquanto obra acabada, *Maíra* parece indicar a possibilidade exitosa que repousa sobre essa mistura desafiadora.

### **3.3.2. A questão da identidade e o ato de narrar à luz dos paradigmas de percepção índios**

Em direta conexão com as reflexões realizadas acerca dos paradigmas de percepção dos três narradores, decidimos fixar como ponto norteador da seção que ora iniciamos a seguinte questão: quais são as relações entre as diferentes grelhas perceptivas postas em cena pelos três textos e o modo como se manifestam as categorias da “identidade” e da “narração” nos mesmos? Se diferentes posições epistêmicas determinam diferentes recortes da experiência,

supomos que isso também se aplique à maneira como cada personagem-narrador percebe e formula a questão da identidade, bem como ao modo como cada um deles se relaciona com o ato de narrar. Num primeiro tempo, trataremos de interrogar os textos no que tange ao elemento identitário e, num segundo tempo, debruçar-nos-emos sobre as relações entre ordenar o mundo de determinada maneira e as repercussões de um tal ordenamento na empresa narrativa.

A resposta à questão da identidade índia e de sua percepção, que nos interessa aqui em particular, também pode ser buscada no interior dos discursos dos personagens a partir das matrizes perceptivas neles identificadas. Ao proceder a uma tal busca, percebemos que a questão abstrata da identidade, do ser ou não ser índio, não se coloca nesses termos senão para o narrador Avá/Isaías – questão que é, aliás, o cerne do conflito e da vertigem que acomete o personagem. Sob uma outra forma, tal questão se exprime também em “Meu tio o iauaretê”, no momento em que o protagonista analisa com recuo seu passado de onceiro. Mas por que a questão da identidade é fonte de angústia e paralisia para o primeiro, mas não para o segundo? Para começar a responder a essa pergunta, podemos referir a presença, no discurso do ex-onceiro, de uma percepção que não se organiza em torno de princípios de exclusão e de eliminação do que pode parecer, a nossos olhos, contraditório. Livre dos princípios imperativos de uma lógica fundada nas bases aristotélicas, uma tal mentalidade se estrutura, entre outros, pela possibilidade ativa de conceber dois dados que aparentemente se contradizem como sendo da ordem do factível. O protagonista de “Meu tio o iauaretê” abriga potências contraditórias em si – a miscigenação, o fato de ter matado onças e agora viver com elas, o fato de ser onça e humano –, potências que a lógica clássica não concebe como passíveis de coexistência. Ao refletir sobre a virtualidade reversível de instâncias verificada no pensamento ameríndio, Viveiros de Castro, (2009, p. 32-33) afirma que

[...] les dimensions félines et humaines des jaguars (et celles des humains) fonctionneront en alternance comme figure et fond potentiels l’une pour l’autre. La transparence originaires ou *complicatio* infinie bifurque ou s’explique, à partir d’alors, dans l’invisibilité (des âmes humaines et des esprits animaux) et dans l’opacité (du corps humain et des « vêtements » somatiques animaux) qui marquent la constitution de tous les êtres mondains. Cette invisibilité et cette opacité sont, cependant, relatives et réversibles, une fois que le fond de virtualité est indestructible ou inépuisable (les grands rituels indigènes de récréation du monde sont justement les dispositifs de contre-effectuation de ce fond indestructible.

O modelo perceptivo clássico parece encontrar muito pouca ou quase nenhuma ressonância no personagem de Guimarães Rosa. Não há, portanto, sofrimento advindo desse estado em que várias instâncias se misturam, pois para que isso existisse seria necessário que, em primeiro lugar, o personagem concebesse um tal estado como a quebra de uma ordem, de algo que

deveria ser – de categorias estanques que estivessem ali sendo violadas. Ora, não parece ser esse o caso e, se testemunharmos a manifestação de um grau de remorso por já ter agido contra os seus, em nenhum momento esse comportamento pregresso parece ao narrador um impeditivo para que passe a viver em comunhão com os animais – que são, nesse texto, também índice de seu elo com uma ancestralidade indígena. Aqui, valemo-nos do termo “indígena” incluindo aí também as onças, que, nos termos do narrador de “Meu tio o iauaretê”, são seus parentes pelo fato de serem irmãos de sua mãe, índia tacunapéua. Maniglier (2019, p. 33) também refere a relação animal-índio:

[...]« les Bororo sont des araras ». La phrase vient de la relation que le baron Karl von den Steinen fit de son exploration du Brésil. Il rapporte que les Bororos déclarent être des araras, des sortes de perroquets, rouges en l’occurrence : non pas au sens où ils appartiendraient à la même famille, auraient la même descendance, deviendraient après la mort, ou s’avèreraient dans leur être profond (et non dans leur être visible) des perroquets rouges, non : ils sont et des êtres humains, et des oiseaux, les deux.

É assim que, em “Meu tio o iauaretê”, embora uma vivência híbrida também se verifique – à semelhança do protagonista de *Maira* –, esta não parece impactar substancialmente a estrutura de pensamento do personagem principal, que, além de reivindicar reiteradas vezes para si o parentesco com as onças e sua própria identidade felina, também evoca sua convivência com os personagens não indígenas apenas em seu caráter pragmático, isto é, sem dar indícios de que tenha havido qualquer tipo de troca simbólica que exceda o que relata. Apesar do fato de ter circulado por universos distintos, o narrador parece se apropriar dos códigos da cultura não-índia à sua maneira. Exemplo disso é seu pouco interesse pelas missas e pelas figuras religiosas, restringindo-se a aproveitar do catolicismo a proteção que São Bento poderia fornecer contra as cobras. A relação com a cristandade é, aqui, resumida ao estritamente conveniente para o modo de existência do personagem – concreto, que se serve do que pode lhe ser útil no âmbito da vida que leva e de suas necessidades. A dualidade do narrador de “Meu tio o iauaretê” se exprime em termos concretos: ao agir como exterminador de onças, ele como que se torna um “não-índio”, no sentido de que se desvincula de uma matriz referencial e age mesmo contra ela; ao resolver dar meia-volta, isto é, ao reconciliar-se com sua natureza índia-onça, ele passa a agir em conformidade com essa resolução e, ao adotar essa atitude, a metamorfose parece se fazer sem complicações. Esta leitura da reconciliação se distancia daquela proposta por Galvão (1975, p. 534), segundo a qual a identificação com a onça é resultado de uma confusão do protagonista:

A solução que encontrou para o impasse da confusão de culturas foi identificar-se com as onças. Recusando o código do branco e perdendo o código do índio, entende ao pé da letra os

ensinamentos da mãe, de que “é onça”; não pode mais entender a diferença entre ser onça e ter a onça como ancestral mítico, animal tabu com quem as relações são cuidadosamente reguladas. [...] Ao sacrilégio de ter matado o totem vem-se somar o sacrilégio do incesto. Violou ao mesmo tempo os dois tabus fundantes da civilização, na desorganização de quem está perdido entre várias culturas.

A hipótese de um processo de aculturação que engendra uma compreensão literal do parentesco parece analisar o laço familiar à luz de uma perspectiva ocidental. Viveiros de Castro (2018, p. 28), por sua vez, compreende a nuance em que se inscreve a dimensão felina do protagonista e seu relacionamento amoroso com Maria-Maria:

Ao escolher o lado da mãe, ele se alia à tribo das onças, em particular aos machos da tribo, os tios jaguares. Não é que ele “seja uma onça” – ele se alia à tribo das onças; ele diz: ‘minha lealdade está com as onças’. O tio materno, então, o tio Iauaretê, é pai não do onceiro, mas da onça Maria-Maria, ele é mais que uma onça, é a Onça. “Onça é meu tio”. A espécie das onças é meu tio. Portanto, Maria-Maria é necessariamente filha do tio dele. Se todas as onças macho são tio dele, e Maria-Maria é uma onça, filha do tio, ela é sua prima cruzada, parenta que é uma esposa preferencial em inúmeras sociedades indígenas do planeta.

O etnólogo ainda argumenta no sentido de que o protagonista “[v]olta e reivindica sua indianidade; é um caboclo que se reindianiza”, mas defende que esse “regresso à natureza” constitui “uma volta que, ao mesmo tempo, é uma saída; não é uma volta para trás (para dentro), mas uma volta para fora”. Essa percepção do movimento realizado pelo onceiro cria um deslocamento interessante relativamente à leitura de Galvão, sustentando que o retorno à posição indígena “não é de forma alguma uma volta à Natureza; é uma recusa antes que uma regressão, uma contra-traição mais que um retrocesso” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 16 e 17). Pode-se, ainda – e alinhamo-nos a este caminho interpretativo – somar essa visão ao pensamento exposto mais acima de Maniglier, que compreende a duplicidade subjacente à afirmação da identidade animal indígena. Na perspectiva aqui adotada, então, a solução para o conflito do protagonista consiste em mudar de comportamento (concreto) e o pensamento e a decisão tomada se convertem em realidade – ainda que o então ex-onceiro reúna em sua figura certa duplicidade, posto que não abandona inteiramente sua condição de civilizado, que é, em última instância, o que lhe permite travar contato com o visitante<sup>57</sup>. O conflito identitário do protagonista se exprime no plano concreto, e é também nele que o conflito se resolve. A unidade não é, portanto, incompatível com a dualidade.

---

<sup>57</sup> É o que Viveiros de Castro (2018, p. 17-18) sugere ao afirmar que “[a] metamorfose é assim um fracasso [...]. Ou melhor, [o] devir não se completa. Em caso contrário, não teríamos o relato, não haveria ‘lugar de fala’ possível; o que nos diz alguma coisa sobre a essência mesma do gesto narrativo”.

Quanto a *Avá/Isaías*, a dicotomia do ser *x* não ser, conjugada à ideia de essência, resulta numa angulação específica da questão da identidade, já bastante abstrata e distanciada da ideia de corpo; nela, aliás, os sentidos encontram-se em grande parte anestesiados. Essa questão – a do pertencimento a um grupo –, embora também apareça em “Meu tio o iauaretê”, não se estrutura absolutamente nos mesmos termos que em *Maíra*, pois o apelo do concreto como elemento prevalente no pensamento do protagonista do conto rosiano não admite uma reflexão que se ausente demasiadamente do plano dos sentidos. É não apenas no plano dos sentidos que ela se formula, como também é nesse mesmo plano que ela se resolve. Quanto à matriz segundo a qual opera *Avá/Isaías*, nesta predomina o pensamento analítico: a reflexão é o instrumento usado para conhecer o mundo; nos casos do tacunapéua de “Meu tio o iauaretê” e de *Yarina*, a sensorialidade e, portanto, a interação com o mundo físico parecem ocupar o primeiro lugar; é assim que, por exemplo, a alteração concreta da postura do protagonista do conto rosiano lhe é suficiente para reconciliar-se com sua natureza índia. É também no plano físico que ele, segundo defende, transforma-se no felino. Conquanto certo conflito envolvendo a identidade se apresente como ponto comum entre *Avá/Isaías* e o então onceiro, no primeiro ele não encontra solução e, no segundo, a redenção se encontra na ação no mundo físico. O modo como o personagem de *Rosa* lida com a questão de sua identidade não pressupõe uma essencialidade índia que ele teria perdido, mas entende-a como um agir no mundo e um (re)transformar-se que se dá através do corpo. *Avá/Isaías*, quanto a ele, atendo-se a uma ideia abstrata de identidade essencial, é inviabilizado enquanto instância de objetivação pelo fato de seu caráter atravessado não caber em sua própria grelha perceptiva. O conceito, nesse caso, parece ter ascendência sobre a experiência, enquanto nos outros dois casos é a experiência e o uso dos sentidos que são soberanos.

A categoria “identidade” entra em discussão em alguma medida nos dois textos acima mencionados, o que se compreende pelo contexto de interseção maior ou menor com o universo não-índio. Para *Yarina*, por sua vez, a questão surge lateralmente, no contato com os brasileiros, que, embora exista, não resulta em conflitos tão acentuados no plano da percepção identitária da narradora. Assim, a identidade é muito menos posta textualmente em discussão em *Yuxin* que nos outros textos. A identidade como contraste, como o reconhecimento de pelo menos dois elementos e a necessidade de definir-se diante dessas duas instâncias – o eu e o outro – está presente de maneira mais consistente em *Maíra* e em “Meu tio o iauaretê”. Entretanto, pode-se também traçar um paralelo aproximando *Yarina* e o protagonista de “Meu tio o iauaretê” no plano da identidade. Para essa narradora, tanto quanto para o ex-onceiro, a questão

de saber quem se é parece responder-se objetivamente, pelo modo de estar no mundo e não parece – para retomar a colocada em questão da noção de saber evocada mais acima – um saber refletido, um observar-se de fora e buscar uma imagem acabada de si, mas um exercício de objetivação, que se sabe a si mesmo na medida em que se exerce; exercer-se, aí, é também um modo de saber-se. Quanto a Avá/Isaías, ao pensar a identidade como essência e não como uma práxis, acaba encurralado pelos próprios termos em que formula seu questionamento e encastela-se em sua interioridade, também ela possível apenas dentro de uma tal chave perceptiva.

Há também outra possibilidade a partir da qual perceber a diferença com que a questão da identidade se apresenta para Avá/Isaías e para os outros dois narradores de que nos ocupamos. Para isso, é preciso, primeiramente, referir o conceito de “multiplicidade”, utilizado por Viveiros de Castro (2009, p. 79-80) para definir o processo de identificação ameríndio:

Une multiplicité est différente d’une essence ; les dimensions qui la composent ne sont ni des propriétés constitutives ni des critères d’inclusion classificatoire. Une des composantes principales du concept de multiplicité est, au contraire, une notion de l’individuation comme différenciation non taxonomique – un processus d’« actualisation du virtuel » différent d’une réalisation du possible par limitation, et réfractaire aux catégories typologiques de la similitude, de l’opposition, de l’analogie et de l’identité.

A noção de “multiplicidade” põe em xeque mesmo a ideia de identidade, pelo menos do modo como ela tipicamente se coloca. Entendida como um processo de individuação de um fundo virtual comum, ela suspende a possibilidade de qualquer formulação da “identidade” nos moldes tradicionais, posto que esta última se funda sobretudo em uma perspectiva da constituição pela diferença. Pensada dessa forma, a percepção e construção da realidade emulada no/pelo discurso de Yarina e do ex-onceiro inviabilizaria que a identidade fosse por eles percebida a partir de uma necessidade de fixação da mesma. Soma-se a isso a ideia de fluxo que parece estruturante para o estar no mundo de Yarina. Se o místico resvala no concreto e vice-versa e o princípio metamórfico rege a visão de mundo caxinauá encenada em *Yuxin*, mesmo a ideia de identidade poderia ser relativizada, na medida em que uma cosmovisão do fluxo parece incompatível com a ideia de fixidez que o questionamento identitário nos moldes essencialistas pressupõe. A posição paradigmática que a metamorfose assume tanto no romance de Miranda quanto no conto de Rosa permite que se façam algumas inferências sobre a possibilidade de uma noção de identidade. Se esta existe enquanto conceito, possivelmente se organiza em torno de uma matriz comum a tudo o que existe, seguindo a proposição de Viveiros de Castro (1996, p. 116) sobre a “troca de roupa” – os seres seriam manifestações físicas

distintas de um princípio comum, o que garantiria a possibilidade de plasmarem-se segundo diferentes formas. Torna-se improvável defender a ideia de uma identidade estática, essencial, se considerarmos o potencial devir e a permeabilidade entre os seres que existem. Além disso, esses dois narradores se exercem coletivamente – o protagonista de “Meu tio o iauaretê” entre as onças e Yarina entre os caxinauás – e, como vimos, exercer-se pode ser entendido, nesse contexto, como um modo de saber-se. Exercendo-se entre seus semelhantes, a identidade seria a resultante do reconhecimento mútuo entre os membros da comunidade. Já no caso de Avá/Isaías, a individualidade não somente está presente, como é superdimensionada de modo a obcecá-lo. O estar no mundo atomizado desse personagem, somado à matriz metafísico-transcendental que parece estruturar sua percepção de mundo, talvez justifique a sua necessidade de formular a questão de saber qual é sua identidade e, em alguma medida, também a impossibilidade de responder à sua indagação. Se o ser índio é, como formulado nos outros dois textos, um estado de participação e um estar no mundo relacional, comunitário, não é temerário dizer que a grelha referencial a partir da qual Avá/Isaías se coloca a questão não lhe permita encontrar uma resposta nem tampouco experimentá-la no plano concreto. Convém referir, contudo, que também em *Maíra* uma tal ideia de identidade índia fundada na coletividade está presente: esta se verifica no narrador que se exprime na primeira pessoa do plural.

Em *Yuxin*, a narradora encontra-se em sua aldeia e, embora brasileiros e peruanos sejam referidos, não se pode dizer que tenha havido de fato um desenraizamento no nível cultural-epistêmico. Ressalte-se, então, que a questão da interferência epistemológica não se apresenta ou se apresenta pouco em *Yuxin*. O enquadramento usado pela narradora para apreender tudo o que concerne o mundo dos brasileiros é sintomático, na medida em que evidencia seu alheamento aos códigos ocidentais e sua estruturação a partir de uma outra grelha perceptiva. Sob esse ponto de vista, poderíamos referir o que, se quiséssemos operar segundo uma lógica metafísico-transcendental, chamaríamos de “pureza” epistemológica, dado o ainda incipiente contato com a presença e com o pensar do outro. Em “Meu tio o iauaretê”, apesar de o narrador ser marcado por uma dualidade de ordem genética e de postura relativamente à sua ancestralidade felina, a reivindicação de sua indianidade/oncidade é inapelável, na visão do protagonista, e, mais do que isso, suficiente para suspender o eventual conflito que em algum momento pode ter-se-lhe apresentado ao se perceber como algoz de seu próprio povo, na qualidade de onzeiro. Não é em torno de uma percepção conflituosa de si que o narrador se estrutura; a reconciliação com as onças permite que a potência metamórfica floresça em seu

próprio corpo. O narrador passa ao largo dos modos de conhecer não necessários para a nova vida que decide levar junto a seus parentes. Em *Maíra*, diferentemente dos textos precedentes, o narrador encontra-se atravessado pela tensão de duas culturas distintas e que lhe parecem inconciliáveis. A questão do pertencimento cultural – ou da possibilidade mesma de pertencer – é intelectualizada e experimentada no plano das ideias. Não se trata de um contato eventual com a alteridade – como no caso de Yarina – ou de uma miscigenação que se resolve pela reivindicação de um parentesco com potencial metamórfico – como o narrador de “Meu tio o iauaretê” –, mas de uma “miscigenação epistemológica”, da qual decorre um estado de confusão, a criação de um lugar intermediário e a exploração do mesmo – ou, ao menos, do não reconhecimento da possibilidade de resolver o dilema pela simples reivindicação de seu pertencimento indígena. O contato com a cultura do outro realiza-se no âmbito epistêmico, no âmbito da forja da experiência e, nesse território, não consegue encontrar conciliação.

A questão da identidade se apresenta de maneiras distintas conforme a cosmovisão que ordena a experiência de cada um dos narradores. Será esse também o caso da relação que estes entretêm com o ato narrativo? Em “A situação narrativa”, foram feitos apontamentos sobre os quadros que emolduram a atividade narrativa dos três narradores de que nos ocupamos. Na ocasião, levantaram-se elementos que nos conduziram à necessidade de fazer algumas precisões relativamente à melhor maneira de referirmo-nos aos mesmos, dada a complexidade que cada uma das situações narrativas impunha à análise. O exame dos casos de *Yuxin* e de “Meu tio o iauaretê”, notadamente, resultaram na necessidade de uma classificação propositalmente mais vaga – “situação enunciativa” –, que tentava dar conta do contexto dialogado – ainda que apresentado sob a forma de monólogo-dialógico – em torno do qual as vozes dos narradores se manifestavam. Além disso, também foi proposta, naquela altura, uma inversão da já tradicional expressão do jargão literário “narrador-personagem”, buscando evidenciar que a função primária exercida por Yarina e pelo ex-onceiro era a de personagem e que era a partir dessa intervenção inicial que se inseriam expedientes narrativos, estes últimos sendo entrecortados em diferentes graus pelo expediente puramente enunciativo de tais manifestações. À luz das reflexões realizadas neste capítulo sobre a percepção do índio, é possível acrescentar alguns elementos suplementares ao que acabamos de retomar no tocante ao debate envolvendo a situação enunciativo-narrativa. Falou-se, aqui, de uma percepção descompartmentada como elemento caracterizador tanto do pensamento da narradora de *Yuxin* quanto do narrador de “Meu tio o iauaretê”. É precisamente este aspecto do modo de conhecer de ambos que pode se associar ao contexto em que tanto um quanto outro acedem à posição do que chamamos de

“narrador”; aqui, as aspas são propositais e sublinham a particularidade da situação que os coloca nessa posição: é que, como se viu, o ato narrativo não surge com contornos bem definidos, como tradicionalmente o narrador de um texto literário qualquer surgiria – e ainda que as inovações em termos de narrador ao longo do século XX e começos de XXI possam fragilizar uma tal afirmação. Nos casos em apreço, essa particularidade se exprime na situação dialógica oral, que impede o fluxo narrativo de ser administrado unicamente pelo narrador, dadas as intervenções do interlocutor que com ele interage, e num segundo ponto, derivado do primeiro, que é o trânsito permanente de um registro narrativo para um registro enunciativo, isto é, conectado ao momento da enunciação/interlocução. No caso de *Yuxin*, ainda verificamos, como demonstrado, momentos em que é a partir da descrição de cenas do presente da enunciação que se acaba resvalando novamente para a narração, notadamente no episódio envolvendo a exibição, por parte de Titsati, de suas qualidades de caçador. Impõe-se uma relativização da própria noção de discurso narrativo, que aparece então misturado a uma enunciação resultante de uma situação dialógica oral, denotando sua pouca intimidade com um paradigma estritamente narrativo. Em outras palavras, a narração não aparece como destacada, mas como inserida em um movimento enunciativo mais amplo. Este, por sua vez, ancora-se em uma espacialidade que fornece, entre outros, três elementos que parecem indispensáveis nesse contexto: voz, corpo e interlocutor. Assim, uma rede de indissociabilidades se perfila: a voz vincula-se necessariamente ao corpo; o corpo, por sua vez, precisa de outro corpo – de um interlocutor – para que a comunicação possa ter lugar; a comunicação produz a interação, no seio da qual o narrar aparece como uma das possibilidades de comunicar, não sendo, contudo, a única. Uma tal narração é fortemente marcada pelas circunstâncias (ficcionalmente) concretas que a condicionam, sublinhando, mais uma vez, a tendência à concretude que caracteriza o pensamento e o modo de conhecer e perceber dos dois narradores em questão. Assim, “narração” e “enunciação” são, aqui, categorias de que nos servimos para demarcar quase didaticamente a existência de dois movimentos de um mesmo fluxo discursivo que não opera a partir delas, mas onde um movimento resvala no outro e vice-versa, num fluxo permanente. Nos discursos de Yarina e do ex-onceiro não há uma hierarquização ou uma seleção do que é contar e do que é interagir: as duas ações são realizadas ao mesmo tempo. Essa relação própria com o que chamamos de ato narrativo é que nos impôs, no capítulo anterior, a necessidade de fazer uma série de ponderações e ajustes sobre as categorias utilizadas, com o objetivo de relativizar alguns conceitos e de encontrar nomenclaturas suficientemente elásticas para abarcar os fenômenos que então tentávamos descrever. Flagramos aí a incidência de elementos de ordem epistêmica agindo sobre a própria arquitetura textual, de modo a recriar uma relação com

o mundo – e com a narração – pautada na concretude e na descompartimentação, características que parecem constituir um ponto de interseção nas percepções dos enunciadores-narradores de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin*. No caso de Avá/Isaías, por sua vez, a percepção da clivagem entre a interioridade e a exterioridade se exprime, em um primeiro tempo, na própria estratégia narrativa do monólogo interior, que marca a predominância de um espaço discursivo abstrato em detrimento de um espaço concreto de intervenção. Num segundo tempo, poderíamos identificar repercussões da estrutura que ordena o pensamento desse narrador no teor dos três capítulos em que se manifesta: neles, a proporção de fatos apresentados é diminuta, se comparada ao volume de reflexões sobre a identidade. Como ação que se desenrola, temos apenas a vaga noção da experiência missionária vivida pelo narrador no momento da narração do capítulo “Isaías”, a menção ao movimento de retorno a seu povo que realiza em “Avá” e a passagem por uma pensão do Rio de Janeiro em “Retorno”, marcações que servem de pano de fundo para o pensamento convulsivo, que toma conta das páginas de cada um desses capítulos. Uma tal prevalência do pensar sobre o fazer no conteúdo narrado encena, também nesse nível, o modo de estar no mundo do personagem, em que o pensamento e os fatos não parecem conciliáveis, em que o que acontece dentro se comunica muito pouco com o que ocorre fora. É assim que o narrar, para Isaías, não se traduz na clássica operação de apresentar uma cadeia de acontecimentos que se seguem uns aos outros, mas passa pela rarefação do plano das ações em benefício do fluxo de um pensamento torrencial.

Em síntese, o percurso aqui empreendido nos esclarece que a emulação de diferentes maneiras de enquadrar a experiência de mundo nos narradores do *corpus* repercute na maneira como estes se relacionam com duas categorias centrais no âmbito da investigação aqui em curso: a identidade e o ato de narrar. Concluímos que tanto os termos em que a questão da identidade é percebida e por eles formulada quanto o modo como se colocam em cena os atos narrativos do ex-onceiro, de Avá/Isaías e de Yarina se mostram indissociáveis dos quadros epistêmicos recriados como modelos ordenadores da experiência de cada um desses narradores.

**TERCEIRA PARTE**  
**LINGUAGENS ÍNDIAS**

“Linguagem” é, por definição, qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc. A literatura, enquanto arte da palavra, constrói-se a partir do trabalho com a língua, que é um tipo de linguagem. A parte que ora se inicia traz o plural desse termo – “linguagens” – porque, para além do material linguístico constituinte da expressão do narrador índio, a observação conjunta do *corpus* nos conduziu à necessidade de ampliar a investigação, não nos limitando apenas à língua do narrador índio, mas a outros signos que participam igualmente na produção de sentido desses textos – da “língua”, passamos à ideia de nos interrogar sobre os sistemas de signos mobilizados por “Meu tio o iauaretê”, *Maíra* e *Yuxin*. Iniciaremos este percurso focalizando, como a disposição inicial da pesquisa previa, a performance linguística do ex-onceiro, de Avá/Isaías e de Yarina, repertoriando elementos relativos, ao léxico utilizado, aos campos semânticos predominantes e ao comportamento linguístico. Em seguida, debruçar-nos-emos sobre as questões próprias à fricção entre a linguagem oral e a linguagem escrita que são colocadas em cena em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*, correlacionando o questionamento da divisão dicotômica entre o oral e o escrito que se realiza pela configuração desses textos e o pensamento dicotômico que se deixa entrevisto no conflito que estrutura *Maíra*. Por fim, interessar-nos-emos à dimensão imagética que acompanha os três textos, buscando, ao cotejá-la aos demais elementos desta tese, propor-lhe uma leitura que vai além da mera ilustração.

## **4. A língua do índio literário**

Neste capítulo, interrogamos a performance linguística dos três narradores em busca de elementos que apontem para a indianidade que os personagens reivindicam para si. Haveria procedimentos comuns na atuação de cada um deles no plano da língua e que pudessem ser associados ao “ser índio”? Como a indianidade dos narradores é performada – e se o é – por meio da língua? No domínio da linguística, Christino (2018, p. 1489) sustenta que a indianidade pode se manifestar não apenas pelo uso que os povos indígenas fazem das línguas autóctones, mas também pelas marcas particulares que, no caso brasileiro, exibem em seu uso da língua portuguesa, entendendo que, no – e pelo – português utilizado, é possível pensar a performatização da identidade índia. A estudiosa afirma que os povos indígenas do Brasil se apropriam da língua portuguesa de acordo com os substratos linguísticos de que advêm e que essa proveniência pode determinar aspectos lexicais, gramaticais, sintáticos e prosódicos de sua expressão em português. Embora esta afirmação venha do campo da linguística aplicada, ela parece útil também no âmbito desta tese. Trata-se, aqui, de pensar que os eventuais

deslocamentos de comportamento linguístico operados pelos narradores indígenas na língua portuguesa podem servir como elementos responsáveis pela performatização da alteridade narradora no âmbito do discurso literário. Esta análise estruturar-se-á em torno de três eixos: em um primeiro tempo, interessar-nos-emos pelo léxico de origem indígena encontrado nos três textos, buscando determinar as origens linguísticas dos termos compendiados e, em seguida, refletindo sobre as conexões possíveis entre as escolhas lexicais observadas e o imaginário indígena que subjaz o trabalho de recriação linguística do narrador índio; em um segundo tempo, buscar-se-á identificar padrões no uso do material linguístico de origem indígena, categorizando-o por classe gramatical e agrupando-o por campo semântico; num terceiro tempo, o interesse deverá concentrar-se nas eventuais particularidades do comportamento linguístico dos narradores desses textos, relacionando-as ao contexto enunciativo em que se dão.

#### **4.1. *Tupi even if not tupi*: estranhezas e familiaridades do léxico índio**

O primeiro movimento que se impôs no âmbito da investigação da questão linguística envolvendo a figuração narrativa do índio foi, incontornavelmente, o de proceder à observação e à coleta do material textual que pudesse remeter ao elemento linguístico autóctone, a fim de observar o grau de predominância desse léxico e as maneiras como cada narrador se relacionava com o português – que é, em última instância, o código que estrutura os textos e permite que os leitores lusófonos os acessem. Para alcançar esse objetivo, reuniram-se todos os vocábulos cujos radicais e/ou sonoridade não remetessem ao português nem a outras línguas ocidentais que pudessem ter influenciado o português; em seguida, buscou-se recuperar a etimologia dos termos inventariados, descartando aqueles que demonstravam não ser pertinentes a nosso escopo. Recorreu-se à consulta de documentos variados, privilegiando dicionários de língua portuguesa e de línguas autóctones, mas não se restringindo a eles: estudos já anteriormente realizados sobre os textos em pauta e que abordavam a questão vocabular forneceram alguns subsídios importantes – notadamente no caso de “Meu tio o iauaretê” –, bem como pesquisas de ordem etnográfica e linguística centradas na questão indígena. De todo esse processo, resultou a confecção de um *glossário* (cf. Apêndices) que colige todos os termos de origem indígena, seguidos pela indicação de sua classe gramatical, por sua proveniência etnolinguística e por sua definição. O interesse de um tal instrumento de pesquisa reside na possibilidade que

oferece de qualificar a origem desses termos e determinar a predominância quantitativa em termos de influência linguística.

Cabe assinalar algumas dificuldades no tocante ao tratamento das referências etimológicas encontradas durante o processo de confecção do glossário, devidas sobretudo ao fato de que as fontes das quais se coletou esse material se apoiam, por vezes, em modelos classificatórios distintos para as línguas indígenas. Por isso, cada uma dessas fontes fornece nomenclaturas e subdivisões que revelam diferentes graus de especialização nos meandros da linguística indígena – algumas muito específicas e outras mais genéricas. Por uma questão de fidelidade às fontes consultadas, as indicações etimológicas que constam no glossário correspondem exatamente àsquelas encontradas em cada um dos documentos examinados, ignorando, assim, as controvérsias classificatórias. A fim de lidar com a heterogeneidade desse material, decidiu-se que, para analisar os dados, recorreríamos não à indicação imediata fornecida por essas fontes, mas aos troncos linguísticos a que cada uma daquelas indicações etimológicas se afiliava. Como os troncos são menos numerosos e subsomem um grande número de subcategorias, pareceu-nos mais fiável observar essa variável do que a da classificação mais ou menos específica que cada fonte fornecia aos vocábulos encontrados. Os estudos etnolinguísticos dividem as línguas indígenas brasileiras em troncos, que são, em seguida, subdivididos em famílias. Os troncos reúnem famílias que teriam uma mesma origem e as famílias, por sua vez, caracterizam-se por afinidades mais significativas entre as línguas que as compõem. Para este estudo, é suficiente referir a classificação corrente dos estudos etnolinguísticos (RODRIGUES, 1986, p. 87), que define atualmente a existência de dois grandes troncos linguísticos presentes no território brasileiro: o Tupi e o Macro-Jê, além de algumas famílias linguísticas apresentando diferenças que impossibilitam sua classificação como pertencentes a um tronco comum.

Situando as línguas cujo material lexical foi encontrado nos textos dentro das categorias existentes, elas ficam assim distribuídas: no tronco Tupi, encontra-se a família Tupi-guarani, que congrega várias línguas, dentre as quais o guarani, a língua dos tacunapéuas e dos urubukaapor. Diz-se que todas elas são línguas tupi, dada a origem comum nesse tronco linguístico. No tronco Macro-Jê, encontra-se, entre outras, a família Bororo, que contém em seu interior uma língua homônima. O caxinauá, por sua vez, é uma língua da família Pano, uma das famílias linguísticas não aparentadas nem ao Tupi nem ao Macro-Jê. Ainda se discute se essa família teria similaridades suficientes com outras ao ponto de poder se falar em um tronco linguístico Macro-Pano-Tacanan (SAURÉZ, 1973, p. 137) ou Tacanapano (SWADESH, 1960, p. 732). No

*glossário*, reconstituímos a genealogia de todas as línguas cujo material lexical foi identificado nos textos. No quadro abaixo, restringimo-nos a sumarizar as informações nele apresentadas, agrupando-as segundo a ordem de grandeza *tronco* > *família* > *língua*.

TRONCO TUPI	TRONCO MACRO-JÊ	?	OUTROS
<i>FAMÍLIA TUPI- GUARANI</i>		<i>FAMÍLIA PANO</i>	
Guarani			
Língua geral amazônica			Bakairi ( <i>tronco Cariban</i> )
Nheengatu	Bororo		Náuatle ( <i>tronco Uto- Aztecan</i> )
Tupi	Yanomami	Caxinauá	Quíchua ( <i>tronco Quechuan</i> )
Tupi antigo			
Urubu-Kaapor			

Individualmente, para “Meu tio o iauaretê”, produziu-se um total 130 entradas no glossário – das quais 129 foram identificadas e 1 foi assinalada como [NE]<sup>58</sup> –, que se distribuem da seguinte maneira:

TRONCO TUPI	OUTROS
Guarani (2)	
Língua Geral Amazônica (3)	
Nheengatu (69)	Náuatle (1)
Tupi (31)	[NE] (1)
Tupi Antigo (34)	

<sup>58</sup> [NE] = não encontrado. O código foi usado para indicar as palavras que suspeitávamos ser de origem indígena, mas que não puderam ser encontradas nas fontes a que recorremos.

Concentrando-se especificamente no léxico indígena ou formado a partir de seus radicais, existem diversos estudos da obra rosiana, dos quais “A linguagem do Iauaretê” (2006), de Campos, “Jaguanhenhém: um estudo sobre a língua do Iauaretê” (2015), de Ávila e Trevisan, “O léxico de Guimarães Rosa” (2001), de Martins, “Interferência e integração da língua tupi no português do Brasil: estudo em um conto rosiano” (2001), de Borges e “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’” (2008), de Perrone, são apenas alguns exemplos. Constituiu-se, a partir da referência combinada desses trabalhos, uma parte significativa da seção do *glossário* dedicada ao conto. Dos 130 termos retidos, 47 figuram em dicionários de língua portuguesa e 83 deles se encontram em fontes especializadas de línguas autóctones. Como se depreende do quadro exposto acima, praticamente toda a bibliografia consultada aponta para origens em línguas do tronco Tupi. Em termos lexicais, “Meu tio o iauaretê” apresenta a coexistência de contribuições de origem indígena e do português, bem como formações mistas. Distribuem-se ao longo do texto substantivos, adjetivos, verbos, interjeições e pronomes de origem indígena, na razão apresentada abaixo:

CLASSE DE PALAVRAS	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
Substantivo	72
Verbo	26
Adjetivo	15
Interjeição	5
Advérbio	5
(CI) <sup>60</sup>	6
TOTAL	129

<sup>59</sup> Alguns termos foram assinalados pelos documentos consultados como pertencentes a mais de uma língua, razão pela qual são contabilizados duas vezes no cálculo estatístico individual acima apresentado. Para mais informações, consultar as entradas do Apêndice. Referimos este fato para justificar a flutuação entre a soma do total de palavras anteriormente indicado e a soma individual de cada uma das etimologias discriminadas na tabela.

<sup>60</sup> O código (CI) – classe indefinida – foi utilizado para designar situações em que a classe da palavra ou expressão em questão não podia ser precisada.

A integração de todas essas classes de palavras produz uma dicção vertiginosa em múltiplos graus, à qual são somados abalos de ordem sintática, morfológica e semântica<sup>61</sup>.

Quanto a *Maíra*, as estatísticas produzidas encontram-se reunidas no quadro a seguir:

TRONCO TUPI	TRONCO MACRO-JÊ	OUTROS
Guarani (2)		
Nheengatu (1)		
Tupi (27)		Bakairi (1)
Tupi antigo (123)	Bororo (3)	Quíchua (1)
Tupi-guarani (3)		[NE] (15)
Urubu-Kaapor (7)		
183		

A presença – proporcionalmente reduzida – de elementos linguísticos indígenas foi assim quantificada: nas cerca de 400 páginas pelas quais se estende o romance, repertoriaram-se apenas 168 termos de origem indígena (além de 15 termos [NE]). A respeito do material coletado, a grande maioria dos termos utilizados em empregos isolados pertence à categoria dos substantivos.

CLASSE DE PALAVRAS	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
Substantivo	157
Verbo	2
Adjetivo	7
Sufixo	1
(CI)	1
TOTAL	168

A maior parte desses termos – 126 dos 168 identificados – já consta em dicionários de português e é amplamente utilizada na variante brasileira da língua. Dada a estrutura do romance e considerando a necessidade de articular a discussão feita com base na narração de *Avá/Isaías*

<sup>61</sup> Limitamo-nos, aqui, a apenas referir os abalos sintáticos, morfológicos e semânticos, posto que o objetivo desta seção é a análise lexical. Tais aspectos da dicção narrativa serão objeto de interesse ulteriormente, na seção intitulada “Comportamento linguístico”.

ao resto da obra, isolaram-se, primeiramente, os momentos em que este narrador índio se manifesta para, logo depois, analisar a presença lexical nos demais capítulos.

	NARRADOR AVÁ/ ISAÍAS	RESTO DO ROMANCE	TOTAL
ENTRADAS NO GLOSSÁRIO	29	139	168
TERMOS DICIONARIZADOS	19	107	126

Nos três capítulos em que Avá intervém enquanto narrador, constatou-se que, dos 29 vocábulos indígenas presentes em seu discurso, dois terços – 19 – são palavras de origem autóctone já integradas ao português; das 10 palavras restantes, tem-se vocabulário relacionado a mitos indígenas (“Maíra”, “manon”, “Mosaingar”), funções ou espaços da tribo (“aroe”, “baíto”, “mirixorã”, “tuxauarã”), nomes de cores (“jub”, “ouí”) que são antepostos a seus equivalentes em língua portuguesa e unidos a estes últimos por hifens (“jub-amarelo”, “ouí-azul”) e o verbo “sururucar”, que se associa ao termo “sururucatu”, relacionado ao ato sexual na língua dos Urubu-Kaapor, segundo Ribeiro (2009, p. 58). No que diz respeito ao resto do romance, das 139 palavras aí presentes, 107 já se integraram ao português. A maior parte das 32 ocorrências não dicionarizadas ocorre nos capítulos em que uma narração em primeira pessoa do plural relata episódios da vida na aldeia ou retraça o tempo mítico de Maíra. Nesse caso, apesar de haver uma maior ocorrência de termos incomuns em português, estes são contextualmente compreensíveis ou a eles se seguem esclarecimentos. Assim como no caso da expressão de Avá/Isaías, trata-se mormente de substantivos. Em resumo, em *Maíra* não é uma dicção enunciativa indígena que aparece, mas o seu léxico, integrado a uma expressão em português brasileiro quase sem ruídos. Reconstituindo as origens do substrato linguístico indígena mobilizado na cunhagem do universo índio do romance e da relativamente escassa expressão em língua mairum, constata-se que os termos utilizados para designar o universo sociocultural mairum ao longo do texto são predominantemente vocábulos de diferentes línguas do tronco Tupi já incorporados à língua portuguesa. Há, porém, alguns termos disponíveis apenas em documentos – dicionários ou vocabulários – específicos de línguas indígenas (como a Urubu-Kaapor, também incluída no tronco Tupi). Nas poucas ocorrências em que a língua aparece encenada e não referida, os indícios apontam para uma expressão que emula uma língua mairum

a partir da mistura de substratos provenientes do guarani e do urubu-kaapor, numa espécie de colagem de termos de ambas as origens. A essa presença de influência Tupi vem contrastar-se, ainda que em número reduzido – 3 –, vocábulos da língua Bororo (“aroe”, “bá” e “baíto”), pertencente ao tronco Macro-Jê, além de 1 termo que encontra sua origem no bakairi (“uluri”) e 1 termo do quíchua (“porongo”).

Em *Yuxin*, destacamos a significativa presença de termos de origem indígena. Abriram-se, no glossário, 531 entradas – 474 de palavras identificadas e 57 de termos [NE]:

TRONCO TUPI	TRONCO MACRO-JÊ	FAMÍLIA PANO	OUTROS
Nheengatu (2) Tupi (159) Tupi antigo (132) Tupi-guarani (2)	Yanomami (1)	Caxinauá (174)	Náuatle (3) Quíchua (1) [NE] (57)
531			

Convém salientar a distribuição dos termos pela obra: no plano do peritexto – notadamente dos títulos de capítulos e de partes do romance –, itens lexicais provenientes da língua caxinauá comparecem massivamente – verbos, substantivos, adjetivos e mesmo expressões inteiras. A essas ocorrências, seguem-se as traduções em português. Esse material lexical pode ser encontrado em sua quase integralidade nos vocabulários caxinauá-português/ português-caxinauá compendiados no fim da obra de Capistrano de Abreu (1914, p. 524-621), uma das fontes de que nos servimos para constituir a porção do *glossário* dedicada a *Yuxin*. Estes termos e expressões – que deram origem a 145 das entradas do material produzido –, embora tenham sido por nós coligidos e integrados ao glossário, não servem para analisar a composição lexical do discurso de Yarina, posto que a dimensão peritextual em que se situam não permite que eles sejam atribuídos à narradora. No perímetro textual propriamente dito, isto é, nas cerca de 340 páginas entre as quais se distribui a enunciação de Yarina, foram identificados 329 termos que têm como origem línguas indígenas; destes, apenas 29 são de origem caxinauá, 295 de origem tupi e apenas 5 de outras origens<sup>62</sup>. Os vocábulos que figuram no interior da enunciação de Yarina são gramaticalmente assim classificados:

<sup>62</sup> Desconsiderando os 57 termos [NE].

CLASSE DE PALAVRAS	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
Substantivo	320
Adjetivo	5
Verbo	4
TOTAL	329

Nota-se, assim como em *Maíra*, uma predominância massiva de substantivos. Da totalidade desses termos de variadas origens indígenas, 271 se encontram integrados aos dicionários de língua portuguesa. A esse respeito, algumas ocorrências à primeira vista curiosas podem ser observadas nos próprios títulos dos capítulos “*txaxu inu*, suçuarana” (MIRANDA, 2009, p. 189-190) e “*metsapa*, marupiara”. Neles, aos termos caxinauás “*txaxu inu*” e “*metsapa*” pospõem-se as traduções “suçuarana” e “marupiara” como equivalentes em português. A pesquisa etimológica dos dois termos, por sua vez, conduz-nos a uma origem tupi. A preferência dos termos tupi aos termos portugueses “onça” e “sortudo” reforça a ideia de que, no processo de construção do caxinauá que tem lugar no romance, cria-se uma dicção insólita explorando uma heterogeneidade constituinte do próprio português brasileiro, privilegiando termos que apresentam algum grau de desterritorialização relativamente a um português que pudesse ser considerado “puro”, isto é, sem influências de quaisquer culturas indígenas. Dito de outro modo, recorreu-se a um procedimento vocabular prioritariamente tupinizante – que se encontra já no interior do português brasileiro – trazendo apenas em proporção reduzida movimentos vocabulares “acaxinauantes<sup>63</sup>”. O resultado disso é a presença reduzida de vocábulos caxinauás no interior da enunciação. À diferença da língua construída por Rosa, a enxertia de vocábulos não dicionarizados em português não está entre os procedimentos sistematicamente adotados. O vocabulário caxinauá, embora compareça na composição da enunciação da narradora, é menos abundante do que aquele de origem tupi já integrado ao português. O procedimento predominante é, então, o da emulação de uma dicção índia a partir do material linguístico do português brasileiro, explorando a porção tupi que lhe é constituinte. Isso significa que o componente caxinauá se insinua na forma, no comportamento linguístico<sup>64</sup>, mas de maneira reduzida no léxico, que mantém, em linhas gerais, uma familiaridade que difere da estranheza

<sup>63</sup> O caxinauá é uma língua pano-tacana, associada a uma das famílias linguísticas que apresentam dessemelhanças importantes relativamente às línguas que integram os troncos Tupi e Macro-Jê, já mencionados anteriormente. Trata-se, portanto, de uma língua cuja genealogia permanece obscura, mas, em todo caso, isolada dos troncos linguísticos já reconstituídos pelos modelos classificatórios atualmente vigentes.

<sup>64</sup> Cf. “4.3. Comportamento linguístico”.

encontrável, em certos momentos, na expressão de um personagem de fronteira como o ex-onceiro de “Meu tio o iauaretê”, na qual o material linguístico de um tupi desconhecido do falar usual se encontra e se entrecoca com o português<sup>65</sup>. Yarina não é uma personagem marcada – ainda – por uma grande interculturalidade, seus contatos com brasileiros sendo referidos de maneira apenas pontual no romance. Essa característica se exprimiria, segundo defendemos, em sua dicção, marcada por certo grau de uniformidade do material que constitui seu fluxo discursivo. A fim de emular verossimilmente um caxinauá preservado de interferências, privilegia-se o material linguístico já disponível na língua portuguesa brasileira, o caxinauá surgindo apenas em pequenas doses – 29 palavras em cerca de 340 páginas. A ocorrência de vocábulos de origem tupi familiares ao português brasileiro é igualmente observada em outros momentos, não apenas como traduções para termos de origem caxinauá, como no caso dos dois títulos de capítulos mencionados mais acima, mas também no interior do material textual:

[...] bebíamos **macaxeira** diluída, eu cozinhava **macaxeira**, cozinhava banana, pilava o milho, torrava peixe grande num **jirauzinho** baixo, minha cesta tinha toda qualidade de comida [...] (MIRANDA, 2009, p. 173, grifos nossos)

**Macaxeira** nas brasas, ia virar as **macaxeiras** de quando em quando, as **macaxeiras** assadas, durinhas, rapei com cuidado, cozinhei cozinhei, nem me lembro o que mais cozinhei, **mingau...** **caïçuma** foi... (MIRANDA, 2009, p. 199, grifos nossos)

Os dados combinados dos três textos nos conduzem a duas constatações: a predominância estatística de material proveniente do tronco Tupi e, ao mesmo tempo, a existência de alguma promiscuidade do material linguístico indígena utilizado, que mistura indistintamente elementos de diferentes proveniências na formação da expressão discursiva do narrador índio. O que um discurso dessa maneira construído nos permite concluir a respeito da identidade indígena posta em cena por meio dele?

A fim de compreendermos a prevalência massiva do componente tupi no material lexical, procederemos à investigação da importância do substrato cultural tupi no quadro geral da formação linguística da identidade brasileira e igualmente do imaginário cultural brasileiro no tocante ao indígena. Os primeiros contatos entre índios e portugueses se deram, por razões conhecidas, no litoral do território brasileiro. Nessa faixa de terras, habitavam povos falantes

---

<sup>65</sup> Referimo-nos, aqui, ao fato de que não apenas palavras tupi integradas ao léxico brasileiro são utilizadas em “Meu tio o iauaretê”. No caso de *Yuxin*, a maior parte dos vocábulos de origem tupi, como se disse, encontra-se presente em dicionários de português. O critério aqui utilizado para distinguir o que é “familiar” do que é “estranho” é o grau de intimidade com que os termos empregados chegam a um leitor que domine a variante brasileira do português.

de diferentes línguas e dialetos da família Tupi. Segundo Navarro (2011, p. 7), a partir do início da empresa colonial, instaurou-se uma lógica de aldeamentos liderados por missionários jesuítas, que reuniam índios de diversas etnias num mesmo perímetro. Nesse contexto multicultural, no século XVII, duas línguas gerais começaram a surgir – a do Norte e a do Sul –, que não eram as línguas de nenhum grupo indígena específico, mas resultantes dos múltiplos vetores linguísticos que coexistiam no seio dos agrupamentos missionários. Após um trabalho de sistematização dessas interlínguas com feições tupis, elas foram adotadas pelos jesuítas como línguas francas no contato com as populações nativas e, conseqüentemente, passaram a ser impostas aos novos grupos autóctones arrebatados no âmbito da ação missionária que foi se estendendo rumo ao interior. A língua geral do Sul desapareceu completamente no século XX, enquanto a língua geral do Norte transformou-se, passando a ser chamada, no século XIX, de nheengatu. De acordo com Navarro (2011, p. 7),

[e]ssa língua foi aquela em que se expressou a civilização amazônica, que se definiu a partir da inserção dos índios no mundo do colonizador branco mediante sua escravização ou pela mestiçagem. Dezenas de povos indígenas diferentes a falaram. Índios de diferentes línguas e culturas conheciam-na. Com ela passou a se formar o Brasil caboclo do Norte, a civilização ribeirinha da maior região deste país.

O alcance dessa língua geral era tão grande que sobrepujava em porcentagem de falantes mesmo o português durante o período colonial. Em 1877, ela ainda era predominante na região Amazônica, quando uma leva de migrantes nordestinos fugidos da seca povoou parte desse território e trouxe consigo o português definitivamente para a região. Foi por meio dessa língua que se fundou e se desenvolveu a relação entre índios e portugueses e, igualmente, entre o substrato linguístico tupi e o português, deixando marcas significativas na variante da língua oficial do Brasil. Segundo Alves (2010, p. 12), o nheengatu é conhecido por muitos nomes, entre eles “língua geral da Amazônia”, “tupi amazônico”, “tupi moderno” e “língua geral”. Um outro estudo (ÁVILA & TREVISAN, 2015) aponta distinções entre o nheengatu e alguns dos termos enumerados por Alves, retrazando de maneira mais minuciosa o percurso que leva do tupi antigo ao nheengatu. O importante a reter aqui é a relação diacrônica de ascendência do tupi relativamente ao nheengatu, bem como a importância que o tupi teve na construção da identidade cultural e linguística brasileira. Atualmente, essa influência encontra-se incorporada aos usos e costumes, mas ela se faz sentir em alguns momentos, sobretudo na sonoridade de algumas palavras do português brasileiro. Devido a essa proximidade, que se estendeu por muitos anos, a cultura e a língua tupis acabaram por se tornar sinônimas, no interior da cultura brasileira, de cultura indígena em um sentido amplo, tendo se operado um processo

sinedóquico, em que a parte – a cultura e o material linguístico de diversas origens tupis que deu origem ao nheengatu – passou a representar, no imaginário brasileiro, o todo – o autóctone *tout court*. Essa hipótese encontra apoio em Mattoso Câmara Jr., que, em *Introdução às línguas indígenas brasileiras* (1977), ao reconstituir o percurso dos estudos etnolinguísticos do Brasil, sugere que a tupinologia, ou seja, o interesse pela cultura e língua tupis, desde o início da colonização portuguesa, foi responsável pela elevação dessa língua à condição de modelo prototípico das comunidades autóctones. Essa associação imediata seria, ainda segundo o autor, visível, entre outros campos, na própria literatura:

Desta sorte, se criou a noção geral de que o modelo, o verdadeiro exemplo típico das línguas indígenas do Brasil, são os dialetos tupi da costa. Isso predominou até hoje em todos os nossos estudos de linguística indígena. É curioso, por exemplo, o caso, na nossa literatura, de Gonçalves Dias, que no seu poemeto “Y-Juca-Pyrama” (1965, II, 90 ss.), que se passa entre os índios timbira, portanto um grupo Jê, usa um vocabulário, para cor local, todo tirado do tupi, inclusive o próprio título da poesia, que é a denominação atribuída ao prisioneiro, a qual – como explica o poeta – significa “aquele que vai morrer” em tupi. Não há dúvida que o prisioneiro era tupi, mas a denominação devia ter sido dada pela tribo que o aprisionara; acresce a circunstância, não mais linguística, mas etnológica, de que todo o ritual da morte foi tirado da famosa narrativa de 1557 de Hans Staden e é, portanto, tupinambá. Vemos assim a transposição da cultura tupi, gratuitamente, para um grupo Jê. (CÂMARA, 1977, p. 100)

A hipótese metonímica é corroborada igualmente por Sturtevant (1988), desta vez no campo da iconografia. Interessando-se pela história e pela historiografia da arte, o estudioso identifica a construção de uma iconografia produzida por europeus sobre os povos americanos como fundada num princípio de sinédoque do povo tupinambá, que habitava o litoral brasileiro. Nas gravuras do século XVI, os tupinambás aparecem nus ou seminus, portando adornos plumários, armas como arco e flecha, além de instrumentos como o maracá, apresentando sempre uma atitude belicosa ou em atos canibalísticos, frequentemente tendo suas imagens dispostas sobre um mapa. Os elementos visuais que remetem aos tupinambás são estendidos ao resto das populações do Novo Mundo, passando a representar até mesmo, em alguns casos, os autóctones da América do Norte. O estabelecimento de tais códigos visuais resulta na criação de uma tipologia, que é resgatada a cada nova representação. Essa remissão contínua aos tupinambás é chamada por Sturtevant (1988) de “tupinambização”. Tomando a parte pelo todo, criou-se, no domínio da iconografia, uma representação do tupinambá que serviu, por extensão, para caracterizar os demais povos indígenas nos documentos que circulavam pela Europa e que, portanto, ajudaram a construir a imagem dos autóctones no imaginário do Velho Mundo e das sociedades a ele relacionadas.

Mas a reflexão no campo iconográfico pode ir mais adiante e nos fornecer subsídios para refletir sobre o segundo ponto por nós observado: a permissividade com que se misturam materiais linguísticos indígenas de diferentes proveniências. É que, além da sinédoque tupi(nambá), Chicangana-Boyana, em “Canibais do Brasil: os açougues de Fries, Holbein e Münster (século XVI)” (2010) percebe outro traço importante da representação pictórica do autóctone do Novo Mundo: o estudioso faz notar a existência de cenas de cocção de carne humana, com a presença de elementos como caldeirões, moquéns e espetos. Acontece que os espetos não eram ferramentas conhecidas no Novo Mundo, sendo impossível que tenham sido utilizados em rituais indígenas de canibalismo. A associação de práticas antropofágicas a esse instrumento pontiagudo remonta, segundo Chicangana-Bayona, à iconografia europeia que retratou os mongóis, no século XIII<sup>66</sup>. Essa constatação permite levantar a hipótese, ainda segundo o estudioso, de que haveria uma migração de signos na representação das alteridades, situando tudo o que não é ipseidade numa zona permeável de contato – em que se amalgamariam, por exemplo, signos do canibalismo mongol e do canibalismo tupinambá.

Esse pequeno excursus é útil na medida em que identifica, ainda que em um campo diverso do aqui estudado, um processo de simplificação associado a um princípio de permeabilidade que encontra paralelo nos objetos aqui em análise, notadamente na permissividade com que referenciais linguísticos distintos, ainda que em menor proporção, intervêm no discurso índio. Isso se deixa ver pelo modo como, no caso de “Meu tio o iauaretê”, diferentes variantes do material Tupi entram em contato – nheengatu, tupi antigo, língua geral amazônica, guarani; quanto a *Maíra*, observa-se não apenas pelas ocorrências vocabulares pertencentes a diferentes línguas do tronco Tupi, mas também por uma presença – ainda que tímida – de termos pertencentes a outros grupos linguísticos<sup>67</sup>; em *Yuxin*, a origem caxinauá da

---

<sup>66</sup> Os mongóis eram assim figurados na iconografia europeia em razão da fama de uma selvageria bestial e antropófaga que ganharam após conflitos com europeus no século XII, quando esse povo asiático invadiu a Europa Oriental.

<sup>67</sup> Mesmo no interior do romance encontram-se indicações textuais desse procedimento de mistura de referências, ainda que no plano cultural em seu sentido amplo. Em “Egosum”, capítulo narrado por uma instância autoral ficcionalizada, confidenciam-se o que seriam os bastidores da criação do romance:

O importante aqui, agora, é lembrar como cheguei a ver o Avá que era **bororo** e se chamava Tiago. Assim o conheci. O vi uma vez, emplumando os ossinhos da filha morta de bexiga. Estava muito consolado, declinando, no compasso certo, uma ladainha em latim. Anacã, ao contrário, nada tinha com funerais, nem era bororo, mas **caapor**. (RIBEIRO, 1976, p. 209, grifos nossos)

De tudo dava notícias, querendo saber mais: — E Uruantã, meu trisavô, você conheceu? Você viu? Onde foi? Quando o vi pela primeira vez eu procurava, no meio daquela **indiada que só falava tupi**, quem estava gritando: — *O quêi bói. Ó ráit maic*. (RIBEIRO, 1976, p. 210, grifo nosso)

narradora coincide com as palavras que dão título aos capítulos do romance, mas não com os abundantes termos indígenas empregados em seu interior, quase todos de origem tupi<sup>68</sup>. Essa indiferença relativamente ao uso de vocábulos de línguas e troncos distintos é, segundo defendemos, significativa; por meio dela, entrevê-se que a figuração discursiva do índio não se centra na reconstituição do elemento tribal, isto é, de uma indianidade linguisticamente construída de modo a coincidir com aquela de uma etnia empiricamente existente. Isso significa dizer que a identidade índia não se erige a partir das diferenciações tribais das etnias autóctones, mas por um processo de diferenciação em relação a algum outro elemento. Mas qual seria ele? Nos três textos, o elemento índio se encontra invariavelmente em contato – e, em algum grau, em conflito – com o elemento “brasileiro”. Essa seria, ao que parece, a distinção constitutiva e estruturante do índio literário. Seu papel surge como o de uma alteridade do brasileiro, situado no contexto da sociedade nacional, na qual o coletivo indígena ocupa uma posição comum. Sob esse ponto de vista, o elemento tribal – tacunapéua, mairum, caxinauá – tem sua importância relativamente diminuída, aparecendo como um componente acessório de uma caracterização particularizante<sup>69</sup>. Até em *Yuxin*, onde o elemento brasileiro aparece, à primeira vista, como um pano de fundo com poucos pontos de contato com a trama principal, logo nos apercebemos de sua centralidade para a narrativa: quem culpar pelo desaparecimento de diversos membros da aldeia caxinauá? Quem está por trás desses episódios que são, em última análise, a razão pela qual Yarina borda e espera? Alguns comentários soltos e suposições da narradora, somados ao número de desaparecimentos referidos ao longo da narração – Xumani, seu marido, Huxu, seu filho, e Pupila, sua irmã – nos fornecem indícios:

[...] ele [regatão Bonifácio, brasileiro] deu o espelho para Pupila, o regatão Bonifácio queria levar minha irmã, queria comprar minha irmã, mas avô Apon não deixou, pai não deixou, o regatão queria roubar e sujeitar minha irmã, não tirava os olhos de Pupila, queria comprar minha irmã, queria minha irmã, [...] (MIRANDA, 2009, p. 74)

O regatão Bonifácio levava mulheres de nossa gente, levou Beti, levou Pôkuru, levou Anari, levou Nakon, levou Canelada, levou Marianita, e elas nunca mais voltaram, mas Mani voltou, contou que nas aldeias dos cariús não moram quase mulheres, [...] e as nossas mulheres que o regatão levava ele vendia, [...] o regatão Bonifácio amarrava um pau na boca de nossas mulheres para elas não morderem, vendidas aos seringueiros que não eram amulherados, [...]. (MIRANDA, 2009, p. 75)

[...] e se [Xumani] foi mais Felizardo matar os Popovô? meu pai o tuxaua disse que Felizardo morava mais seus volantes nas beiras do Formoso, [...] Felizardo subiu para Revisão, onde era Revisão? era aldeia de cariú. [...] e se Xumani foi roubar os seringueiros? (MIRANDA, 2009, p. 111)

---

<sup>68</sup> As “Notas” de *Yuxin* também referem um substrato pluriétnico que inspirou a construção do romance.

<sup>69</sup> A despeito dessa afirmação, é preciso ressaltar que a especificação da etnia em cada texto interfere, em graus distintos, em suas respectivas tramas.

Tais passagens autorizam a desconfiar que, por trás dos sumiços que motivam a narração de Yarina, existe algum grau de participação brasileira. Além disso, situar a história narrada em 1919, inscrevendo-a na temporalidade ocidental, ainda revela a ligação necessária entre os episódios que a compõem e o cenário nacional brasileiro à época. Esses desaparecimentos, por mais que tentem ser compreendidos por Yarina a partir do universo simbólico caxinauá – virou bicho da selva, foi levado pelas almas, etc. –, conectam-se ao momento histórico de apropriação do território acreano por parte de fluxos migratórios internos do Brasil e os impactos que essa aproximação do povo brasileiro dessa região deixa na história dos locais. Em sentido semelhante, Choma (2012, p. 18) aponta a importância da relação entre a trama de *Yuxin* e o contato com o outro colonizador:

*Yuxin* – Alma pode ser classificado como ficção histórica por ficcionalizar situações sócio-históricas vividas pelos povos indígenas brasileiros ao longo da colonização. A narrativa encena a desestruturação da cultura indígena em contato com a branca. Questões como a exploração do trabalho indígena, a exploração sexual das mulheres indígenas, doenças disseminadas pelos colonizadores, extermínio de indígenas, catequização, dentre outras condições sócio-históricas vividas por estes povos no passado, são matéria ficcional no romance.

Ao demonstrar o peso do elemento brasileiro nesse texto – em que ele parecia proporcionalmente menor –, fazemos ver igualmente que é a partir do diálogo com o brasileiro que o índio se constitui ficcionalmente nesses textos.

O “índio” é, sob esse ponto de vista, uma categoria genérica, um agenciamento coletivo que figura o que qualquer etnia indígena tem em comum – a alteridade com o Ocidente, encenada aqui pelo elemento brasileiro. Sendo genérica, ela se torna suscetível de ser depositária dos diversos elementos particulares que a compõem, sem por isso comprometer seu papel relacional. Na relação com os “brasileiros”, todas as etnias indígenas ocupam uma mesma posição, razão pela qual a categoria “índio” opera, nos três textos, como

[...] uma categoria superétnica, reduzidas as diferenças dos grupos a um modelo único aplicado a toda a população indígena. A categoria índio marca a oposição entre o colonizador e o colonizado. Mantinha a alteridade cultural em relação ao colonizador, porém sem recuperar o étnico, ou seja as especificidades próprias de cada grupo como unidade político-econômica. (BARROS *et al.*, 1996, p. 195-196)

Inscribe-se a discussão da alteridade indígena no que esta tem de categoria política, social e histórica. Em síntese, todos esses índios, *mutatis mutandis*, surgem em cenários ficcionais que compartilham uma interrogação comum: onde se coloca o índio na equação nacional? É nesse ponto que conseguimos conectar a discussão àquela que se realiza nos estudos literários sobre o papel do indígena no romantismo e no modernismo. Nesses dois movimentos, a questão não

era tampouco a do índio pelo índio, mas a do índio em relação ao nacional. De maneira extremamente resumida, se pudéssemos sintetizar a empresa romântica indianista em uma equação, ela seria algo como:

$$\text{índios} + \text{brancos em solo brasileiro} = \text{Brasil} \neq \text{Portugal}$$

O índio, somado ao conquistador branco, seria um dos elementos fundadores do Brasil, que, pela componente indígena, distinguia-se da metrópole portuguesa. É num movimento de diferenciação relativamente a uma alteridade externa – Portugal – que a equação se estrutura. O que se subentende dessa operação é que a somatória de índios e de brancos em solo brasileiro alcançaria, por um processo de gradativa homogeneização, o estatuto de povo brasileiro. No modernismo, o elemento indígena surge como potência capaz de transubstanciar e deglutir as influências estrangeiras, forjando algo genuinamente brasileiro por meio do acento no componente antropofágico; ele aparece, portanto, mais como um princípio ativo, potência ética e estética do Brasil – relacionando-se por confluência com a ideia de país aí forjada. Nas obras de que nos ocupamos, a questão do índio e da nação é posta em cena, mas a partir de uma outra clave. Metaforicamente, lança-se, agora, uma lupa sobre a composição interna do Brasil. Não se trata mais da formação nacional em oposição à metrópole ou ao que está fora da nação, mas aos elementos heterogêneos que a compõem. Os textos sugerem que a dicotomia não se constitui mais entre o Brasil e as outras nações, mas entre parcelas contidas no interior da própria equação. O questionamento que aí se desenha poderia ser representado do seguinte modo:

$$(\text{índios}) + \text{brasileiros} = \text{Brasil}$$

O brasileiro, como a própria apelação deixa entrevisto, aparece como o correspondente da nação, mas o índio aparece como um elemento que se situa no território brasileiro, sem misturar-se ao mesmo a ponto de se fundir aos demais habitantes e poder também ele ser definido como “brasileiro”. Trata-se de um processo particular em que inclusão e exclusão encontram-se reunidas e ressalta-se, assim, o entrelugar do elemento indígena, encenado pela maneira como o índio parece incluído no contexto nacional por meio de sua exclusão, da oposição entre o elemento indígena e o elemento brasileiro. A fórmula acentua a tensão entre os dois vetores contidos no interior da noção de Brasil, enfatizando uma espécie de coabitação atritosa, cuja fusão, diferentemente do projeto romântico, não ocorreu. A posição geográfica que o índio ocupa também corrobora essa oposição/exclusão. Tradicionalmente ocupado em seu litoral

durante a colonização e mesmo depois da independência, o “Brasil” e, por extensão, os “brasileiros” parecem estar fixados no espaço geográfico ficcional como a leste, enquanto o oeste territorial é o local onde o índio é posto em cena: no sertão do noroeste mineiro, em Goiás e no Acre. Trata-se de um outro que se encontra no interior da própria nação, de um outro, por assim dizer, familiar em sua estrangeiridade: ele é o outro do Brasil dentro do Brasil. Nos textos, o encontro aparece ou como promotor da potencial extinção de um dos termos da equação, ou como um convite a se inventarem novas formas de compor a partir desses dois substratos distintos. Santos (2009, p. 346) sugere que *Maíra* e “Meu tio o iauaretê” configuram

[...] o deslocamento do conceito de indianismo para a esfera do indigenismo literário, no qual o indígena é posto em constante conflito perante a comunidade nacional que não o integra como cidadão e não o reconhece como povo diferenciado em costumes e crenças. Do conjunto de fatores intrincados pelo jogo econômico e cultural emerge a representação de um índio desarticulado de sua mentalidade primitiva e acorrentado a uma condição de desajustamento, o que o caracteriza como “genérico”, na expressão de Ribeiro (1966).

Na perspectiva de Santos, o indigenismo literário coloca em cena os conflitos decorrentes da posição ocupada pelo índio na dinâmica nacional, historicizando, politizando e problematizando essa posição.

O elemento brasileiro explorado nos três textos aparece sempre em relação de conflito com o índio, como uma espécie de predador. A constante referência ao outro como “brasileiros” – em *Maíra* e em *Yuxin* – e a oposição presumida em “Meu tio o iauaretê” apontam que os “brancos em solo brasileiro” – ou, para ser mais preciso, os representantes da ocidentalidade que constituem o Brasil “oficial” – da equação romântica se transformaram em brasileiros, mas os índios ainda não encontram uma posição que não seja a de uma paradoxal exclusão na inclusão. Tal exclusão só é suspendida quando o índio assume de maneira alienada a posição de seu próprio algoz: em “Meu tio o iauaretê”, a integração do narrador só se esboça quando ele usa sua facilidade na interação com as onças para aniquilá-las, atuando como onzeiro sob a chefia de Nhô Nhuão Guede, com toda a carga luso-cristã que esse nome – João Guedes – confere ao personagem. É a mando dele que o protagonista começa a executar um projeto de extermínio cujo objetivo é a instalação de fazendas e a criação de gado. O “sobrinho do iauaretê” só ganha uma função na lógica não-índia quando mobiliza suas competências para se voltar contra a indianidade, já que podemos entender a onça, nesse texto, não apenas como um animal, mas também como parte da família do narrador e, nesse sentido, associada ao universo “índio”. A esse respeito, Viveiros de Castro (2018, p. 24) chega mesmo a defender que

[a] lição de moral do conto [...] é direta: mestiço que quer voltar a ser índio, branco mata. Só é possível virar branco: se você é índio, tem que trabalhar, em todos os sentidos, para chegar a branco, caminhar na direção de uma inatingível mas almejada branquitude. “Retornar” de semi-branco para índio, dar meia volta no caminho, como quer fazer esse onceiro – o branco vai lá e dá um tiro nele.

Em *Maíra*, a ameaça de extinção da sociedade mairum é constantemente evocada por Avá/Isaías e pelo romance como um todo. A alienação do índio a favor de sua própria extinção também é encenada, desta vez por Juca: sua integração ao Brasil “oficial” passa pelo aproveitamento de seus conhecimentos e de sua possibilidade de interlocução com os índios a fim de converter sua posição em benefícios para os interessados em explorar os recursos da região e as terras em que a aldeia mairum se situa. É assim que este aparece como um personagem pronto para trair suas origens a fim de conseguir ganhos financeiros, ajudando mesmo um senador em seus planos de lotear a região da aldeia mairum para que ali as fazendas e os latifúndios prosperem. No caso de *Yuxin*, a figuração de brasileiros e peruanos é associada à espoliação, ao desaparecimento e ao assujeitamento de caxinauás, ainda que Yarina, por vezes, descreva os brasileiros como bons e os peruanos como invariavelmente cruéis. O assujeitamento de índios por brasileiros reforça a ideia de integração apenas pela exploração tanto da mão de obra quanto dos recursos naturais. Vemos, em todos os casos, que a integração implica sempre o recalcamento de sua identidade pregressa ou de ação contra ela. Excetuando esses episódios em que o elemento indígena se volta contra si mesmo, sua posição conflituosa relativamente ao brasileiro é a regra geral. Dessa relação predatória decorre que o índio é posto em cena como índice de uma coletividade vilipendiada, deslegitimada, em conflito com o “brasileiro”, que, aqui, atua como uma face em escala nacional do colonialismo, impondo-se como força de extinção. Nesse sentido, o embate entre a metrópole e a colônia não parece ter se encerrado, mas apenas se miniaturizado, atualizando-se e passando a ser encenado agora no perímetro nacional.

Procuramos demonstrar, pelo exposto, de que maneira a observação da liberdade referencial com que se convoca o material lexical sobre o qual se alicerça a enunciação índia dos textos em apreço indicia, no nível linguístico, os movimentos observados nas tramas. O modo como os diferentes substratos indígenas intervêm na construção da voz índia desnuda a posição genérica do índio aí figurado, o que nos conduz à identificação da questão central a partir da qual o elemento indígena se erige: sua relação com o Brasil e os brasileiros. Observamos, assim, as conexões entre a maneira como se compõem lexicalmente os discursos

dos narradores índios e a natureza da questão que é encenada pelos textos. No plano lexical, contata-se um duplo movimento, marcado pela eleição de um grupo de signos – os da cultura tupi – como representantes da totalidade dos povos autóctones, deixando, contudo, uma abertura para que signos de outros substratos indígenas possam integrar essa representação a partir de uma espécie de colagem. A manifestação linguística do narrador índio é *tupi even if not tupi*, pois a referencialidade ao universo indígena se faz mormente a partir de elementos linguísticos desse tronco, mesmo se a designação étnica<sup>70</sup> feita no plano ficcional não encontra no substrato tupi o seu referencial em termos empíricos. Estabelece-se, desse modo, um modelo da alteridade índia superétnica com a qual o não-índio – o brasileiro – entra em contato, os textos colocando em pauta, cada um a seu modo, esse contato como questão principal. Ao mesmo tempo, essa construção modelar é porosa e suscetível de abrigar materiais advindos de outras matrizes linguístico-culturais autóctones, sugerindo que esse “outro” pode ser, com efeito, muitas coisas, desde que não se confunda com o “um”. A indianidade é elaborada como um cadinho, dentro do qual reações químicas fusionam múltiplas referências e erigem, a partir delas, uma imagem do índio a ser posta em relação – e em embate – com o brasileiro.

Gostaríamos, por fim, de nos concentrar em um aspecto específico relativamente à questão tupi: o fato de uma porcentagem expressiva dos vocábulos dessa origem coletados nos textos já se encontrarem nos dicionários de língua portuguesa brasileira. À parte a óbvia constatação de que o alcance do nheengatu deixou heranças à variante do português falada no Brasil, é pertinente refletir sobre essa presença estranhamente familiar do elemento índio na língua brasileira e sobre como podemos pensar analogamente, a partir dessa relação particular de dentro *x* fora, a posição do índio relativamente à nação brasileira. A primeira consideração que se pode fazer a esse respeito é que a construção linguístico-referencial dos textos do *corpus* parece apoiar-se no estranho familiar que representa o tupi em dois graus. Um primeiro grau da referencialidade indígena se faz a partir do material linguístico tupi já dicionarizado em português. A proliferação desse léxico instaura uma zona da indianidade já conhecida no perímetro do universo referencial brasileiro. Um segundo grau se aproveita da “enigmática familiaridade [do tupi/do nheengatu] para os ouvidos brasileiros acostumados com tupinismos (em topônimos, antropônimos e mesmo expressões correntes, lexicalizadas)” (CAMPOS, 2006, p. 62) para se deslocar em seguida mais radicalmente em direção a um material linguístico tupi

---

<sup>70</sup> A esse respeito, conferir no *glossário* a genealogia linguística das etnias apontadas nos textos literários.

desconhecido – falamos aqui dos enxertos de vocábulos tupis (ou mesmo de outros substratos indígenas) sem interseção com o português brasileiro. A partir de uma zona familiar – os vocábulos tupis dicionarizados –, opera-se um processo de estiramento rumo à enxertia de termos de línguas autóctones com significados obscuros para o português. Dá-se forma a essa alteridade a partir da dilatação de uma zona já existente no próprio interior do código. Essa busca da estranheza pela exploração do estranho contido no interior se estende, igualmente – notadamente em “Meu tio o Iauaretê” e em *Yuxin* – na busca pelo insólito no interior do próprio português, num processo de desidentificação com sua expressão padrão corrente. Esse processo exprime-se sob a forma de fraseados improváveis e do desvio intencional, em termos sintáticos, ortográficos e de registro, por sendas incomuns no perímetro da própria língua – desterritórios do português tornados, enfim, territórios<sup>71</sup>. O que permanece comum nos textos em análise é a criação de uma expressão ou de uma referencialidade em maior ou menor grau estranha no interior daquela que é a sua língua veicular. É possível compreender a construção da expressão índia nos três textos como derivada de um dispositivo de exploração do que chamamos de “estranho familiar”. O tupi aparece como um elemento estrangeiro que passou a fazer parte do “um”, elevando-se à condição de símbolo cultural da alteridade e encarnando esse lugar particular do estar dentro apontando, ao mesmo tempo, para fora.

Esse mecanismo de construção expressiva encontra correlato, segundo defendemos, na própria posição que o índio ocupa na equação brasileira, e que pode ser expressa por meio da fórmula seguinte: o tupi é para a língua portuguesa o que o índio é para o Brasil. A associação feita busca dar conta de uma relação entre elementos que estabelecem algum grau de intercâmbio – ocasionando mesmo a migração de elementos de um para o outro – mas que ainda se estranham em alguma medida. O tupi é ao português brasileiro, com o perdão do paradoxo, estranhamente familiar ou familiarmente estranho; de igual modo, o índio é um estranho familiar ao Brasil: ele encontra-se no interior da nação, mas exterior à noção de “brasileiro”, surgindo como um dos polos da já referida tensão índio  $\times$  brasileiro, sustentada em “Meu tio o Iauaretê”, em *Maíra* e em *Yuxin*. Diante dessa afirmação, impõe-se a pergunta: mas o índio não é brasileiro? Tratar-se-ia, então, de um estrangeiro? Mas um estrangeiro que habita no interior do próprio país? É um “outro” que faz, de algum modo, parte do “um”? O processo de intercâmbio entre o universo cultural autóctone e o universo cultural português colonial – que, posteriormente, tornou-se “brasileiro” – instaurou uma zona de contato entre esses dois polos e

---

<sup>71</sup> Esses traços do discurso dos narradores, aqui apenas aludidos, serão abordados em detalhe na seção “4.3. Comportamento linguístico”.

permitiu que se forjasse, no interior do imaginário brasileiro, uma ideia de índio. O tupi, como vimos, foi tomado como metonímia indígena nesse processo de percepção do Outro pelo brasileiro, que passou a se relacionar com essa ideia e a fazê-la circular e produzir sentidos no seio da comunidade nacional. A alteridade tupi estaria, por assim dizer, incluída em sua exclusão – incluída porque passa a ser simbolizada no interior da matriz cultural brasileira; excluída porque essa relação simbólica não resulta numa inclusão dos povos indígenas *de facto*. Se, na psicanálise, o retorno do recaiado é, *grosso modo*, um mecanismo psíquico que faz ressurgir elementos expulsos da consciência, o tupi/o índio é como um conteúdo latente recaiado da identidade brasileira, isto é, ele ajuda a compor, por um lado, a identidade nacional, mas permanece, por outro lado, alheio a ela. O estrangeiro é, teoricamente, aquele que está fora. Ao instaurar a relação índio *x* brasileiro, presume-se que o índio esteja fora do que é o brasileiro; entretanto, ao analisarmos a língua portuguesa brasileira, verificamos a presença significativa de termos tupi. O tupi é um signo indígena que pode ser encontrado no interior do código linguístico brasileiro, o que nos sugere que o que seria à primeira vista uma relação de oposição é, antes, uma relação de composição particular que mescla inclusão e exclusão. Trata-se, portanto, de um “estrangeiro” que pode ser encontrado no interior – na própria língua, no próprio território –, de um estrangeiro que é “nosso”, que nos é familiar em sua estranheza, um externo internalizado, assim como o substrato tupi é um externo internalizado na expressão da língua brasileira. Esse raciocínio reforça o questionamento que, segundo defendemos anteriormente, é compartilhado pelos três textos: onde se coloca o índio na equação nacional? Ele não é, obviamente, um “fora”, mas as tensões que o envolvem na relação dicotômica com o “brasileiro” não permitem que ele seja exatamente um “dentro”. Assim como o tupi está dentro do português estando fora dele – e a prova disso é que, a despeito do léxico tupi já dicionarizado, há termos que aparecem enxertados nos textos e que permanecem completamente estranhos ao leitor brasileiro e mesmo aos dicionários, necessitando de explicações ou de esclarecimentos textuais –, o índio está dentro do Brasil, mas fora dele em certo sentido – donde a sustentação, nos três textos, da tensão índio *x* brasileiro.

## **4.2. Os campos semânticos da indianidade**

A fim de detectar eventuais recorrências de campos de sentido explorados e que pudessem demonstrar pertinência para nossa investigação, impusemo-nos a tarefa de compartimentar o material linguístico coletado segundo um critério semântico. Interessar-se

pelos campos semânticos dos termos utilizados ajudará a traçar um perfil dos elementos da cultura autóctone privilegiados nessas figurações da alteridade índia. No caso de “Meu tio o iauaretê”, foram retidas as seguintes categorias<sup>72</sup>, apresentadas por ordem de volume de termos:

CATEGORIAS	TERMOS
<p><b>Fauna e afins</b></p> <p>(21)</p>	<p>arara; caititu; calumbé; capivara; guará; jabuti; jacu; jaguaraím, jaguatirica; paca; saracura; sariema; socó; sucuri, sucuriju; tamanduá; tataca; tatu; tucano; urubu; urucuera</p>
<p><b>Verbos concretos</b></p> <p>(17)</p>	<p>ciririca; jerejereba; jucá; mocanhemo; mopoama; mopoca; muçuruça, mundéu; muquiar; muquirica; mururú; peteca; pipicar; pitar; popore; uauaca, uê</p>
<p><b>Vocabulário associado ao corpo (humano ou animal)</b></p> <p>(16)</p>	<p>caruca, curuba; jaguanhenhém; mucunar; muçuruça; nheengar; nhem; pereba; pipura; pitar; popóre; pô-pu; quaquave; sacêmo; sacê-sacemo; suú-suú</p>
<p><b>Adjetivos referentes a estado físico ou mental</b></p> <p>(13)</p>	<p>abaetê; abaúna; çacyara; caipora; cãuinhuara; marupiara; muquiada; nhum; panema; peba; poranga; porã-poranga; querembáua</p>

<sup>72</sup> Sublinhe-se que nem todos os termos constantes no *glossário* figuram nas categorias propostas. Procurou-se criar categorias que dessem conta de (1) um campo semântico constantemente referido no interior do texto ou (2) um campo semântico que encontrasse correlato nos outros textos do *corpus*.

<p><b>Flora e afins</b></p> <p>(11)</p>	<p>araçá; araticum; buriti; capim; cipó; embira; ipê; mandioca; mangabeira; peroba; sambaíba</p>
<p><b>Culinária</b></p> <p>(5)</p>	<p>coité; mixiri; moquear; paçoca; piririca</p>
<p><b>Relações sociais indígenas (parentesco, hierarquia)</b></p> <p>(5)</p>	<p>morubixa; pajé; tubixaba; tutira; tuxa</p>
<p><b>Objetos/utensílios</b></p> <p>(4)</p>	<p>coité; jirau; quicé; tipoia</p>
<p><b>Geografia/espço</b></p> <p>(3)</p>	<p>capoama, jaguaretama, tapuitama</p>
<p><b>Vocabulário designativo ou associado a alteridade(s)</b></p> <p>(2)</p>	<p>caraós, cipriuara</p>
<p><b>Sobrenatural</b></p> <p>(1)</p>	<p>tagoaíba</p>
<p><b>Fenômenos da natureza</b></p> <p>(1)</p>	<p>manhuaçu</p>

No tocante à análise dos campos semânticos predominantes no léxico indígena de *Maíra*, obtiveram-se os seguintes resultados:

CATEGORIAS	TERMOS
<p style="text-align: center;"><b>Fauna e afins</b></p> <p style="text-align: center;">(57)</p>	<p>acancuçu; acanguçu-pixum; acauã; anum; araçari; ararajuba; arara-una-pitanga-juba;; caboreúna; caititu; canindejub; capivara; carcará; cupim; curimatã, cutia; guará; guariba; içá; irerê; jabota; jaburu-tuiuiu; jabuti; jaçanã; jacaré; jacuí; jaguarouí; jaguarum; japu; jiboia; maracanã; maritaca; maruim; micura; muriçoca; mutum; paca; piun; quati; sapo-cururu; sarigüê; saúva; seriema; soim; suçuarana; sucuri, sucuridju; sucuridjuaçuahu; tamanduá; tamatiá; tanajura; tapir; tatu; teiú; tracajá; tucano; uirapuru; urubu</p>
<p style="text-align: center;"><b>Culinária (Alimentação)</b></p> <p style="text-align: center;">(19)</p>	<p>aipim, beiju, carimã; cauim; chibé; jenipapo; mandioca; mangarito; maracujá; midubim; mingau; moquear; moquém; paçoca; pacova; pipoca; piqui; quinhapura; tucupi</p>
<p style="text-align: center;"><b>Flora e afins</b></p> <p style="text-align: center;">(17)</p>	<p>abacaxi; açazeiro; aninga; araticum; buriti; capim; embira; gabioba; jatobá; jambu; jaraguá; jatobá; pindó; sapé; sapopema; taquara; urucu</p>
<p style="text-align: center;"><b>Objetos (utensílios, vestimentas)</b></p> <p style="text-align: center;">(16)</p>	<p>bá; camucim; coité; cuia; jamaxim; maracá; mundéu; patuá; porongo; quicé; tacape; tembetá; tipiti; tipoia; ubá; uluri</p>

<b>Pesca</b>  (13)	bagre-jundiá; jacumã; pacu; pacu-tucunaré; piaba; piranha; piraquê; pirarucu; samburá; sororoca; surubim; tinguijada; tucunaré
<b>Mitologia/sobrenatural</b>  (11)	anhangá; Coraci-Iaci; curupira; jurupari; Maíra; Maírahú; Maíra-poxi; màmaé; Manon; Micura; Mosaingar.
<b>Vocabulário associado à aldeia e às relações sociais (espaço da aldeia, parentesco, hierarquia, função tribal)</b>  (10)	aroe; baíto; miaçu; mirixorã; otxicom; oxim; pajé-anhé; pajé-sacaca; tuxaua; tuxauarã
<b>Vocabulário associado ao corpo (humano ou animal)</b>  (6)	carapuá; inhaca; pereba; rancuã; sururucar; tubi
<b>Vocabulário designativo ou associado a alteridade(s)</b>  (3)	caráibas; xaepês, epexãs
<b>Geografia</b>  (3)	Iparanã; grupiara; igarapé
<b>Agricultura</b>  (2)	coivara; maniva

Quanto aos campos semânticos detectados como recorrentes em *Yuxin*, foram retidos:

CATEGORIAS	TERMOS
<p style="text-align: center;"><b>Fauna</b>  <b>(128)</b></p>	<p>acauã; anambé; ani; anu; arapaçu; arapuá; arara; aratinga; ariramba; aruanã; bapa; bawa; biguatinga; biguá-una; bimi txunyu; caba; caboré; caiarara; cairara; caititu; capivara; cauixe; chororó-negro; coatá; coró-coró; cotinga; cuando; kujubim; cupim; curica; curió; cururu; cutia; cutiara; cuxiú; gambá; guabiru; guariba; guaxinim; hõrema; inu; irara; iraúna; jaburu; jabuti; jacapanim; jacaré; jacaretinga; jacu; jaguarapinima; jandaia; jandaíra; japim; japiim; japó; japó de cumaru; japuaçu; jaquirana; jia; juriti; juriti-pupu; juruva; kaman; macaco-cuatá; macucau; maguari; mauari; maitaca; maracajá; maracanã; matamatá; mucura; murucututu; mutum; nambu; nhambu; paca; pacarana; panamá; parari; parauacu; pariri; pinu; pipira; pupu; quati; quatipuru; sabiá; sabiá-poca; sanhaço; saracura; sernambi; socó; soim; suçuarana; suindara; suiriri; surucuá; tamanduá; tanajura; tanatau; tapicuru; tapiú; tapuru; tataíra; tatu; taturana; teju-açu; tete; tete huxu; tié; tinguaçu; tiriba; tracajá; tracuá; trocandira; tucano; txaxu inu; txuntxun; uiraçu; uirapuru; uru; urubu; urutau; xawan; hau hau iki; keu; yuinaka</p>
<p style="text-align: center;"><b>Flora</b></p>	<p>abiu; abiurana; biorana; açacu; açafí; acapu; acapurana; agami; amapá; anani; andiroba;</p>

<p>(120)</p>	<p>apuí; araçari; araratucupi; araticum; aricuri; aricurizeiro; arumã; bacaba; bacuri; bacuripari; bimi kayawan; bimi txuyu; buni; breajaúba; buriti; cajarana; cajazeira; caju; cajuaçu; cajuí; cajurana; canarana; capim; cará; caraná; carapanaúba; caripé; caxinguba; cedrorana; cipó; copaíba; cumaru; cumatê; cupuí; embaúba; envira; grumixama; guaiabeira; guariúba; hi; hua; huatian; inajá; ingá; itaúba; jacamim; jacareúba; jaci; jamarurana; japecanga; jarina; jatobá; jauari; javari; jenipapeiro; jitirana; jundiaí; jutaí; maçaranduba; mangará; maniva; mapati; marimari; marupá; miriti; mucajá; muirapiranga; muruchi; muruci; murumuru; oiti; pajurá; paracuuba; paricá; paxiúba; piranheira; pixuna; punã; pupunha; puruí; sapota; sapucaia; sucupira; sucuuba; sumaúma; sumaumeira; taboca; tachi/taxi; tacuari; taioba; tapareba; taperebá; taquara; tatajuba; timbaúba; timbó; tucumã; tucumanzeiro; tururi; ubim; ucuqui; ucuuba; uixi; umari; umarirana; urucu; urucum; urucurana</p>
<p>Natureza em geral</p> <p>(35)</p>	<p>asne; baka; bimi kayawan; bimi txuyu; hene; hene betxu; haxpawaii; hi; hua; huatian; igapó; igarapé; impuca; isa; keu, keuin; mai; nai; nai besti; ni pei; niwe; nai besti; mai; niwe; pamá; paranã; pena; tapiri; tuax; txi; ui; ui ikaya hui; ui ketxu; unpax; uxe</p>

<p style="text-align: center;"><b>Pesca</b></p> <p style="text-align: center;"><b>(30)</b></p>	<p>cangati; carauaçu; cuiú; cuiú-cuiú; embiara; jacundá, jaraqui; jequi; jererê; jiju; jitubarana; jundiá; mandim; mapará; matrinxã; muçu; pacu; piaba; piau; piraíba; piranha; pirapitinga; pirarucu; poraquê; sarapó; sororoca; surubim; tamboatá; tamuatá; tucunaré</p>
<p style="text-align: center;"><b>Vocabulário associado ao corpo (humano ou animal)</b></p> <p style="text-align: center;"><b>(23)</b></p>	<p>aki: bai tanái; bekuin; beti ikatsaua; betxima; beun; buni; hantu; hantxa; hantxai; huinti; huni; kenê; kenei; mawa; meken; nawai; ninkaama; nixima hene; pii; txuta uma; uin; yuna</p>
<p style="text-align: center;"><b>Verbos concretos</b></p> <p style="text-align: center;"><b>(23)</b></p>	<p>aki; bai tanái; baitana; banei; bekuin; benai; betxima; dayái; detenamei; dunkei; hantxa; hantxai; hau hau iki; haxpawaii; miyui; netsui; nuya; nuya bexma; tenain; tocaiar; tsakai; tukui; tuax</p>
<p style="text-align: center;"><b>Vocabulário associado à aldeia às e relações sociais (espaço da aldeia, parentesco, hierarquia, função tribal)</b></p> <p style="text-align: center;"><b>(18)</b></p>	<p>ati; bake huni, bake uma; bene; bene uma; beneuma; bene wai; beneyadiama; ewa; haibu; ibu; kuka; mae; tuxaua; txitxi; xaita; xenipabô; xerimbabo</p>
<p style="text-align: center;"><b>Culinária</b></p> <p style="text-align: center;"><b>(13)</b></p>	<p>arabu; atsa dudu; baka, buna, chibé; jerimum; macaxeira; mandioca; mingau; mudubim; pamonha; xumá; uinaka</p>

<b>Objetos, instrumentos, utensílios</b>  (13)	arapuca; beisiti; binu; cuia; jirau; jirauzinho; kakan; mondé; moquém; patoá; txada; ubá; yume buxka
<b>Vocabulário designativo ou associado a alteridade(s)</b> (12)	beisiti; binanaua; binya; cariú; contanawa; culina; hatun xau bin tsamis; kadiwa; kiduan; takanawa; tikanawa; xaxu xubuya
<b>Sentimentos/ estados mentais</b>  (10)	habe detenamei kai; haki henei; haki sinai; manuenamei; pe; sina; sinatapa; txikix; unanemas yui; unanisma; uxaya bikai
<b>Agricultura</b>  (4)	bai; capoeira; macaxeira, mai
<b>Espiritualidade/mitologia</b>  (2)	yuxin; iaça

O cotejo dos três exercícios de categorização nos permite identificar traços comuns: a referência à natureza em geral, à culinária, ao corpo, a instrumentos, às relações sociais e à alteridade. Como se constata, há uma presença massiva de evocações do mundo físico e biológico, além de posições relacionais e de vocábulos com caráter predominantemente concreto, a grande maioria podendo ser associada a um referente material do mundo físico e tendo, portanto, visualidade. A primeira conclusão que se pode tirar é que, de acordo com os campos semânticos privilegiados, os textos reenviam a uma ideia de índio vinculada mormente ao espaço natural, a uma existência concreta, palpável. Isso encontra eco também na situação enunciativa de “Meu tio o Iauaretê” e *Yuxin* – já abordada anteriormente –, que se desenvolve a partir de um contexto comunicativo social – a conversa –, contando com a presença de um alocutário remetendo mais uma vez à corporalidade e à concretude. Em *Maíra*, o contexto é distinto e talvez seja exatamente por isso que a quase totalidade do vocabulário indígena aí presente não provenha da enunciação de Avá/Isaías – apenas 27 deles estão contidos no discurso desse narrador –,

dado o seu movimento de enimesmamento e seu pouco interesse, no plano da enunciação, pelo mundo exterior, “concreto”. A ausência de concretude se exprime em diversos níveis da expressão do narrador: na situação enunciativa, no tipo de conflito em torno do qual sua enunciação se constrói, na dicotomia interioridade *x* exterioridade que o atravessa e na posição que ele assume diante disso. Isso ajuda a compreender por que a maior parte dos termos coletados encontra-se espalhada por outros expedientes narrativos que compõem o romance.

Diante da constatação da predominância de vocábulos concretos, convém recuperar a percepção de Câmara (1977, p. 109) relativamente à presença do tupi na língua portuguesa brasileira:

Há, sem dúvida, uma série de tupinismos importantes no português do Brasil, mas que praticamente se restringe a certas áreas semânticas, como os topônimos, a flora e a fauna, e algumas instituições, costumes e objetos de origem indígena.

A segunda conclusão que extraímos desta etapa analítica refere-se à visível convergência entre os dados obtidos pela categorização aqui proposta e a observação do estudioso citado acima no âmbito do português do Brasil. Enquanto Câmara se interessa unicamente pelos termos já integrados ao português, nosso estudo trata de um material linguístico indígena amplo: tanto aquele que integra os dicionários brasileiros, quanto aquele que lhe permanece estrangeiro. A coincidência entre nossas conclusões e as de Câmara denota que, se por um lado nos três textos há um trabalho linguístico de estranhamento por meio da inclusão de vocábulos indígenas, há, por outro, uma permanência numa certa zona de proximidade. Há deslocamentos em maior ou menor grau rumo a expressões e termos desconhecidos, mas que se restringem a habitar contiguamente o mesmo perímetro semântico de termos indígenas já integrados à língua brasileira. Detecta-se mais uma face do componente “estranho familiar” presente no processo de construção desses índios.

Uma terceira reflexão em torno dessas referências comuns nos três textos é a que se segue: a convergência de vocabulário indígena e campos semânticos específicos nos conduz a nos perguntarmos em que medida tal fenômeno poderia ser identificado como um conjunto próprio de *motivos* indígenas. Mas é preciso, primeiramente, esclarecer o conceito de “motivo”. O método estruturalista pauta-se na possibilidade de decompor um texto em unidades mínimas. Com uma tal orientação, Tomachevski busca identificar a maneira como os temas abordados no campo literário se constroem. Segundo o autor,

o tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem. [...] Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até às pequenas partículas do material temático. [...] O tema desta parte indecomposta chama-se **motivo**. [...] Os **motivos** combinados entre si constituem o apoio temático da obra. (TOMACHEVSKI, 1976, p. 172-174, grifos nossos)

Articulado a outros de natureza semelhante, o motivo é um elemento que acaba por fornecer as condições necessárias para que se estabeleça uma estrutura figurativa dotada de coesão interna na abordagem de um tema. Indo adiante em sua reflexão, Tomachevski propõe a existência de motivos estáticos e dinâmicos. Os motivos estáticos nos interessam aqui particularmente, pois estes atuam de modo a caracterizar os personagens e o espaço – físico, social, cultural – em que estão imersos. A motivação – processo de posicionamento de motivos ao longo de um texto – pode ser, ainda de acordo com Tomachevski (1976, p. 184-185), de ordem composicional, realista ou estética. Aquela com intenções composicionais apropria-se dos motivos segundo um princípio de utilidade, lançando mão dos mesmos para caracterizar os personagens, seja diretamente – atribuindo-lhes traços que os vinculam imediatamente a uma ideia já enraizada no imaginário coletivo –, seja pela disposição cuidadosa de objetos ao alcance da vista do leitor, atuando como uma espécie de pano de fundo cênico com acessórios que ajudam a compor o universo ao qual o personagem se vincula. Esses motivos plantados nas “cenas” em que os narradores se encontram ou nas cenas que descrevem em seus expedientes narrativos harmonizam a narração com certos universos semânticos, com uma certa paisagem, e, dessa imbricação, nasce uma figuração índia que se nutre da analogia – em um primeiro momento, pelo menos – com um universo referencial fundado num imaginário comum socialmente partilhado em torno do indígena: uma imagem telúrica, concreta, com costumes e relações particulares. Cria-se uma associação entre tais personagens e um espaço povoado por índices da fauna, flora, culinária e relações tribais, por exemplo, ainda que tais elementos, muitas vezes, não surjam senão como expansões subsidiárias do núcleo em que a ação narrativa se desenvolve. Combinadas, essas múltiplas unidades mínimas constroem artisticamente o texto indígena, não apenas no nível da composição, mas, em nosso caso específico, também no nível estético. Tais motivos assumem uma dupla função: no plano do significado, ajudam a constituir o espaço – físico, social e cultural – em que os narradores evoluem; no plano do significante, operam como “objetos-palavras”, fornecendo linguística e acusticamente uma caracterização performática das enunciações indígenas. Observa-se, aí, um uso do material linguístico indígena no que este pode ter de elemento icônico. A cada termo ou expressão empregados, é como se a indianidade do contexto – no caso de *Maíra* – ou do enunciador – em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin* – fosse novamente reiterada. Esta leitura da distribuição de termos

indígenas pelos textos encontra ecos nas apreciações de “Meu tio o iauaretê” feitas por Oliveira (1991, p. 66) – para quem o conto de Rosa “[cria] um idioma em que os objetos têm autonomia, em que as palavras já são de si mesma objetos, e não signo de uma pura estrutura semântica” – e por Machado (2000, p. 280) – que defende que nesse texto “o signo verbal extrapola seus próprios limites, revelando a palavra como cenário [...] de letra e voz”. Esse expediente de motivação estético-composicional ajuda a plasmar a indianidade do texto, ainda que esta, como tentamos demonstrar neste trabalho de pesquisa, repouse em muitos níveis da arquitetura textual.

Por fim, importa retomar Câmara, desta vez com suas hipóteses acerca dos caminhos que levaram à integração ao português brasileiro justamente de vocábulos dos campos semânticos que identificamos:

Na realidade, porém, foi o segundo desiderato o que predominou nos nossos pesquisadores etnológicos. Daí a preocupação de levantamento de vocábulos (independentemente da análise estrutural da língua) e adoção, explícita ou implícita, de uma série de itens vocabulares padrão – *Leitwörter* (vocábulos-guias) dos etnólogos alemães: termos de parentesco, partes do corpo, coisas da natureza, objetos de cultura material e, depois disso, não sempre, adjetivos (especialmente nomes de cores), verbos de atividade comum e algumas partículas. É claro que numa série dessas o interesse etnológico é muito maior que o linguístico. (CÂMARA, 1977, p. 125)

A etnologia, a partir dos fins do século passado, procurando metodizar as suas pesquisas e levando em conta que a língua é o microcosmos da cultura [...], fez uma seleção de certos conjuntos semânticos preferenciais no vocabulário geral, a fim de se chegar através da língua à cultura do povo em estudo. (CÂMARA, 1977, p. 129)

O linguista aponta uma afinidade entre esse movimento específico de migração vocabular e o lançamento de um olhar sistematicamente etnológico ao elemento autóctone, retendo deste último basicamente os índices capazes de restituir seu componente cultural. A etnologia é um campo de estudos que examina a língua como maneira de acessar a cultura, diferentemente da ciência linguística, que examina as relações internas que constituem uma língua e seu papel no contexto social. Essa observação pode ser útil à análise do material literário na medida em que um exame multiangular dos três textos do *corpus* demonstra, em muitos sentidos, semelhanças entre estes e os expedientes de coleta de material linguístico próprios ao domínio puramente etnográfico, nos termos em que este é descrito por Câmara. Os “motivos” dispostos ao longo dos textos derivam massivamente de campos semânticos privilegiados pelos estudos etnológicos. O paralelismo se dá no momento em que se percebe que, se a etnologia chega à cultura pela língua – e fá-lo concentrando-se na coleta de vocábulos de certos conjuntos semânticos –, os textos literários aqui analisados retraçam um caminho similar – acionam uma

rede de referências que repousa nesses mesmos campos semânticos – a fim de reencenarem no plano composicional e linguístico a característica etnocultural do narrador índio (ou do contexto índio, no caso de *Maíra*). Percebemos, assim, que as bases do imaginário sobre o índio construído no pensamento ocidental se assentam, ao que parece, nos fragmentos privilegiados pela coleta etnológica. Essa percepção ajuda a compreender a coincidência aqui demonstrada sobre o material linguístico mobilizado na recriação literária do elemento indígena, que, embora se nutra eventualmente de termos e expressões estranhas ao léxico que constitui atualmente o português, serve-se, ainda assim, dos mesmos campos semânticos identificados por Câmara no caso dos vocábulos indígenas já dicionarizados.

### 4.3. Comportamento linguístico

Buscando responder à questão de saber que comportamentos linguísticos dos narradores poderiam apontar para sua indianidade, passamos em revista o material que constitui os discursos do ex-onceiro, de Avá/Isaías e de Yarina. Primeiramente, não se pode perder de vista o contexto em que cada uma das três performances linguísticas se dá e seus presumidos objetivos. Parece importante sublinhar que a enunciação que tem lugar no conto de Guimarães Rosa se dá numa situação de interlocução entre o ex-onceiro e um forasteiro branco. Se o objetivo é fazer-se entender, a conclusão lógica é que essa performance leva em conta seu enunciatário e que a língua comum entre os dois participantes da situação enunciativa é o português. Convém, igualmente, recuperar o histórico do personagem, a fim de extrair dele a trajetória dos contatos linguísticos e, portanto, das comunidades linguísticas de que participou:

Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui. [...] Mãe minha chamava Mar'Iara Maria, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles. Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão... (ROSA, 1969, p. 143)

Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús... (ROSA, 1969, 144)

Sou muito caçador de onça. Vim pra aqui pra caçar onça, só pra mor de caçar onça. Nhô Nhuão Guede me trouxe pra cá. Me pagava. Eu ganhava o couro, ganhava dinheiro por onça que eu matava. (ROSA, 1969, p. 128)

Os fragmentos nos permitem estabelecer que o personagem viveu uma época com sua mãe, índia tacunapéua, e que posteriormente viveu entre índios caraós, sugerindo uma vivência linguística indígena. Paralelamente a isso, o personagem é batizado na religião cristã por seu pai e tem como patrão Nhô Nhuão Guede, o que sinaliza para o contato também com a língua portuguesa. Essa trajetória ajuda a compreender a performance linguística do enunciadornarrador, cuja manifestação não é apenas um compósito de vocábulos indígenas e de língua

portuguesa, mas também de termos híbridos cunhados a partir da aglutinação de lexemas de origem indígena a morfemas da língua portuguesa:

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela... Ah, **munhãmunhã**: bobagem. Tou falando bobagem, **munhamunhando**. (ROSA, 1969, p. 126)

Nota-se a utilização do termo “munhãmunhã”, que tem como significado “zombar”, em nheengatu (ÁVILA & TREVISAN, 2015, p. 324). Trata-se de um vocábulo estranho à língua portuguesa. Logo na sequência, contudo, o mesmo radical encontra-se associado ao sufixo de gerúndio “-ando”, indicativo de ação em curso em língua portuguesa. Esse é apenas um exemplo do modo como a enunciação do personagem-narrador não encena simplesmente a coexistência de dois substratos linguísticos, mas a interação entre eles, dando origem a vocábulos que carregam em si a marca da *hybris*. O mesmo ocorre no procedimento em que “nhe’eng” (“falar”, em tupi antigo) (ÁVILA & TREVISAN, 2015, p. 324), somado à vogal temática “a” e à desinência de infinitivo “-r”, de origem portuguesa, unem-se para formar “nheengar” (ROSA, 1969, p. 133). A miscigenação de que o enunciador-narrador é ele mesmo resultado fecunda sua expressão, na qual confluem seus dois substratos linguísticos, originando o que chamaremos, por ora, de um português indianizado. Assistimos a uma expressão em um idioleto criado a partir de dois sistemas linguísticos que, de maneira deliberada, interferem em diferentes graus um no outro. Para além disso, é todo um mundo de atravessamentos que se traduz nessa fala híbrida e que, no final do conto, dá lugar a uma sucessão de grunhidos que, alguns dirão, aponta até mesmo para uma terceira matriz, uma espécie de “fala” animalesca. Viveiros de Castro (2018, p. 23) define esses movimentos de linguagem observados ao longo do conto como uma passagem “da linguagem sertaneja convencional para a onomatopeia expressiva, dela para a interjeição inarticulada, ao mesmo tempo em que vai mudando do português para o tupi, um tupi genérico, simplificado e menor, que termina em estertor entrecortado, em grito de agonia” e vai adiante, propondo compreender a dicção textual como um “linjaguar”: “A onçologia de Rosa é, antes de mais nada, uma linguística. Rosa inventa um linguajar que é um linjaguar, um virar onça na/da língua: o ‘jaguanhenhém’ que fala o onçeiro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 26). A voz do enunciador-narrador é um espaço permeável, atuando como uma membrana num processo osmótico, favorecendo o intercâmbio intensivo entre elementos dos substratos que compõem o personagem. Aqui, contudo, diferentemente dessas paredes celulares, que servem apenas como comunicação entre duas células, cria-se um novo lugar – uma terceira margem da língua. Não se trata de um bilinguismo estático, mas de uma terceira via formada a partir do dinamismo de um processo permanente de interferências.

É desse metafórico caldeirão heterogêneo em ebulição que resulta uma dicção com traços diacríticos que se acoplam ao personagem-narrador e passam a representar um dos índices de sua indianidade.

Some-se, igualmente, a essas especificidades de ordem lexical e morfológica, a sintaxe por vezes insólita da manifestação do personagem, que é responsável pela criação de um fraseado próprio:

Tou às boas. Apê! Mecê é homem bonito, tão rico. Nhem? Nhor não. Às vez. Aperceio. Quage nunca. Sei fazer, eu faço: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fogo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. É cachaça suja, de pobre... (ROSA, 1969, p. 126)

Constata-se a predominância de um estilo de períodos destacados, sincopado, paratático, com frases geralmente curtas e justapostas, por vezes desviante da língua portuguesa padrão e emuladora de uma rusticidade talvez pressuposta da expressão indígena. Essa tendência se confirma ao longo de todo o texto; nele, em linhas gerais, o português utilizado contém marcas de oralidade (“tu”, “tá”, interjeições, repetições, redundâncias) e de uma variedade popular, do campo, não escolarizada, eivada de desvios relativamente à norma do português brasileiro (“às vez”, “despois”, “mecê”, “cê”, “quage” – em lugar de “quase” –, “manhã” – em lugar de “amanhã”, “percurar” – em lugar de “procurar” –, etc.)

No que concerne o romance *Maira*, uma tripartição se impôs para que melhor pudéssemos dar conta da complexidade estrutural da obra: o primeiro momento debruça-se sobre o comportamento linguístico nos capítulos narrados por Avá/Isaías; em seguida, inserimos as observações feitas nesse primeiro momento no contexto do romance como um todo e, por fim, interessamo-nos a um expediente particular presente na obra de Ribeiro, qual seja a presença de frases inteiras em língua mairum. A enunciação de Avá/Isaías é emoldurada por uma situação de monólogo interior que dá vazão às repercussões internas dos acontecimentos que narra. Linguisticamente, o monólogo interior opera como um diálogo de um *eu* que fala para um *eu* (*tu*) que escuta. Pode-se dizer que, numa comunicação “de si para si”, a expressão do narrador constrói-se textualmente num português brasileiro vernacular, depurado quase completamente de qualquer substrato linguístico indígena:

Ele gosta de dizer que só deseja me devolver o orgulho de mairum, fazer com que eu me sinta uma oferenda de meu povo à Igreja de Cristo Nosso Senhor. Para servir onde for útil à propagação da fé. Finca-pé em que eu nada tenho de extraordinário: cada homem, diz ele, tem sua raiz, seja numa aldeia de Gênova, num bairro de Nova Iorque ou numa tribozinha do interior do Brasil. O que ele não sabe é que eu tenho raiz demais. Estou cheio! A aldeia dele é parte de

uma nação, é vila ou bairro ou subúrbio, e como tal pode até ser esquecida porque é parte de um todo. Conosco, os mairuns, é diferente. Minha aldeia não é parte de coisa nenhuma. É um povo em si, quer dizer, uma tribo com sua línguazinha, sua religiãozinha, seus costumezinhos destinados a desaparecer. Ele retruca que não deve ser assim e perora: os mairuns são uma face do humano, uma das caras que Deus Nosso Senhor deu aos homens. (RIBEIRO, 1976, p. 30)

Não há em seu discurso particularidades sintáticas nem de outras ordens. Sua expressão se dá em uma variante considerada de prestígio, sem incorreções, com frases relativamente longas e que apresentam estruturas complexas, marcadas pela hipotaxe – subordinanças, conjunções –, nas quais se verifica a presença de vocábulos associados a uma expressão cuidada e, poder-se-ia mesmo dizer, castiça; tudo se encontra, por assim dizer, em “seu devido lugar”. Além disso, a pontuação e a paragrafação respeitam as convenções da escrita. Esse comportamento linguístico encontra eco no histórico do personagem, que trilha um percurso de conversão ao catolicismo e de preparação ao sacerdócio. Na expressão, emula-se esse processo de aculturação vivido num ambiente religioso cristão que rejeita o paganismo das crenças indígenas e também da língua mairum. Embora internamente sejamos testemunhas de um conflito que aponta para a impossibilidade de integrar-se totalmente ao contexto ocidental – o que denota a permanência de resistências e reminiscências de sua cultura primeira –, no nível da enunciação essa perturbação não se faz sentir de maneira significativa. Analisando isoladamente a dicção do personagem, não há elementos suficientes para afirmar nada além de um processo de aculturação instaurado. Há, como veremos a seguir, a presença de alguns vocábulos indígenas nessa enunciação. Estes, no entanto, não aparecem como partes integrantes de um plano da construção de uma dicção insólita; eles não são usados, por assim dizer, em sua função expressiva, como idiosincrasias da expressão do personagem, mas em função referencial, acomodados numa estrutura linguística de língua portuguesa e sem qualquer ruído:

Lá na praia, enfileiradas umas ao lado das outras, estarão as muitas canoas-**ubás**, feitas de casca de **jatobá**. Cada uma terá dentro seus remos de pá redonda, entalhada, e seus longos braços de muleta. Algumas terão, também, a **jacumã** e a zinga além de cofos e outras tralhas de pesca. (RIBEIRO, 1976, p. 62)

Então as capelas de macacos **guaribas** saltam nos galhos e urram desenfreados e todo bicho de pena canta ou arrulha esvoaçante com medo da noite que evém ou com a alegria da antemanhã. (RIBEIRO, 1976, p. 63)

Em breve lá estarei, à direita de meu pai, o aroe, à esquerda do meu velho tio, o **tuxaua** Anacã, bem no meio do semicírculo dos homens sentados em posição cerimonial para ver o dia morrer. As mulheres ao redor servirão a comida em **cuias** pretas. Quem sabe uma moqueca de **pacu** com **mangarito**? Os cachorros e os **xerimbabos** bocejando e se espreguiçando. (RIBEIRO, 1976, p. 66)

Os ambientes em que os termos destacados ocorrem são reveladores da pouca “perturbação” que os termos indígenas presentes na enunciação de Avá/Isaiás provocam à sua expressão.

Além do pouco investimento em estruturas desviantes, os vocábulos de origem indígena que figuram em seu discurso encontram-se, praticamente em sua integralidade, presentes em dicionários de língua portuguesa brasileira, o que os torna familiares aos leitores. Além disso, entre os poucos termos indígenas utilizados, predomina a classe gramatical dos substantivos. A predominância dessa classe gramatical ajuda a constituir um traço do comportamento linguístico observado em *Maíra*: servindo-se apenas de substantivos indígenas, toda a estruturação da enunciação textual – artigos, verbos, sintaxe – alicerça-se na língua portuguesa, o que faz com que, conquanto haja material linguístico indígena, esse não altere a aparência da expressão linguística, intervindo apenas no plano do enunciado. Esses termos mergulham-se numa estrutura muito bem definida e não a tensionam – à diferença, por exemplo, do que se pode observar em “Meu tio o iauaretê”. Tais termos servem mais como referência a elementos do que como índices que expressam disposições enunciativas próprias da indianidade do narrador. Todavia, há que se destacar que Avá/Isaías não aparece unicamente na qualidade de narrador, mas também na de personagem objeto da narração heterodiegética. Embora também aí suas manifestações em discurso direto se façam predominantemente em língua portuguesa, existe uma ocorrência que escapa a essa constante. No capítulo “Esse osso”, quando interage com sua esposa, Inimá, a narração apresenta uma intervenção do personagem:

Inimá chega, inclina-se — balançando no ar o relógio que traz como colar, pendurado no pescoço — e dá de comer ao marido: um coité de moqueca. Afasta-se, sem palavra, depois que o **Avá agradece, cordial, em mairum, português e hebraico.**

— **Muhi, cuñataê.** Obrigado Lilith, Lilithinha minha. (RIBEIRO, 1976, p. 328, grifo nosso)

Essa manifestação em discurso direto deve reter nossa atenção. Mesmo com uma interlocutora de sua aldeia, Avá/Isaías se exprime, segundo a narração, em três línguas. Isso demonstra não apenas o substrato multilíngue que o compõe, como também sua dificuldade em adequar sua competência linguística ao contexto em que ela se manifesta. Mesmo para uma interlocutora que não domina senão o idioma mairum, o personagem insiste em exprimir-se em português e em hebraico – ainda que não se apresente textualmente o agradecimento feito nesta última língua. Esse é, junto com alguns casos pontuais de que trataremos adiante, um dos poucos momentos em que termos da língua mairum aparecem num contexto de uso e não inteiramente acomodados na estrutura canônica da língua portuguesa.

Convém, agora, recuar de um passo e verificar como a performance linguística de Avá/Isaías se relaciona com o romance como um todo. No plano da enunciação, parece importante destacar que o comportamento linguístico em todos os estratos da obra – tanto

narrativos, quanto em ocorrências de discurso direto, seja de personagens índios ou não – é marcado por uma espécie de neutralidade, manifestando-se textualmente num mesmo registro de português brasileiro estandardizado. Quanto ao plano do enunciado, algum grau de bilinguismo de membros da aldeia é referido, notadamente em contatos entre índios e membros externos à aldeia:

Teró [índio mairum] entra na casa calmamente e se dirige a Juca. Para diante dele e diz, **em bom português**:

— Juca, cai fora! Larga com suas coisas, já! Anacã disse a você que não voltasse, senão morria. Ele está morto. Mas a palavra dele está viva. Você está aí falando, mas já está morto. Vá morrer onde quiser. (RIBEIRO, 1976, p. 37, grifo nosso)

[Elias, agente da Funai] É também um farsante segundo pude verificar e comprovar. A princípio procurou demonstrar-me que falava o dialeto mairum, dirigindo algumas frases aos índios que vivem aqui. A perplexidade deles, e **suas respostas em um português sofrível**, me fizeram desconfiar. (RIBEIRO, 1976, p. 92, grifo nosso)

Em alguns momentos, na narração heterodiegética, evoca-se a língua mairum, mas ela não é posta em cena:

Os índios, ao chegar, acercaram-se do corpo [de Alma] comentando vivamente, **em sua língua**, de que o informante não entende nada. (RIBEIRO, 1976, p. 22, grifo nosso)

O informante e seus companheiros ficaram ainda algum tempo na praia, procurando obter informações, mas só as crianças lhes davam alguma atenção e estas **nada sabiam da língua brasileira**. (RIBEIRO, 1976, p. 22, grifo nosso)

Pelo caminho foi encontrando índios que desciam para a praia. Ele [Juca] os saudava **em língua mairum** e mandava que voltassem para a aldeia. (RIBEIRO, 1976, p. 36, grifo nosso)

— Bem, os mairuns exigem outras técnicas. Eles são mais tarefa de Gertrudes, minha esposa. Ela é linguista, formada pela Bright University. Já tem algumas anotações da língua, que permitirão estabelecer sua estrutura fonética. Com mais alguns meses de trabalho, contará com material suficiente para levar a um glotólogo melhor preparado que a ajudará a extrair a gramática. Este é o primeiro passo do trabalho com os mairuns. Trataremos, depois, de elaborar cartilhas de alfabetização para os índios e de alfabetizá-los. Assim eles ficarão habilitados, progressivamente, para a civilização, através do instrumento básico de comunicação, que é a leitura. O importante, porém, é que, dado esse passo, eles terão acesso direto ao fundamento de todo saber verdadeiro, a leitura da Santa Bíblia que, então, estará **traduzida em língua mairum**. (RIBEIRO, 1976, p. 245-246, grifo nosso)

Isaías leva Alma para sua casa, a casa do seu clã jaguar. Ali mal reconhece as velhas mulheres que deixou e conhece, naquela hora, as novas que encontra. Apresenta Alma **em sua língua e traduz imediatamente para ela**. (RIBEIRO, 1976, p. 257, grifo nosso)

A despeito da existência de referências à língua mairum e mesmo da necessidade de mediação linguística entre personagens índios e não índios, constata-se uma presença diminuída da expressão nativa indígena ou de elementos que apontem para a alteridade linguística que esse povo representa relativamente ao português. Diante disso, uma hipótese de leitura para a maneira niveladora como o romance lida com as diferenças linguísticas que o atravessam – seu

reduzido investimento na performatização da fala indígena – poderia ser que a expressão dominante em português emularia o contexto em que o romance evolui, uma atmosfera de colonização e aculturação progressiva em que a expressão mairum, bem como seu povo e seus costumes, está em declínio. A despeito disso, não se pode dizer que não haja absolutamente nenhum investimento na expressão em língua indígena. À parte as ocorrências vocabulares enxertadas em estrutura de língua portuguesa, *Maíra* apresenta algumas frases inteiras de discurso direto em língua indígena:

- (1) — *Ê saé, né é apiay eté.* (RIBEIRO, 1976, p. 210)
- (2) — *Avá, Avá Uruantãremui* (RIBEIRO, 1976, p. 225)
- (3) — *Né tuxauareté ypy, rancuãí ibá.* (RIBEIRO, 1976, p. 303)
- (4) — *Hẽ muhere té. Hẽ muhere té. Hẽ muhere té.* (RIBEIRO, 1976, p. 375)

Nesses casos, a continuidade do texto trata, imediata ou posteriormente, de esclarecer ou sugerir seus significados:

- (1) Eu disse que era verdade, que era assim. Estava mesmo muito triste. (RIBEIRO, 1976, p. 210)
- (2) — Conto! Só quero que você ouça sem fazer perguntas. Não sei causas, nem razões. Sei fatos. Você viu, você ouviu, mas não podia entender. As velhas gritavam Avá. Avá é meu nome mairum, você sabe. Gritavam também Uruantãremu. Uruantã é o meu ancestral mais antigo de que se sabe. Remu quer dizer neto: neto de Uruantã. Elas falavam a mim como mairum, a mim como homem, a mim talvez até como tuxauarã. (RIBEIRO, 1976, p. 240)
- (3) Esta foi a palavra do velho aroe. Não é uma ordem, ordem ele não me pode dar. Também não é um conselho. Como poderia um aroe aconselhar a um tuxauarã? Tuxaua não sou, mas tuxaua serei. Que é que hei de fazer? Serei eu o primeiro tuxaua que amarrará o seu pau? Não! Mas se eu não me amarrar, quem me amarrará? Também eu duvido muito que o Avá ouse me amarrar a mim e aos companheiros outros, fazendo de todos nós seus miaçus. Estamos aqui vestindo esses calções de cristão, para esconder nossos rancuãis que cresceram no meio dos pentelhos.<sup>73</sup> (RIBEIRO, 1976, p. 303)
- (4) Queria dizer: estou agonizante mesmo. (RIBEIRO, 1976, p. 375)

---

<sup>73</sup> O vocábulo “rancuãí”, presente nessa sequência em língua portuguesa e também isoladamente em outros contextos, é facilmente interpretado como o órgão sexual masculino. Em outro momento do romance, menciona-se o ritual que precede a nomeação do novo tuxaua da tribo: o homem que até então desempenhou a função de tuxaua deve amarrar ritualisticamente o pênis daquele que, a partir de então, passará a ocupar essa função. Tendo o antigo tuxaua falecido sem atribuir a função de chefe da aldeia a Avá/Isaías, o mairum que ocuparia a linha sucessória, e sendo esse personagem posteriormente considerado inapto para assumir tal posição, Jaguar é designado pelo aroe como possível novo tuxaua. No fragmento em questão, a frase proferida pelo aroe – contendo o vocábulo “rancuãí” –, somada ao pensamento de Jaguar relativamente ao que lhe foi dito, permite pensar que seu significado se relacione com o fato de que ele deverá fazer o ritual de amarração de seu próprio genital para aceder ao posto de tuxaua.

Além dessas, há duas outras ocorrências de frases inteiras em língua indígena; estas, contudo, não têm sua compreensão facilitada por nenhum tipo de mediação tradutória/explicativa:

Ñanderuvuçu ou peteĩ, pytu avytesy añoũ ojicuaã (RIBEIRO, 1976, p. 133)

Inimá-porã tebĩ, ne tebicua hê rancuãi sururuc potare eté. I' Jaguarouí, hebĩ catú hebé xeremymbotâ apõ. Heteti rereco hebẽ xebi. Inimataĩ, cuña tebĩ, ne tebiroeté carapuáhẽ ypy sururucatu. (RIBEIRO, 1976, p. 406)

A primeira das passagens constitui o introito de “*Mairahú*”, primeiro da série de capítulos em que se conta a narrativa mítica da cosmogonia segundo a cultura mairum e em primeira pessoa do plural. Dispondo dessa informação, contextualmente é possível imaginar que essa primeira frase sem tradução esteja relacionada ao início da criação do mundo no ideário desse povo. Essa dedução encontra confirmação em Nimuendajú (1987, p. 143), que, em *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*, apresenta exatamente a mesma formulação – desta vez, com tradução:

**Ñanderuvuçu ou peteĩ, pytu avytesy añoũ ojicuaã**

“Ñanderuvuçu veio só, em meio às trevas, ele se descobriu sozinho.”

No romance, a ausência de esclarecimento do significado buscaria instalar, ao que parece, uma dissonância, uma marca de que um outro plano narrativo – que conta a narrativa mítica mairum – inicia-se. O segundo trecho é o que encerra o último capítulo do romance, “Indez”, que apresenta um entrecruzamento das vozes de diversos personagens do romance, dando pistas relativamente aos desfechos tidos por alguns deles. A presença dos vocábulos “Inimá” – personagem mairum que se torna esposa de Avá/Isaías, mas que mantém um relacionamento sexual regular com Jaguar – além de “rancuãi” – que, como se viu acima, faz referência ao órgão sexual masculino – e “sururucatu” – que se relaciona ao ato sexual<sup>74</sup> – sugerem que Jaguar esteja falando sobre algum episódio de sua intimidade com a mulher de Avá. Ainda que tenha sido possível recuperar pelo contexto parte do sentido dessas passagens, importa o fato de que o texto que menos investe em aspectos linguísticos relativos ao universo índio de que trata – seja em termos de performance linguística, seja em termos de vocabulário enxertado em construções de língua portuguesa – seja justamente o que traz passagens inteiras em língua indígena. O que se pode dizer desse uso particular de frases em mairum é, primeiramente, que elas atuam no plano do significante – sobretudo as duas últimas –, como fragmentos da expressão indígena posicionados no texto. Nos casos em que um esclarecimento é oferecido, elas funcionam como um aceno desse universo linguístico distinto que está contido na diegese.

---

<sup>74</sup> cf. o *glossário*, em Apêndice.

Talvez se possa dizer que aparecem no romance como forma de referir a existência de uma diferença linguística, ainda que esta não seja posta em cena em outros níveis.

Quanto à narradora de *Yuxin*, esta se exprime num contexto dialógico e tem como interlocutora Buni, uma personagem que também é índia e bordadeira. A etnia referida no romance é a “huni kuin”, autodenominação usada pelos membros da tribo conhecida pelo Ocidente como “caxinauá”. A língua caxinauá é classificada como pertencente à família das línguas pano-tacanas. Na tentativa de compreender o ambiente enunciativo que emoldura essa interação, o recurso às evocações do aspecto linguístico ao longo da obra pode oferecer indícios importantes. Recuperar o percurso linguístico da narradora dar-nos-á a possibilidade de confrontá-lo à sua enunciação e, desse confronto, poder-se-á formular uma hipótese de leitura adaptada ao fenômeno enunciativo que o leitor testemunha, levando em conta todas as variáveis presentes no texto no tocante ao aspecto linguístico. No texto, Yarina relata certa proximidade geográfica entre a aldeia caxinauá e os brasileiros, numa relação com algum grau de intercâmbio. No entanto, fica claro que a índia não domina a língua portuguesa, na altura em que a personagem é salva por brasileiros de um alagamento e permanece com eles por algum tempo:

[...] o padre me ensinava a fala dos brasileiros, abraço, orelha, pai, rosto, ele apontava e dizia, Cabelo branco! dizia Sombra! tartaruga, terra, menina, irmã, [...] lábio de boca, língua, jogar fora, eu, Madiadan, Eu sou Madia! Eu Madia índia sou! Eu Madia meu pai e minha mãe amo: Eu Madia pecar não! Non, non, non, non... Pai Nosso que estais no céu! (MIRANDA, 2009, p. 313-314)

[...] o padre deles sabia um pouco da minha fala, perguntou meu nome, perguntou minha aldeia, perguntou meu tuxaua, eu disse, Hantxa huni kuin... (MIRANDA, 2009, p. 302)

Christino (2018, p. 1489) atesta que alguns grupos indígenas se comunicam internamente apenas em uma variedade de português, em razão da virulência do processo de aculturação que atravessaram. Ora, ainda que pudéssemos levantar a hipótese de uma expressão nesses moldes no caso de Yarina, ela não encontraria muita sustentação nos elementos dispostos no interior do texto, pois estes últimos apontam para um contato ainda incipiente com brasileiros. Além disso, o episódio do resgate da personagem durante a chuva e de sua interação com brasileiros atesta sua falta de familiaridade com o português, à parte as poucas frases que balbucia seguidamente às lições do padre Chardin. A ausência de competência linguística em língua portuguesa somada ao fato de não se tratar de um contexto interacional interétnico, mas intraétnico, apontam para uma enunciação em língua caxinauá. Como compreender o procedimento que nos torna possível acessar essa alteridade linguística? Os termos utilizados

na construção da enunciação de Yarina têm sua origem principalmente na língua portuguesa. Mas o uso de material linguístico do português significa expressão em português? Uma entrevista de Ana Miranda ao Correio Braziliense pode nos ajudar a responder a esse questionamento. Ao comentar a busca pela dicção da narradora índia, a autora afirma:

Vasculhei livros e mais livros de estudiosos, de índios, em busca de registros de uma fala autêntica de uma indígena, uma índia conversando, uma índia pensando, foi muito difícil formar porque a fala, o pensamento da índia não estava nos depoimentos dos índios, nem na língua portuguesa, [...] [a dicção do romance forjou-se a partir de] um comportamento sensorial transformado em comportamento literário. [...] (MIRANDA, 2009a)

A fala de Yarina não está, como informa Miranda, na língua portuguesa, mas serve-se do material que esta lhe oferece para se construir. O trabalho artístico com a língua portuguesa, em *Yuxin*, descaracteriza-a enquanto língua portuguesa, tornando-a, segundo defenderemos, verossimilmente o caxinauí em que a enunciadora se exprimiria. A “verossimilhança” é a capacidade de “traduzir” ideias – que encontram referencial no mundo empírico ou apenas na imaginação – a partir das ferramentas artísticas – tinta, argila, papel e, mais especificamente neste caso, língua. A verossimilhança interna de um texto

emerge da própria estrutura da obra apresentando os componentes fundamentais de sua coesão interna, congruentes com as demais partes da construção narrativa que dessa forma não parece imposta ou enxertada como um corpo estranho dentro da obra narrativa. [...] A verossimilhança interna [...] apoia-se intrinsecamente na necessidade morfológica da própria organização da narrativa. [...] É ela que situa a mimese na fronteira do possível, objeto morfológico da mimese por excelência e não verdade ou realidade em qualquer de suas acepções. [...] a verossimilhança interna acaba por se impor como critério fundamental para a produção literária ou artística, onde tudo é verossímil ou possível, mesmo aquilo que possa vir a ser considerado como inverossímil, desde que devidamente determinado, representado ou simulado como possível ou admissível por aqueles que interagem com a obra artística e suas possíveis leituras. (ALONSO, 2009)

No horizonte da verossimilhança, não se trataria de entender a língua da enunciação de Yarina como português; o material linguístico utilizado talvez o seja, mas o resultado é uma expressão em caxinauí, do mesmo modo que não se diz de uma bailarina de Degas que ela seja um amontoado de tinta a óleo sobre tela: a tarefa do fazer artístico é transformar o material em representação – e, uma vez a associação feita, não se pode mais analisar o resultado decompondo-o e limitando-o aos materiais que o constituem. Assim, com o material da língua portuguesa, recria-se a língua de Yarina e uma linguagem capaz de emular o universo simbólico e perceptivo da enunciadora.

A construção de uma expressão verossimilmente caxinauí se desenha a partir da instauração de um, digamos, “padrão vibratório” estranho ao português. O material textual passa a se comportar esteticamente como o caxinauí imaginado por Ana Miranda. Sob essa

ótica, podemos ler a língua da índia como um caxinauá paradoxalmente construído a partir do português. O romance instaura um regime de verdade que se constrói no vértice de impasses ontológicos – representar uma língua em outra – que só a representação artística é capaz de superar, cruzando as fronteiras do papel e da língua e, no plano estético, obtendo sucesso, tornando o aloglotismo do contexto enunciativo em que Yarina está inserida numa possibilidade verossimilhante, a partir da criação de uma expressão literária que o emule. Nas “Notas” disponíveis no fim do volume de *Yuxin*, aponta-se o trabalho de Capistrano de Abreu – em particular a obra *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuacu* (1914) – como uma das fontes documentais consultadas durante o trabalho de pesquisa que antecedeu a redação do romance. Nela, o estudioso cearense compendia narrativas caxinauás ditadas por dois informantes dessa etnia. Em seguida, com ajuda de ambos, estabelece uma versão dessas narrativas em língua portuguesa, servindo-se de um método tradutório que verte o material coligido palavra por palavra, buscando manter a estruturação e a ordem sintática da língua fonte. Essa metodologia de trabalho possibilitou que Abreu observasse alguns padrões organizacionais da língua caxinauá, que foram posteriormente por ele registrados:

Em geral a frase é simples: sujeito, objeto, verbo; domina a parataxe (a ditaxe só reconheci mais tarde) e a pontuação não exigira mais sinais do que ? . , . (ABREU, 1914, p. 5)

Orações solteiras existem poucas, mais comuns são as orações seguidas, isto é, paratáticas, às vezes com o mesmo sujeito e verbo, só variando o objeto, outras com sujeitos e verbos diversos, tão frouxamente enfileiradas que pode-se à vontade alongá-las com vírgulas ou retalhá-las com pontos. (ABREU, 1914, p. 30)

Tais apontamentos relativamente ao idioma huni kuin parecem estruturar igualmente a expressão linguística de Yarina. Essa verossimilhança é alcançada por um processo de “devir caxinauá”, que se constitui pela adoção de um certo número de paradigmas a partir dos quais se faz o material linguístico do português se comportar, submetendo-o a movimentos de desterritorialização em direção a um caxinauá imaginado, instaurando princípios de dissonância, que mimetizam o estranhamento linguístico da expressão indígena. A verossimilhança, nesse caso, estabelece-se pela instalação de mecanismos de dessemelhança no interior do português, não apenas pelos padrões caxinauás, mas pelo estranhamento no interior do português. Pelos sucessivos movimentos de estranhamento operados no interior do material linguístico, converte-se o estrangeiro de fora num estrangeiro de dentro. O procedimento não visa à mistura do material linguístico dos dois idiomas, mas ao trabalho intensivo a partir das ferramentas que disponibiliza o português, que é submetido ao influxo de um outro paradigma e passa a ser operado e cadenciado a partir de um comando sintático e estruturador caxinauá. O distanciamento entre o universo caxinauá e o universo de língua portuguesa leva Ana Miranda

a inventar o seu caxinauá como dispositivo estético, constituindo uma imagem de sua sintaxe, de seu ritmo e de sua relação com o mundo. Essa expressão indígena responde às intenções poéticas/literárias da obra.

Estabelecidas as circunstâncias da expressão caxinauá da enunciadora, passemos agora ao mapeamento dos traços que marcam o comportamento linguístico de Yarina. Observa-se o recurso frequente a uma estruturação simplificada, enxuta:

[...] Xumani partiu num dia de frio, dormiu sozinho, chamei meu esposo para deitar em minha rede, ele não quis, na amanhecença Xumani se banhou no rio, desarmou a rede, jogou terçado, machado, faca, aljava, pôs às costas, abarcou as flechas e foi, sem falar nada, saiu na lebrina [...] (MIRANDA, 2009, p. 27)

A passagem constrói-se numa justaposição de orações cujo sujeito é Xumani, com exceção de “chamei meu esposo para deitar em minha rede”. A parataxe sobrepõe-se à hipotaxe, isto é, as orações são curtas e se coordenam de maneira assindética, separadas por vírgulas, reproduzindo com algumas alterações um padrão sintático composto por *sujeito + verbo + objeto/adjunto*. Uma tal expressão ecoa a simplicidade estrutural da língua caxinauá identificada por Abreu (1914, p. 5) e referida mais acima, ainda que na obra de Miranda a ordem sintática *sujeito + objeto + verbo*, apontada como o padrão caxinauá, não apareça senão na passagem a seguir:

Eu **macaxeira queria ser!** Tu me comer poderias, neta! Eu **banana queria ser!** Tu me comer poderias, neta! [...] Eu **roçado ser queria!** Tu me comer poderias, neta! Eu **terra ser queria!** Tu poderias andar sobre mim! **Água ser queria,** tu me beberias! (MIRANDA, 2009, p. 317-318)

A concisão que marca a estrutura oracional contrasta com a prolixidade que se faz presente quando se trata de evocar a natureza circundante:

[...] ...os passarins gostam do açaiçal, jacamim passarim, jacu passarim, curica passarim, japó passarim e bem-te-vi passaram, beija-flor passarim, tié-sangue passarim, passarins gostam do açaiçal, aqueles passarins gostam do açaiçal, vão bicar o açai, felizes, oé oé oé oé... pombos pássaros comem pamá, araras pássaros comem seringa, os azulões passarins comem abiurana, nos troncos secos as araras pássaros põem ninhos, mas as araras encarnadas pousam nos barrancos, [...] araras-azuis moram nas palmeiras, as araras felizes, os tucanos felizes, corujas felizes, buraqueira feliz, a mocho feliz, suindara branca feliz, mauari também feliz, todas as corujas, felizes, todos os passarins, todos os pássaros, sanhaçus felizes, sururinas felizes, pipiras felizes, biguá-unas felizes, japós felizes, maguaris felizes, jaburus felizes, [...] (MIRANDA, 2009, p. 91)

Enumerações similares podem ser observadas em diversos outros momentos da narração, sugerindo, além de um conhecimento especializado da fauna e da flora, um pensamento para o qual não é suficiente referir uma categoria abstrata que reúne elementos ligados por traços comuns – aves ou pássaros, na passagem apresentada –, mas diferenciar cada um desses

animais. Em muitos casos, observa-se a reiteração do sujeito oracional, ainda que, numa sequência, toda a estrutura faça referência a um único sujeito:

[...] minha alma saiu, minha alma andou, minha alma passeou sozinha, as almas apareceram, as almas chamaram minha alma, as almas levaram minha alma para suas casas, minha alma passeou nas casas das almas, oh! minha alma entrou nas casas das almas de minha gente, as almas agradaram minha alma, as almas deram comida a minha alma, as almas deram bebida a minha alma, minha alma cantou mais as almas da minha gente, minha alma entrou nas casas das almas, as almas deram comida a minha alma, as almas deram alma a minha alma, as almas deram lágrimas a minha alma, [...] (MIRANDA, 2009, p. 253)

Na pontuação, as vírgulas e as reticências são privilegiadas, possivelmente também em razão do fato de se tratar de uma expressão oral e que se constrói como um fluxo permanente, em que as informações se acrescentam umas às outras por contiguidade. Um outro traço que merece atenção é que Yarina privilegia a referência nominal aos personagens que evoca em sua narrativa, empregando raramente pronomes que os substituam:

[...] a bebedeira chegou em **Xumani**, em **Xumani** o suor muito se quebrou, **Xumani** bateu os pés, **Xumani** tremeu, **Xumani** arremedou a casa, **Xumani** foi de um lado a outro, **Xumani** viu as almas de sua gente, **Xumani** gritou, **Xumani** se arrevezou com as almas, as almas queriam levar **Xumani** a suas casas, chamavam Ba! Ba! mas **Xumani** não queria ir, [...] (MIRANDA, 2009, p. 83, grifos nossos)

Esse mecanismo também é acionado para objetos em geral:

[...]Xumani fazia as **flechas** na frente da casa, sentado, **flechas** no tempo das **flechas**, [...] verão das **flechas**, tempo de **flechas**, Xumani procurava penas de gavião para **flechas**, [...] Xumani talhava **flechas** retíssimas, empenava as **flechas** com pena de mutum, pupunha brava, **flecha** de taboca fazia, fazia, empenava, empenava, empenava, tantas pontas, Xumani enfeitava as **flechas**, pintava as **flechas**, afiava as **flechas**, afiadíssimas [...] (MIRANDA, 2009, p. 31, grifos nossos)

A opção pela coesão lexical reiterativa em detrimento do emprego de mecanismos de coesão referencial são responsáveis por um efeito de repetição comum à oralidade. Além disso, a relativa escassez de pronomes de terceira pessoa remete à ideia de uma expressão mais rudimentar, ausente de diversidade de recursos para referir um mesmo referente. A referência à segunda pessoa do discurso também apresenta características particulares. Tanto na interlocução com Buni quanto nos discursos reportados no interior da narração de Yarina, é observado o emprego de “tu” e “vós” acompanhados de verbos conjugados em conformidade com o pronome que os precede:

[...] eu disse a minha mãe, Vou mariscar no igarapé! e ela respondeu, Minha filha, **volta** logo! Não **demores** de comprido! **Tu** não **vês** que as almas andam a esturrar por aí? (MIRANDA, 2009, p. 263, grifos nossos)

Meu pai o tuxaua ensinava, **Vós**, para **vos** amulherar, **vinde** antes me dizer! **Vossas** esposas **açoitai** não! Se não, tomarei **vossas** esposas! **Vossas** esposas, **maltratai** não! Se não, tomarei **vossas** esposas! (MIRANDA, 2009, p. 161, grifos nossos)

Disso resulta que a interlocução dos personagens é percebida pelo leitor como insólita, se comparada aos pronomes pessoais empregados na variante brasileira do português, o que contribui para um efeito de estranhamento. O recurso a esse expediente assinala que a construção linguística do romance passa não apenas por uma lógica de interferências de um caxinauá imaginado no material linguístico da língua portuguesa, mas também por um trabalho interno com o português, buscando em seu perímetro variações num espectro de registro, privilegiando o incomum, seja no âmbito da oralidade/coloquialidade – estruturas como “ eu fazia tudo *mais* Xumani” (MIRANDA, 2009, p. 151) –, seja por meio da utilização de pronomes e conjugações em desuso no Brasil. Repetições de falas presumivelmente proferidas por sua interlocutora Buni também são características de sua interação:

[...] O que foi que disseste, Buni? Ali vem Busan? Disseste isso, Buni? nem vou olhar, vou fazer que nem vi, vou virar de costas. (MIRANDA, 2009, p. 116)

[...] O que disseste, Buni? Vamos bordar? Ah, todo tipo de bordado, tem axa bena, as borboletas deitadas de asas abertas, [...] (MIRANDA, 2009, p. 303)

Na economia da obra, tais retomadas funcionam como maneiras de reconstituir a presença e o conteúdo das eventuais intervenções dessa interlocutora; contudo, elas podem, também ser entendidas como um comportamento linguístico que guarda alguma semelhança com aquele observado por Christino (2018, p. 1506) em seu estudo sobre o uso do português pelos caxinauás, segundo o qual “os interagentes Kaxinawá recorrem a parte da formulação prévia do interlocutor como forma de introduzir o tópico”. Esse traço faria parte, de acordo com a estudiosa, da etiqueta da cultura interacional dessa etnia, funcionando como maneira de confirmar o que foi dito e a demonstração de consideração pelo interlocutor.

Um outro aspecto a reter no âmbito do comportamento linguístico é a presença do que aqui chamaremos “mecanismos de esclarecimento”. O uso de vocábulos não pertencentes à língua portuguesa ou cunhados a partir de procedimentos de hibridização pode resultar em dificuldades de leitura dos textos. Não é à toa que, sobretudo na fortuna crítica consagrada a “Meu tio o iauaretê”, encontram-se vários trabalhos objetivando esclarecer questões vocabulares. Os próprios textos literários, entretanto, fornecem, muitas vezes, caminhos para o entendimento desses termos, muito embora nenhum deles se sirva dos métodos

reconhecidamente utilizados para prestar esclarecimentos sobre termos pouco comuns em textos escritos em geral – notas de rodapé ou glossários, por exemplo. O que se pode observar é a criação de condições intratextuais a fim de conduzir à compreensão de determinados vocábulos, dispositivos que atuam como clarificadores dos eventuais ruídos comunicacionais ocasionados pelos diferentes procedimentos de manipulação linguística. Os movimentos de esclarecimento que ora trataremos de mapear tornam manifesta mais uma das faces de uma constante nos textos analisados: o jogo do “estranho-familiar”. Se à primeira vista tem-se a impressão de uma dinâmica textual que cultiva o estranho, um olhar mais atento será capaz de perceber que tal estranheza é, em seguida, familiarizada por dispositivos dissipadores de ruídos, visando ao entendimento do texto apesar da manipulação particular dos materiais linguísticos que nele comparecem.

Os termos de difícil compreensão que povoam o conto de Guimarães Rosa sempre vêm acompanhados de elementos que visam a clarificar seus sentidos. A fim de investigar as maneiras como essa estratégia de esclarecimento ganha forma no texto, interessamo-nos em particular pelo que se situa no entorno dos vocábulos de origem indígena ou daqueles cunhados a partir de radicais indígenas. Distinguiram-se os expedientes que se seguem: a explicação, a reiteração, a contextualidade e a listagem. Classificaram-se como *explicações* as estruturas que apresentam, primeiramente, o termo desconhecido, seguido por uma repetição da informação – desta vez, em português. Abaixo, indicou-se o termo indígena em negrito e sua explicação em itálico:

Mecê **cipriuara**, *homem que veio pra mim, visita minha*; (ROSA, 1969, p. 126, grifo e itálico nossos)

**A-hé**, *a-hé, nhor sim, eu quero*. (ROSA, 1969, p. 127, grifo e itálico nossos)

Ah, **munhãmunhã**: *bobagem*. (ROSA, 1969, p. 126, grifo e itálico nossos)

Eu **nhum** – *sozinho...* (ROSA, 1969, p. 133, grifo e itálico nossos)

Eh, isto aqui, agora eu não mato mais: é **jaguetama**, *terra de onças*, por demais. (ROSA, 1969, p. 140, grifo e itálico nossos)

Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, **mimbauamanhancara**, *vaqueiro desses*, homem muito bruto. (ROSA, 1969, p. 140, grifo e itálico nossos)

As ocorrências em sentido inverso, isto é, aquelas que apresentam primeiramente o termo em português e, em seguida, uma reformulação empregando um termo indígena ou um neologismo de radical indígena, foram classificadas como *reiteraões*:

Nhor *não*, **n't**, **n't**... (ROSA, 1969, p.126, grifo e itálico nossos)

Mecê *desarreia* cavalo, eu ajudo. Mecê **peia** cavalo (ROSA, 1969, p. 126, grifo e itálico nossos)

Tou *falando bobagem*, **munhamunhando** (ROSA, 1969, p.126, grifo e itálico nossos)

Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo *sertão bruto*, **tapuitama** (ROSA, 1969, p. 127, grifo e itálico nossos)

Tou munhamunhando *sozinho* pra mim, **anhum**. (ROSA, 1969, p. 128, grifo e itálico nossos)

Bom, vou tomar um golinho. Uai, *eu bebo até suar*, até dar cinza na língua... **Cãuinhuara!** (ROSA, 1969, p. 130, grifo e itálico nossos)

Só por muito longe, uma semana de viagem, é que vão lá, *caçador rico*, **jaguariara**, vêm todo ano, mês de agosto, pra caçar onça também. (ROSA, 1969, p. 131, grifo e itálico nossos)

Marido falava bobagem, em noite de lua incerta ele gritava bobagem, *gritava*, **nheengava...** (ROSA, 1969, p. 133, grifo e itálico nossos)

Aqueles eram criminosos *fugidos*, **jababora**, vieram viver escondidos aqui. (ROSA, 1969, p. 134, grifo e itálico nossos)

Debaixo da zagaia, ela *escorrega*, **ciririca**, forceja. (ROSA, 1969, p. 135, grifo e itálico nossos)

Tinha Nhô Inácio também, velho Nhuão Inácio: preto esse, mas *preto homem muito bom*, **abaeté abaúna**. (ROSA, 1969, p. 136, grifo e itálico nossos)

Pariu tarde, tá com *filhote novo*, **jaguaraim**. (ROSA, 1969, p. 140, grifo e itálico nossos)

Se é coelho, bichinho pequeno, ela comeu até as juntas: *engolindo* tudo, **mucunando**, que mal deixou os ossos. (ROSA, 1969, p. 133, grifo e itálico nossos)

Designaram-se como casos de esclarecimento por **contextualidade** aqueles cuja compreensão é garantida pela situação em que os termos desconhecidos são empregados. As ocorrências de “Nhem?”, por exemplo, sempre vêm acompanhadas de interações com o visitante, frequentemente constituídas por reiterações de questões colocadas pelo interlocutor:

Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. Eh, **nhem?** Ahã-hã... Casa tem nenhuma. (ROSA, 1969, p. 131, grifo nosso)

**Nhem?** Onça preta? Aqui tem muita, pixuna, muita. (ROSA, 1969, p. 130, grifo nosso)

**Nhem?** ã-hã, é, tá escuro. (ROSA, 1969, p. 128, grifo nosso)

**Nhem?** Se essa é minha, **nhem?** Minha é a rede. (ROSA, 1969, p. 126, grifo nosso)

O contexto permite supor que o termo é um equivalente de “hein?”, interjeição usada em português, com conotação interrogativa, para indicar que não se percebeu o que foi dito e que se pretende que o interlocutor repita. No texto, “nhem?” é sempre seguido ou por uma pergunta que busca confirmar o assunto de que o interlocutor trata, ou por uma resposta a uma presumida pergunta do visitante. Se o relacionarmos ao radical “nhe’eng” – “falar”, em *nheengatu* –, também é possível compreendê-lo como uma interrogação que busca confirmar o que foi dito

pelo interlocutor, como quem pergunta “o que você *falou?*”<sup>75</sup>. É também contextualmente que presumimos o sentido de outros termos:

**Buriti** do rancho tá podre de velho, mas não entra chuva, só **pipica** um pouquim. (ROSA, 1969, p. 128, grifo nosso)

A passagem permite presumir que o narrador usa “buriti” para se referir ao telhado da choça ou ao fato de que essa árvore atue como proteção à chuva. O uso de “pipica”, na sequência, deixa entender que algumas gotas de chuva penetram no interior da cabana. Há outros momentos em que um dispositivo semelhante é acionado:

Cê olha, olha - ela acaba de comer, tosse, mexe com os bigodes, eh, bigode duro, branco, bigode pra baixo, *faz cócega* em minha cara, ela **muquirica** tão gostoso. (ROSA, 1969, p. 134, grifo e itálico nossos)

Nos casos classificados mais acima como *reiteração*, não havia nada além da utilização do termo em português e do termo indígena equivalente. Preferiu-se classificar a ocorrência acima como *contextual* por entender que o procedimento não é exatamente o mesmo, já que acrescenta uma informação (“tão gostoso”). Assim, o contexto parece auxiliar no resgate da equivalência entre “faz cócega” e “muquirica”. O mesmo ocorre em

Assanham, urram, urram, miando e roncando o tempo todo, quage nem caçam pra mor de comer, ficam magras, saem p'los matos, fora do sentido, *mijam* por toda a parte, **caruca** que fede feio, forte... (ROSA, 1969, p. 142, grifo e itálico nossos)

quando, ao usar o substantivo “caruca” próximo ao verbo “mijar”, cria-se uma associação entre os dois termos que permite presumir que o vocábulo indígena é equivalente a “urina”. Por fim, as *listagens* presentes no texto de Guimarães Rosa misturam elementos explicativos, reiterativos e contextuais, mas, por apresentarem uma sequência de termos, preferiu-se criar uma classificação à parte. Tais ocorrências poderiam, bem entendido, integrar algumas das categorias precedentes.

Só **pereba**, *ferida-brava* em perna, **ziquiziras**, **curuba**. (ROSA, 1969, p. 127, grifo e itálico nossos)

Aqui tem *graveto*, **araçá**, *lenha boa*. (ROSA, 1969, p. 128, grifo e itálico nossos)

---

<sup>75</sup> Sobre a exploração de elementos similares nas línguas portuguesa e tupi – das quais “nhem” representa apenas um exemplo –, Ávila e Trevisan realizam um exame comparativo detalhado desse traço do conto rosiano, propondo a ideia de que o texto se constitui a partir de uma “linguagem travestida”. Para a discussão completa, cf. ÁVILA, Marcel Twardowsky e TREVISAN, Rodrigo Godinho. “Jaguanheném: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê.” Revista *Magma*, 2015, p. 297-335.

Bom, eu sei, cê tem medo não. Cê é **querembáua**, *bom-bonito, corajoso*. (ROSA, 1969, p. 129, grifo e itálico nossos)

*Alma de defunto* tem não, **tagoaíba**, *sombração*, aqui no gerais tem não, nunca vi. (ROSA, 1969, p. 143, grifo e itálico nossos)

Os mecanismos de redundância se multiplicam por todo o texto, desdobrando palavras, repetindo, servindo-se de pleonasmos, acumulando palavras de significado idêntico ou equivalente. Galvão (1975, p. 535-536) vai buscar no funcionamento da língua tupi elementos à luz dos quais se torna possível compreender tais repetições como traços integrantes da própria estruturação desse idioma:

A proeza, do ponto de vista linguístico, repousa na chance certa que apanha o fenômeno da reduplicação tupi e faz dela o eixo central da composição. Segundo o Pe. Lemos Barbosa (23), a reduplicação, ou repetir a mesma palavra duas vezes, funciona como intensificador, seja para indicar plural, superlativo ou duração. Em muitos casos ela exige elipses de afixos; e, se no presente texto quase tudo vem duas vezes, pode vir duas vezes em tupi, ou duas vezes em português, ou uma em tupi e outra em português. O que facilita muito a compreensão do texto, recurso hábil para dar-lhe efeito de estranhamento mantendo todavia a possibilidade de comunicação, é reduplicar o vocábulo tupi em português. Sempre que ocorre o tupi, sua “tradução” vem contígua ou próxima.

A tautologia que impregna o discurso do enunciador-narrador, longe de constituir um vício de linguagem, acaba por atuar como um dispositivo de esclarecimento dos termos incomuns de sua fala, além da função estética que lhe é própria, e além de apresentar, como a citação acima evidencia, um padrão estrutural semelhante àquele que organiza o tupi. Essas repetições, aliás, também podem ser vistas à luz da situação de interlocução que organiza o texto, na qual as formulações sintéticas costumam ser menos comuns, abrindo espaço para que vocábulos e enunciados de sentido similar se proliferem. Além disso, considerando que o interlocutor, um homem branco, pode não compreender as palavras de origem indígena, as reiterações podem ser interpretadas como estratégia discursiva do narrador a fim de tornar seu discurso mais acessível ao forasteiro.

No caso de *Maíra*, o fato de boa parte dos vocábulos de origem indígena presentes nesse texto figurarem nos dicionários de língua portuguesa contribui para certa facilidade de compreensão dos termos empregados. Não se observou, nesses casos, nenhum mecanismo especial que buscasse esclarecê-los, possivelmente pela familiaridade que eles próprios já evocam ao leitor que domina a variante brasileira do português. O pouco léxico alheio ao português constrói seu sentido a partir do contexto em que é empregado ou de uma explicação detalhada. Nas primeiras ocorrências de “aroe”, por exemplo, fica claro apenas que se trata de

uma função específica da tribo ocupada pelo personagem Remui. Aos poucos, vão sendo fornecidos elementos que permitem concluir em que consiste sua atribuição – a de ponte entre os vivos e os mortos da aldeia:

Os mortos entram e saem esvoaçando em círculos que sobem do baíto para o alto do céu. Só são visíveis aos olhos do aroe, sentado no seu banquinho-gavião de duas cabeças. (RIBEIRO, 1976, p. 24)

No caso de “uluri”, ao referir o momento da criação desse objeto por Maíra, explica-se igualmente do que se trata:

Vieram então as mulheres reclamando, queixosas, que aos homens Maíra havia dado a pica mas a elas não havia dado nada. Ele decidiu criar alguma coisa para elas. Inventou, então, o uluri e a vergonha. Mostrou às mulheres como deviam trançá-lo com entre-casca de certas árvores e qual era o modo bonito de usá-lo em cima da bocetinha. (RIBEIRO, 1976, p. 184)

Apenas referida em um primeiro momento, a função da “mirixorã” é explicitada posteriormente:

Mas eu me lembrava era das mirixorãs que saem desses clãs novos. São escolhidas, entre as meninas mais bonitas, para participarem das cerimônias da iniciação das jovens mairunas dos clãs antigos e se reclusam com elas. São duas ou três para cada geração. Declaradas mirixorãs, não podem nunca tomar marido. [...] De fato, são mais mulheres que as mulheres comuns e talvez até mais mairuns. Não podendo ser tomadas como esposas, ficam como que suspensas no ar. São mulheres de todos. São mulheres de ninguém.

São mulheres de si mesmas, porque se fazem desejadas de todos os homens. Foder com elas não provoca ciúme em nenhuma mulher mairuna. (RIBEIRO, 1976, p. 109-110)

Por fim, o termo “sururucar” tem seu significado revelado contextualmente:

Quem pode trepar com ela? Ela é irmã ou cunhada de quem? Quem pode sururucar com ela sem cometer incesto? (RIBEIRO, 1976, p. 237)

Além desses expedientes – raros, como se salientou –, não são muitos os investimentos em esclarecimentos linguísticos.

Quanto a *Yuxin*, os mecanismos que visam a esclarecer aparecem majoritariamente no plano peritextual. No que diz respeito ao elemento linguístico, podem ser referidos os títulos – tanto dos capítulos, quanto das partes que compõem o romance –, cuja estruturação é, como já assinalado, marcada pela coexistência de termo caxinauás e de língua portuguesa separados por vírgula. Os termos na língua caxinauá, que permanecem bastante afastados do ambiente linguístico do português, aparecem traduzidos. Ainda cabe apontar, no caso de *Yuxin*, a presença da explicação de algumas palavras nas “Notas” que encerram o volume:

*Akapeab* significa mulher que já menstruou, em suruí. Está nos *Diários da floresta*, da antropóloga Betty Mindlin. *Aregrate mariasonte* é uma canção Kaxinawa, encontrada no disco de Marlui Miranda e Ravi, *Neuneneu Humanity, Fragments of Indigenous Brazil*, recolhida por Terri de Aquino. *Bawe* é um remédio que a avó põe nos olhos da neta, na aprendizagem do bordado kene; diz Erondina Salez Pâteani, moradora de uma aldeia Kaxinawa no rio Jordão: “Serve para a mulher enxergar mais claro o que a jiboia está ensinando. Assim ela aprende mais rápido. Ela vai tecendo e cantando... Chamando a força do *bawê*...” (*Enciclopédia da floresta*). *Betsa* significa irmão do mesmo sexo; no caso da dedicatória, irmã. *Curanja* é um afluente à margem esquerda do alto rio Purus, numa região escassamente povoada, dada a inexistência de seringas e árvores de caucho. A diáspora dos Kaxinawa está relatada na *Enciclopédia da floresta*, de Betty Mindlin. *Yauxicu Nawa* é o homem sovina, mito contado por Tuxinin no livro de Capistrano de Abreu, e por Carlito Cataiano, na *Enciclopédia da floresta*. *Yube* é jiboia, em que se encontram desenhos que deram ensejo à arte do kene. Os *yuxibu* são espíritos das caças, formas diferentes, monstruosas, que podem ser vistas. Os Kaxinawa não caçam de tocaia à noite, pois temem que os *yuxibus* ataquem e o caçador possa ficar “adoitado, dizendo besteira”. E *yuxin*, segundo Eliane Camargo, é palavra de sentidos muito complexos. Os Kaxinawa traduzem como *alma*, ouvindo a população regional, normalmente cristã, e fazendo a transferência de conceito sem exprimir sua essência. Quando alguém vê um *yuxin* e vai com ele para o seu mundo, desaparece e pode viver um tempo com os *yuxin*, ou tornar-se um *yuxin*. (MIRANDA, 2009, p. 337-338)

Nesse apêndice, alguns termos do romance são esclarecidos e, em alguns casos, traduzidos. A presença de um material como esse revela não apenas que Miranda se documentou a respeito de uma língua e de uma cultura que lhe eram desconhecidas no processo de elaboração do romance, mas que se partiu do pressuposto de que também o leitor da obra ignoraria tais referências. Quanto aos termos indígenas encontrados na malha textual, predominantemente de origem tupi e, em sua maior parte, já dicionarizados, constata-se uma presença reduzida de mecanismos visando a esclarecer seus significados. O que pode ser referido é que a especificidade dos termos empregados, sobretudo para a fauna e a flora, podem criar, à primeira vista, uma dificuldade de compreensão; esta é, contudo, logo dissipada pelo contexto:

Xumani fabricava **mondé** para pegar gato, **jequi** para pegar tatu, **arapuca** para pegar passarim, [...] (MIRANDA, 2009, p. 30, grifo nosso)

Todos os termos em negrito são de origem tupi – *mu'nde*, *yeké'i* e *ara'puka* – e constam nos dicionários de língua portuguesa – “mondé”, entretanto, aparece como uma corruptela de “mundéu”. Apesar de os dois primeiros termos – “mondé” e “jequi” – não serem tão corriqueiros, “arapuca” o é; assim, a relação semântica estabelecida entre “arapuca” e “passarim” é, por analogia, estendida aos demais elementos, permitindo a conclusão de que “mondé” e “jequi” são também instrumentos usados na caça e captura de animais. Em outros casos, além do contexto, a estrutura de lista em que tais ocorrências encontram-se inseridas também acaba auxiliando na compreensão dos eventuais termos indígenas que surgem e cujos significados podem não ser evidentes. Ao identificar a natureza de um dos elementos da

listagem, os demais, ainda que desconhecidos, são automaticamente associados ao mesmo campo semântico:

Xumani caçava anta, veado, porco, **coatá**, **guariba**, macaco-prego fiu, fiu... [...] (MIRANDA, 2009, p. 30, grifo nosso)

Ainda que o leitor ignore o significado dos termos em destaque, fica clara a relação entre esses e a categoria “animais”, já que todos os elementos em torno são assim classificados. Muitas vezes, contexto e listagem vão de par:

[...] moramos mais os paus que gostam da beira de rio, moramos mais o **mulateiro axu**, **anauira**, **coquita**, **pifaia**, **castanha-de-macaco**, **matamatá**, moramos mais os paus de leite, moramos mais **ucuuba**, **sucuuba**, **envireira**, **acapu**, **pau taniboca**, **anani**, **cedrorana**, **pau-louro**, **marupa**, *embaúba* sucupira, na mata baixa é **pamá**, **sorva**, **mapati**, *araçá*, *ingá*, **bacaba**, **cupuí**, [...] (MIRANDA, 2009, p. 49, grifos e itálicos nossos)

Um contexto que refere “paus que gostam da beira do rio” – mata ciliar – é associado a uma listagem exaustiva da vegetação. Esta, embora conte com inúmeros termos pouco conhecidos – em negrito –, traz também “embaúba”, “araçá” e “ingá” – em itálico –, árvores cujos nomes são mais familiares. Combinando o contexto e os termos já conhecidos, o sentido dos demais vocábulos pode ser estabelecido.

O exame do material coligido neste capítulo permite o estabelecimento de paralelos entre o grau de interação e o tipo de trabalho linguístico envolvido nas enunciações dos três textos do *corpus*. As conclusões que ora se expõem giram em torno da maneira como cada um desses textos considerou o problema da linguagem da alteridade ameríndia e como, em cada um deles, o elemento linguístico parece se construir em consonância com o histórico dos personagens, constituindo um dos níveis de caracterização dos enunciadore-narradores. O cotejo no plano linguístico das três enunciações nos leva a sustentar que o nível de contato com o universo ocidental – posto em cena sob o signo do “brasileiro”, mas também do catolicismo, notadamente em *Maíra* – tem incidência sobre as soluções encontradas por cada um dos textos no sentido de privilegiar determinados dispositivos a fim de performar uma indianidade em conformidade com a relação ficcional que tais personagens teriam com a língua portuguesa. Defendemos que a caracterização da indianidade dos personagens narradores passa também pela maneira como performam seus discursos e pelo modo como nestes comparecem os substratos linguísticos indígenas e de língua portuguesa. A análise realizada nos autoriza a estabelecer uma gradação, cujos termos nos empenhamos agora para explicar. Em “Meu tio o

iauaaretê”, o protagonista se constrói como o ponto de contato entre alguns atravessamentos, dos quais sua condição mestiça – filho de pai branco e de mãe índia –, bem como sua reivindicada posição intermediária entre o humano e o animal, são apenas alguns exemplos. Para além desses elementos, a própria trajetória do ex-onceiro é marcada por um trânsito entre dois universos culturais, encenado também no nível de sua expressão linguística, que definimos como uma interlíngua: construída no intervalo entre as matrizes indígena e brasileira, a expressão do enunciadador-narrador provoca o encontro entre esses dois substratos e a mútua interferência de um código sobre o outro. A metáfora da interferência produz, aliás, sentidos interessantes para pensar o fenômeno linguístico no conto rosiano. Na física, “interferência” é o termo utilizado para designar um “fenômeno que resulta da combinação de dois movimentos vibratórios” (PRIBERAM). Sendo o ponto de encontro entre “padrões vibratórios” de dois universos linguísticos distintos, o personagem inaugura, por meio de sua expressão linguística, uma nova largura de onda, resultado de uma combinação de dois movimentos que passam a interferir um no outro. De acordo com essa percepção, não se poderia mais falar de uma língua portuguesa, mas de um indecível entre o português e o tupi. Nessa metafórica fecundação de línguas, compareceriam igualmente léxico indígena e de língua portuguesa, fraseados de ambas as línguas e a conseqüente corrupção da suposta pureza delas – vocábulos de língua portuguesa assumem ortografias desviantes, radicais tupis se desviam e se juntam a morfemas do português. O material linguístico dos dois substratos entra em contato intensivo, dissolvendo-os, friccionando-os tanto no plano lexical, quanto nos planos sintático e semântico, instaurando um novo espaço, resultado do entrecchoque de códigos. O texto atua, então, como uma membrana que não fixa senão temporariamente elementos de uma e de outra das células – do português e do indígena – que a alimentam. Se quiséssemos permanecer no território rosiano, poderíamos até mesmo chamar isso de uma “terceira margem” da língua: o processo de aceitar o dinamismo do fluxo e nele estabelecer um ato nascente. Essa heterogeneidade absoluta se instala na enunciação do protagonista e faz dela um palco para a encenação da condição híbrida do personagem. O encontro acontece no interior da expressão, no conteúdo e na forma, descaracterizando substancialmente as duas matrizes que a compõem e criando não exatamente uma nova língua, mas um fluxo linguístico em estado líquido, ainda não cristalizado; seria, poderíamos dizer, o contrário de uma língua genuína: uma língua bastarda, em toda a potência criativa que o fato de não corresponder à pureza pode ter. Acentua-se, também, a necessidade de pensar essa expressão linguística como um ato nascente e que, como tal, encontrar-se-ia impossibilitado de ser lido a partir de uma chave essencialista. Com isto se quer dizer que parece preferível compreendê-la como um “entre” o português, o tupi e a expressão animal, em vez de

uma simples integração de elementos ao português, porque justamente já não se trata de uma simples vivificação da língua portuguesa, mas de um tensionamento tal que se torna temerário reduzir o fenômeno a uma expressão em um “português-tupinizado”, mantendo o componente lusófono como termo que encabeça a fórmula descritiva do que se passa no plano linguístico. Advogamos pela necessidade de uma reflexão que vai além da lógica aristotélica, estruturando-se a partir de um princípio que Morgado (2012, p. 1) chama de “terceiro incluído”, “onde A é, súbita e sucessivamente, x e não-x, e pode ainda abarcar diversas outras possibilidades”. Sob esse ponto de vista, a expressão do ex-onceiro é em português não o sendo, é em tupi não o sendo, e é uma expressão animal não a sendo – ou sendo todas elas, num movimento indecidível.

Em *Maira*, o movimento que se observa é o de *integração* de elementos indígenas. O substrato linguístico indígena ingressa na expressão, mas ocupando um espaço limitado – o plano referencial, mas não expressivo. Ele é utilizado para designar referentes indígenas, mas não participa no âmbito da performatização da indianidade pela enunciação. Trata-se de um comparecimento reduzido no plano discursivo, que o inclui de maneira assimiladora, no sentido de absorver o material linguístico e submetê-lo à organização do português. Talvez por isso predomine aí a categoria dos substantivos: esses se prestam à referência do mundo indígena, mas não alteram substancialmente os padrões de funcionamento da língua portuguesa, que não sofrem grandes perturbações e permanecem, por assim dizer, “parecidos consigo mesmos”. A ausência de performatização linguística da indianidade por meio da expressão de Avá/Isaiás pode ser, também ela, compreendida como um dos elementos de caracterização do personagem. O processo de conversão e seu conseqüente despojamento de um referencial cultural indígena – que é constituído, entre outros, pela língua mairum – se fazem ver no nível de sua enunciação, depurada de qualquer dissonância relativamente ao português standardizado, “homogênea” – à diferença daquela observada em “Meu tio o iauaretê”. Na obra como um todo, percebe-se uma heterogeneidade linguística de baixa voltagem, que se exprime unicamente no plano lexical, mas nunca no plano sintático. Aliás, até mesmo a referida heterogeneidade lexical pode ser posta em causa, levando-se em conta que, proporcionalmente, a maior parte dos vocábulos de origem indígena empregados já se encontra em dicionários de língua portuguesa, não operando, portanto, enquanto potência radicalmente dissonante. O leitor é testemunha de poucos encontros linguísticos e o ruído provocado por uma expressão estrangeira surge muito pontualmente, ainda que, à diferença dos outros dois textos do *corpus*, a estrangeiridade apareça no romance de Darcy Ribeiro sob sua forma mais radical, isto é, em alguns enunciados

integralmente em língua mairum e sem nenhum tipo de mediação tradutória/explicativa. A despeito dessas ocorrências, seu número reduzido acaba por não instaurar de fato uma rede de referências dissonantes no plano linguístico; a língua do romance pode ser compreendida como a mimetização de um percurso de apagamento cultural que se encena na enunciação.

Por fim, o contexto da indianidade figurado em *Yuxin* é o da relativa contiguidade espacial entre caxinauás, brasileiros e peruanos. O contato com o contexto brasileiro é presente, mas ocorre de maneira ainda incipiente. No entanto, culturalmente – e, por conseguinte, linguisticamente – não há indícios de intercâmbio significativo, sugerindo a quase total ausência de interseção nesse domínio. Nesse sentido, a performance linguística da enunciadora-narradora busca, sob a ótica da verossimilhança que destacamos anteriormente, emular uma expressão marcada por certo alheamento entre as línguas caxinauá e portuguesa. No nível dos títulos, essa clivagem se exprime pela sua disposição, em que termos/expressões caxinauás se colocam em itálico de um lado e termos em português e sem itálico de outro, com uma vírgula marcando tipograficamente a apartação entre esses dois universos linguísticos. Na enunciação da narradora, essa segregação se faz notar de maneira mais sutil, já que sua fala é construída a partir de material linguístico do português. Note-se, contudo, que a construção enunciativa não adota um procedimento de fusão de material linguístico: com exceção de alguns poucos termos de origem caxinauá, todo o material que compõe o tecido textual situa-se no domínio do português brasileiro. Mesmo os termos de origem indígena abundantemente empregados ao longo do romance são, a despeito de sua origem tupi, devidamente integrados ao português do Brasil. Essa aparente heterogeneidade linguística é, sob esse ponto de vista, “homogênea” em certo grau, pelo menos no sentido de que o material caxinauá permanece predominantemente alheio à enunciação, comparecendo, como defendemos, mais como um paradigma organizacional do que com contributos de ordem lexical. Observa-se que os materiais linguísticos das duas línguas não se tocam exatamente, à diferença, por exemplo, do texto de Guimarães Rosa, onde a presença estrangeira – no sentido de não constar nos dicionários de língua portuguesa do Brasil – do componente tupi misturado ao componente português confere ao material linguístico da expressão do narrador uma verdadeira dissonância em sua heterogeneidade. Em *Yuxin*, por outro lado, apresenta-se uma expressão caxinauá quase inteiramente a partir do material linguístico do português brasileiro, operando diferenciações em seu interior, mas guardando sua homogeneidade relativamente a essa língua indígena. Desse modo, o trabalho intensivo a partir do material linguístico do português brasileiro se torna

verossimilmente caxinauá; em outros termos, metaforicamente o material linguístico brasileiro é esculpido na forma da língua caxinauá.

Cotejando os três fenômenos linguísticos observados, é possível estabelecer uma gradação, que se faria no sentido *Yuxin* > “Meu tio o Iauaretê” > *Maíra*, em que a enunciação se daria, no primeiro caso, em língua indígena – nos termos que defendemos em nossa análise –, num contexto interacional intralinguístico e de relativa ausência de contato com o universo brasileiro, seguido por uma expressão intermediária, resultado de uma zona de encontro dos substratos indígena e brasileiro num contexto interacional interlinguístico – com um interlocutor não-índio – e, por fim, uma expressão em que o componente linguístico dissonante indígena não se faz sentir senão timidamente, colocando em cena uma indianidade impactada pelos efeitos da aculturação resultante da colonização. Constatamos como o grau de contato com a alteridade sociocultural – enfatizando, aqui, o aspecto linguístico –, além do tipo de situação comunicativa, têm impacto no desenho da expressão linguística desses personagens-narradores e no fato de performarem ou não a indianidade por meio de suas enunciações. Convém, enfim, sublinhar que a reflexão aqui empreendida não parte do pressuposto de que a indianidade se vincula necessariamente à expressão em um idioma indígena ou ao grau de isolamento relativamente à dita civilização que os personagens-narradores mantêm. No âmbito desta tese, a investigação do componente linguístico busca tão somente compreender as relações entre a expressão linguística dos narradores e a performance de suas identidades índias, verificando as eventuais reverberações caracterizantes da indianidade que todos eles reivindicam em algum grau no plano de suas enunciações, já que, como constata Maher (1998, p. 135) no campo da etnolinguística, os índios podem se apropriar do português e moldá-lo, passando eventualmente a performar suas identidades a partir do uso particular que fazem desse idioma.

## 5. A oralidade e o texto escrito

Em “A situação narrativa”, estabeleceu-se um primeiro contato com a questão da oralidade que marca os textos “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*. Em *Maíra*, por razões já evocadas na mesma ocasião – a situação narrativa de Avá/Isaías, que é o monólogo interior –, a oralidade não recebe a mesma importância<sup>76</sup>. Deter-nos-emos particularmente na utilização do componente oral nos dois primeiros textos aqui referidos, identificando, num primeiro tempo, os mecanismos que constroem o efeito de oralidade e, num segundo tempo, debruçando-nos sobre o uso do elemento oral enquanto dispositivo literário.

### 5.1. A construção do efeito de oralidade

Em ambos os textos, a presença de marcas conversacionais oferece indícios suficientes para que recuperemos o contexto enunciativo que os emoldura:

– Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo está manco, agüado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. (ROSA, 1969, p.126)

[...] O que foi que disseste, Buni? Ali vem Busan? Disseste isso, Buni? nem vou olhar, vou fazer que nem vi, vou virar de costas. (MIRANDA, 2009, p. 116)

Tais interlocuções, somadas aos indícios do compartilhamento de uma mesma espacialidade – evidenciada pelos dêiticos (“aqui”, “ali”) –, além do próprio conteúdo veiculado, ajudam a localizar esses discursos numa situação comum: a de uma interação espontânea face a face. A partir dessa constatação, procedeu-se à coleta de estruturas e padrões dessas duas enunciações que reenviassem ao contexto oral que as funda. No conto de Guimarães Rosa, a interjeição interrogativa que inicia o texto (“– Hum?”) já revela a presença de um outro além do protagonista, com o qual essa ocorrência marca uma interação. Para além disso, abundam construções linguísticas com características salientes da fala. A profusão de interjeições (“Ixe”, “Axi”, “Erê!”, “Apê!”, “n't, n't!”, “nhem?”, “Ei”, etc.) e onomatopeias (“Urrurrú-rrurrú...”, “au!”, “pô-pu, pô-pu”, “arrú-arrú...arrarrúuuu...”, etc.) matiza o discurso de sentimentos e de

---

<sup>76</sup> Mesmo em eventuais diálogos com/entre índios, não há exploração de mecanismos de oralidade, razão pela qual, neste capítulo, o romance de Darcy Ribeiro não receberá atenção especial durante o desenvolvimento da primeira parte da discussão. Estabelecer-se-á, contudo, uma conexão entre os três textos ao final.

emoções; as frases curtas e a predominância da parataxe – em detrimento da hipotaxe –, por sua vez, são marcas que reforçam a ideia de um registro enunciativo oral, cujos impactos imediatos são a construção de um efeito de espontaneidade e de estruturação local dos enunciados, criados por um procedimento de estetização da falta de planejamento global, típica do discurso interativo, altamente sujeito a modificações ao longo de seu curso. A circulação por vários tópicos de conversação também revela o pouco planejamento prévio do discurso do protagonista, cuja enunciação se constrói presumidamente em torno da interação com seu interlocutor, estando sujeita aos questionamentos e demandas imediatas do mesmo. Hilgert (2001, p. 19) identifica, além dos elementos já aqui referidos, também a estruturação sintática extensiva, linear, agregativa e a densidade informacional diluída como traços constituintes do texto falado prototípico, isto é, das interações espontâneas face a face. No caso do conto, obviamente, não se pode falar de uma falta de planejamento formal e temático pura e simples: estes expedientes são alçados, em “Meu tio o iauaretê”, à condição de dispositivos estéticos. É mais prudente, nesse caso, referi-la como *aparente* falta de planejamento formal e temático.

A frequência de formulações interrogativas também reitera a perspectiva interativa em torno da qual a enunciação se constrói. Verifica-se igualmente a presença de estruturas, corruptelas, grafias e vocábulos não referendados pela norma gramatical (“quage”, “havéra”, “cê”, “mecê”, “nhor”, “tou”, “tá”, “às vez”, “aperceio”, “apreceio”, “manhã”, “percurar”, “p’los”, “pra”, “quebroou”, “despois”, “principeiam”, etc.), além de repetições (“Essa *sua* cachaça *de mecê* é muito boa”), construindo o discurso do protagonista em um dialeto não normalizado, eivado de reduções sincopadas – como “pra” em lugar de “para”, “p’los” em lugar de “pelos” – e aferéticas – como “tá” em lugar de “está”, “tou” em lugar de “estou”, “cê” em lugar de “você”, “nhor” em lugar de “senhor” –, incorporando uma economia articulatória própria da língua oral, marcada pela velocidade e pouco comum na modalidade escrita da língua, ao menos em sua concepção prototípica. Por fim, encontramos a presença de grunhidos e vocalizações – notadamente no fim do conto (Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê...) –, fator que aponta para a dimensão sonora da expressão, e que remete, portanto, à modalidade oral da língua. Em princípio, tais ocorrências sinalizam para uma ascendência do fônico sobre o gráfico, situando o comportamento linguístico do enunciador como proveniente de um suporte originalmente sonoro e não escrito. A identidade temporal e espacial entre enunciador e enunciatário, também colocada no texto a partir da exploração da cena conversacional da qual este emerge, impacta na elaboração temática e formal dos enunciados. Decorre disso uma enunciação estruturada na fragmentação e na descontinuidade. É também

graças a esse suposto contexto de produção da enunciação do protagonista que se deixam entrever nas malhas de seu discurso repetições – “Ah, **munhãmunhã, bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando**” (ROSA, 1969, p. 126) –, redundâncias – a insistência na afirmação do parentesco com o jaguar –, hesitações – “O quê que eles faziam? **Ã-hã...** Jababora pesca, caça, plantam mandioca;” (ROSA, 1969, p. 134) –, reparações – “Matei preto não, tava contando bobagem” (ROSA, 1969, p. 158) –, anacolutos – “seo Suruvéio, era lua dele não” (ROSA, 1969, p. 156) –, além de pausas, interrupções, digressões, retomadas, alongamentos, truncamentos, e cortes de palavras, traços apontados por Durante (2008, p. 98) como comuns nas formulações obtidas no contexto de informalidade, espontaneidade e improviso próprio da produção oral. Em termos de pontuação, multiplicam-se as exclamações, recriando a pulsação viva da fala, a cadência, o ritmo, as entonações e os sentimentos do protagonista, dramatizando com a/na língua suas reações às trocas que estabelece com seu interlocutor. Também é frequente o uso de reticências, que atuam como marcadoras de hesitações, dúvidas, suspense, decepção; em alguns casos, os pontos de suspensão sinalizam que o narrador foi interrompido por seu interlocutor, sobretudo quando estes surgem ao fim de um parágrafo:

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. Queria uma medida-de-litro dela... Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando. Tou às boas. Apê! Mecê é homem bonito, tão rico. Nhem? Nhor não. Às vez. Aperceio. Quage nunca. Sei fazer, eu faço: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, néao. Tem esse fogo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. É cachaça suja, de pobre...

Ã-hã, preto vem mais não. Preto morreu. (ROSA, 1969, p. 126-127)

Na primeira parte do fragmento, o discurso do ex-onceiro relaciona-se ao tema “cachaça”. Na parte final (iniciada por “Ã-hã...”), passa-se a falar do personagem referido pelo enunciador como “preto Tiodoro”, mencionado anteriormente como o dono do jirau contido no interior da choça em que o protagonista e o forasteiro se encontram. Constata-se a alteração do rumo da enunciação.

Quanto a *Yuxin*, podemos começar referindo como elementos que indiciam a interatividade oral a presença de vocativos em referência a Buni, interlocutora da enunciadora-narradora Yarina. Nos momentos em que se marca a interação entre ambas, o recurso a perguntas diretas e perguntas ou respostas que retomam as presumidas indagações ou observações de Buni é constante, como se pode verificar no exemplo a seguir:

[...] **O que disseste, Buni? Vamos bordar?** Ah, todo tipo de bordado, tem awa bena, as borboletas deitadas de asas abertas, assim, assim, aqui asa de borboleta, Aquele bordado ali é

de borboleta deitada, [...] **Ah não, Buni, não estou vendo Tijuaçu...** Xumani há de voltar... [...] (MIRANDA, 2009, p. 303, grifos nossos)

Primeiramente, Buni faz alguma menção ao bordado; em seguida, menciona Tijuaçu, irmão de Xumani, que deve se encontrar no campo de visão da interlocutora Buni, mas não naquele da enunciativa Yarina. Essa identidade espaciotemporal comum nos autoriza a supor que pelo menos parte do discurso que compõe o romance advém dessa situação dialógica. Como já mencionamos anteriormente, a presença limitada de marcas de interlocução – situadas em sete capítulos do romance – somada ao fato de existirem dois capítulos que se concentram sobre Buni compõem um desenho discursivo incerto, resultado provavelmente de uma mistura de conversa com essa personagem e talvez de um monólogo interior de Yarina. Seja como for, podem ser encontrados no discurso da enunciativa-narradora diversos elementos que remetem à modalidade oral da comunicação e que podem, eventualmente, também estruturar seu fluxo de pensamento, que se organizaria, nesse caso, como uma extensão de seu registro oral.

Deve-se igualmente mencionar o traço coloquial de algumas expressões empregadas por Yarina, que aproximam sua enunciação de um registro oral popular, tais como o uso de “mais” em lugar de “com” – “eu rolava **mais** Xumani” (MIRANDA, 2009, p. 151) – além do uso constante da construção interrogativa “será se” – “**será se** o tuxaua meu pai vai querer mudar?” (MIRANDA, 2009, p. 45) – e da contração da locução “não é” – “Nunca eu tinha entrado na casa acanoada, **né?**” (MIRANDA, 2009, p. 35). Além disso, observa-se um investimento maciço em referências sonoras em *Yuxin*. As onomatopeias abundam ao longo de todo o romance, seja para representar os sons dos animais – “[...] nambu faz eh, eh, eh, eh, lá vem, titiri titiri titiri titiri wê, titiri titiri titiri titiri wê [...]” (MIRANDA, 2009, p. 62) –, seja para reproduzir ruídos da vida cotidiana – “[...] eu pendurava os carás, de manhã socava o milho no pilão, tong, tong, tong... tong, tong, tong... tong, tong, tong... (MIRANDA, 2009, p. 163-164) – ou mesmo para representar ruídos que exprimem diferentes emoções:

[...] e se os Ti ikanawa mataram Xumani? [...] e se mataram Huxu? envenenaram? será? será? será? será? **ah ah oh oh oh oh oh oh oh oh oh oh**, minhas lágrimas molham o bordado, mancham de azul, choro lágrimas, choro lágrimas, lágrimas de lágrimas, rios de rios [...] (MIRANDA, 2009, p. 129, grifo nosso)

[...] quando sentia medo, avó Mananan subia no pau, aprendi com ela a subir no pau, eu via a avó no alto do pau, um dia fui, subi, mas eu sei descer do pau, avó Mananan não sabia, pai tinha de ir tirar avó dali do alto, avó Mananan não queria descer do pau, dava trabalho ao pai, gritava, falava, pai segurava avó, toda a gente ria... ria... **oé oé oé oé... oé oé oé oé... oé oé oé oé...** [...] (MIRANDA, 2009, p. 133, grifo nosso)

Além de referir textualmente a ação executada (chorar, rir), esta também é performada por meio da inserção de onomatopeias que reproduzem o som emitido pelos corpos ao realizar tais ações. Os casos acima diferem-se pelo contexto em que ocorrem: no primeiro, a onomatopeia se refere a uma ação que se dá no presente da enunciação; no segundo, situado no interior da narração de um episódio passado, a onomatopeia pode ser compreendida como uma dramatização do conteúdo relatado pela narradora. Esse recurso busca mimetizar uma enunciação que, além de comunicar, também performa/dramatiza a matéria narrada, “dando voz” aos elementos sonoros que compõem o entorno de Yarina ou o conteúdo da matéria narrada.

O padrão sintático que estrutura muitas das construções frásicas é relativamente simples:

Fruta não faltava, caía fruta do umari e do pé de jabuti, as almas moram nas fruteiras, as caças comem debaixo das fruteiras, kuarun! kuarun! kuarun! as caças comem bacaba, shiri-shiri-shiri! as caças comem pamá, hōy-hōy-hōy-hōy! as caças comem pameri, shōkiri! shōkiri! shōkiri! nossa gente come frutas, shorororow! shorororow! frutas da mata, as almas comem? tem taperebá, tem cajuaçu, tem paiuetu, tem ingá-de-fogo, e tem piquiá, tem marimari, tem sapucaia, muruci rasteiro, tem tatajuba, grumixama, pariri, ucuqui, tem cacauí, tem cupuí, tem puruí, tem miriti, tem oiti, tem bacuri, tem jutai, tem muruci, na mata tem mapati, tem manixi, tem cajuí, bacuripari oh, e biriba, amapá, pajurá, ingá, mucajá, patoá, caraná, inajá, marajá, moela-de-mutum, cutite-grande, murici-da-mata, pajurá-da-mta, araticum-da-mata e sorva-grande, marirana... shiri-shiri-shiri! shōkiri! shōkiri! shōkiri! gosto de uma ruma de frutas, gosto da sapota, a sapota ainda não deu flor, quando a fruteira da sapota bota as flores amarelas branco-rosadas a minha boca já se enche de mel, hōy-hōy-hōy-hōy! de pensar antes o que vem depois, caso de lembrança, do atrás vir a ser a frente, de a sombra ser o âmago, nossa gente gosta de frutas, os passarins gostam, as caças também gostam das frutas, shãã! shãã! shãã! pariauw! pariauw! shã-shã-shã! shã! shãkoro-shãkoro-shãkoro! as caças vão pela trilha, ou pelo alto dos paus, chegam debaixo dos paus, na beira-rio, vão comer as frutas que caem debaixo dos paus de comida, as mais doces, eh delícia boa, mas os passarins e os macacos comem as frutas nos galhos altos, também os papagaios... tem bicho que é de fruta. (MIRANDA, 2009, p. 95-96)

A análise da passagem revela a predominância da estrutura SVO (sujeito + verbo + objeto), às vezes acompanhada de adjuntos adverbiais, separadas por vírgula ou por reticências e sem nenhum tipo de conectivo. O processo de coordenação, embora presente, é proporcionalmente inferior ao número de ocorrências do processo de justaposição paratática com uso de vírgulas, o que gera um efeito sincopado mais próximo do registro oral, em contraposição às formulações mais longas e conectadas por conjunções coordenativas e/ou subordinativas, comuns no registro escrito. Outro aspecto a ser destacado é o mecanismo de repetição de uma mesma estrutura (“tem + [nome de fruta]”). A opção por não elidir o verbo é também uma marca que acaba por reenviar à oralidade, onde é mais comum a repetição, certificando que o interlocutor seja capaz de identificar o verbo que completa o sentido de uma enumeração longa. O uso de formas analíticas em detrimento de formas sintéticas traz como resultado uma menor condensação da

informação veiculada, outro traço da comunicação oral prototípica. A repetição estrutural é também uma tônica de *Yuxin*:

[...] as frutas caem na água, abiurana **cai na água**, aracá-de-igapó **cai na água**, capinuri **cai na água**, jamarurana **cai na água**, urucurana **cai na água**, camucamu **cai na água**, [...] (MIRANDA, 2009, p. 97, grifos nossos)

[...] **veio o tempo de** plantar milho, **depois veio tempo de** marisco de mergulho para embicheirar peixe grande, **depois veio tempo de** pescar com arco e flecha, **depois veio tempo de** seca, **depois** os caranguejos ficaram ovados, **depois** a urtiga da beira do rio deu frutinhas, **depois** os bodes ficaram ovados, os camarões ficaram ovados, **depois** as flores do pau-d'arco amarelaram a mata, **depois** se abriram flores no assa-peixe, **depois veio o tempo de** queimar o roçado, [...] (MIRANDA, 2009, p. 107, grifos nossos)

Em “*txada*, flecha tridente”, o termo “flechas” é reiterado a cada menção a esses instrumentos:

Xumani fazia **flechas** e arcos para os varões, fazia para si, suas **flechas** eram tão boas que ele fazia também **flechas** para os caçadores, seu outro nome era Fazedor de Armas, Xumani fazia **flechas** na frente de casa, sentado, **flechas** no tempo das **flechas**, vinha um vento forte e abria os pendões da chicosa, oh! para haste de **flechas**, taboca, ensolarou a vara, oh! verão das **flechas**, tempo das **flechas**, Xumani procurava penas de gavião para **flechas**, penas de mutum, derrubava pupunha madura, taquara, eu acendia o fogo para ele chamoscar as taquaras, Xumani talhava **flechas** retíssimas, empenava as **flechas** com pena de mutum, pupunha brava, **flecha** de taboca fazia, fazia, empenava, empenava, empenava, tantas pontas, Xumani enfeitava as **flechas**, pintava as **flechas**, afiava as **flechas**, afiadíssimas [...] (MIRANDA, 2009, p. 31, grifos nossos)

Nesse caso, a repetição é reveladora de outro aspecto da construção linguística da narradora: a ausência de mecanismos de coesão. Não há, como se pode facilmente constatar, o uso do pronome oblíquo “as” (coesão referencial), que poderia evitar a repetição excessiva de “flechas”, nem tampouco o emprego de sinônimos, hipônimos ou hiperônimos (coesão lexical), o que torna o texto bastante centrado em substantivos – em sua maior parte, concretos. O mesmo acontece ao referenciar outros personagens: a grande maioria das menções ao marido, à avó, ao filho e à irmã se fazem por meio de seus nomes, Xumani, (avó) Mananan, Huxu e Pupila, pouco importando a posição que ocupam sintaticamente nas orações. Antos (1982, p. 1 *apud* HILGERT, 2007, p. 71) entende o texto falado como modalidade que se apresenta *in status nascendi* – isto é, em sua própria gênese. Isto significa dizer que, por se tratar de situações basicamente interacionais, a elaboração do texto oral se faz concomitantemente à interação, sendo ele mesmo seu próprio rascunho, já que os atos de planejar e de verbalizar acontecem ao mesmo tempo. Por isso, interrupções, reinícios, correções, paráfrases e repetições se tornam ocorrências comuns em textos orais. Em *Yuxin*, a repetição, enquanto ocorrência típica da oralidade, é transformada em um dispositivo capaz de resgatar esteticamente, por escrito, uma dicção oralizada.

Não poderia faltar a esta investigação da construção do efeito de oralidade a menção ao CD que acompanha o volume de *Yuxin*, que contém trechos de alguns de seus capítulos em uma leitura dramatizada, além de algumas cantigas inspiradas em passagens do mesmo. Não bastassem os reenvios feitos à oralidade pela situação enunciativa de interlocução e as construções linguísticas que constituem o texto, a existência de uma mídia sonora confirma ainda mais a importância da dimensão acústica/oral para a narrativa. A seguir, as faixas que o constituem:

- |                                   |                           |
|-----------------------------------|---------------------------|
| 1. Kenê, bordado 04:32            | 9. Txai, longe 06:32      |
| 2. Cantiga de kenê 03:41          | 10. Cantiga de txai 04:24 |
| 3. Koo, cantar de passarim 04:39  | 11. Buni, fome 05:31      |
| 4. Cantiga de koo 02:59           | 12. Cantiga da buni 04:23 |
| 5. Txo txo cambaxirra 06:02       | 13. Horizonte 04:41       |
| 6. Cantiga de yuxin 03:58         | 14. Alma jia 12:21        |
| 7. Tito, curva do caminho 04:07   | (MIRANDA, 2009, CD)       |
| 8. Cantiga da casa acanoada 05:26 |                           |

Produziu-se, no âmbito desta pesquisa, uma transcrição comentada das quatorze faixas que compõem o disco, cotejando o texto oral ao texto escrito, bem como especificando alguns aspectos sonoros paralinguísticos (acompanhamento com instrumentos musicais, sonoplastia e aspectos relativos à musicalização de alguns trechos), que pode ser encontrada no Apêndice intitulado “Transcrição das faixas do CD de *Yuxin* e capítulos correspondentes”. A presença de aspectos sonoros outros que não a dramatização do discurso da narradora aponta, mais uma vez, para a materialidade do ato narrativo, que aconteceria em meio a ruídos da natureza e da aldeia (toques de tambor, por exemplo). Sobre a presença das cantigas, especificamente, convém referir as observações de Lagrou (2007, p. 464) sobre a importância do canto nas ações rituais caxinauás:

A agência ritualmente eficaz dos Kaxinawa é, portanto, eminentemente um ‘fazer cantando’. Todos os atos que merecem uma atenção especial, vão acompanhados de cantos. Tudo que fosse feito com um canto fraco ou ausente teria efeitos fracos ou ausentes.

O canto, sob essa perspectiva, surge como modo de dar consistência e efetividade às ações executadas, reforçando a ideia de que, na experiência indígena o som, bem como a música, são centrais. De uma maneira própria, tanto *Yuxin* quanto “Meu tio o iauaretê” se constituem como figurações que buscam a restituição da voz à dimensão do ritual do qual emergem ações – neste

caso, tanto uma ação enunciativo-narrativa quanto uma outra ação concomitante – beber, bordar.

Aqui, uma reflexão relativa à conexão a ser estabelecida entre os dois materiais se impõe: qual seria a relação entre o texto impresso e o CD? O disco deve ser entendido como a execução oral do material impresso ou como uma recriação realizada a partir do romance? No encarte que envolve a gravação, Marlui Miranda, compositora das faixas musicais e intérprete da voz de Yarina no material, afirma que

*Yuxin, Alma* é uma peça musical que integra a leitura de selecionados capítulos do livro seguido de uma música que o resume. Algumas peças contêm referências de músicas do povo Huni Kuin, mais conhecido como Kaxinawá. (MIRANDA, encarte CD, 2009)

Da declaração da musicista depreende-se que se parte da base que compõe o romance, mas que se realiza, em seguida, um trabalho suplementar de criação. Corroborando esta percepção, a observação conjunta do álbum e do volume escrito do romance sugere certa liberdade criativa do primeiro sobre o segundo, com substituições de palavras, além de eventuais acréscimos ou supressões de elementos do texto escrito, que se encontram descritos no apêndice. A tabela abaixo indica os paralelismos existentes entre o conteúdo das faixas do CD e os capítulos do romance:

CD	VOLUME <sup>77</sup>
1. Kenê, bordado 2. Cantiga de kenê	Capítulo 1, “ <i>kene</i> , bordado” (p. 17-18) – o conteúdo do capítulo apresenta grande proximidade com aquele da faixa 1 e do início da faixa 2; esta última, em seguida, retoma fragmentos do capítulo 1 em forma musicada.
3. Koo, cantar de passarim 4. Cantiga de koo	Capítulo 2, “ <i>keu</i> , cantar de passarinho” (p. 19-20) – o conteúdo que compõe o capítulo 2 mantém paralelismo com aquele da faixa 3;

<sup>77</sup> No romance, os capítulos não são numerados; recorremos a um tal expediente a fim de salientar a ordenação distinta que estrutura CD e volume.

	na faixa 4, fragmentos do texto do capítulo 2 são reorganizados e musicados.
5. Txo txo cambaxirra	O capítulo 4, “ <i>txuntxun</i> , cambaxirra” (p. 23-24), encontra paralelo na faixa 5.
6. Cantiga de yuxin	Os fragmentos que compõem a cantiga da faixa 6 encontram algum paralelo com elementos presentes no fim do capítulo 21, “ <i>beti ikatsaua</i> , sentada com a testa nos joelhos” (p. 57-58)
7. Tito, curva do caminho	O capítulo 12 intitula-se “ <i>txintun</i> , curva do caminho” (p. 39-40), entretanto é no capítulo 152, “ <i>hene betxu</i> , nata do rio quando há nevoeiro” (p. 327-328), que encontramos o texto que se associa à faixa 7 do CD.
8. Cantiga da casa acanoada	O material oralizado corresponde a fragmentos do capítulo 11, “ <i>xaxu xubuya</i> , barco a vapor” (p. 37-38), mas se ordena de maneira distinta do texto do volume. Os trechos cantados não encontram correlato no volume, ainda que sintetizem a passagem da embarcação brasileira pela aldeia.
9. Txai, longe 10. Cantiga de txai	Paralelismo entre capítulo 31, “ <i>txai</i> , longe” (p. 77-78), e faixa 9.  A faixa 10 retoma elementos, ora da forma, ora do conteúdo do referido capítulo e os reorganiza sob forma musicada.

<p>11. Buni, fome</p> <p>12. Cantiga da buni</p>	<p>O capítulo 83, “<i>buni, fome</i>” (p. 183-184) apresenta grande proximidade com o conteúdo da faixa 11.</p> <p>A cantiga da faixa 12 retoma trechos presentes naquela que a precede.</p>
<p>13. Horizonte</p>	<p>O início do capítulo 93, “<i>nai besti, horizonte</i>” (p. 204-205) apresenta conteúdo similar ao da faixa 13, mas esta se termina em altura correspondente a mais ou menos a metade do texto do referido capítulo.</p>
<p>14. Alma jia</p>	<p>O conteúdo do capítulo 21, “<i>beti ikatsaua, sentada com a testa nos joelhos</i>” (p. 57-58) se associa àquele da faixa 14.</p>

Como se pode constatar, a ordem do material contido no CD nem sempre coincide com aquela verificada no texto escrito; além disso, a presença de faixas de cantigas – cujas letras se compõem ora de fragmentos do capítulo lido na faixa precedente rearranjados, ora de material inédito, isto é, não constante do volume – apoiam o argumento de que não se deve entender o disco como uma versão do romance em suporte distinto, mas como um rearranjo inspirado no mesmo; por fim, a análise do conteúdo das faixas de leitura do CD demonstra que estas não recuperam o “núcleo duro”, por assim dizer, da narrativa, não podendo ser compreendidas como uma versão condensada da trama do romance. Trata-se, sob essa perspectiva, de uma espécie de recriação do texto.

Por outro lado, seria uma tal operação de identificação do original e do adventício, de fato, pertinente? Para respondermos a essa questão, convém referir a noção de “tradução intersemiótica”: Jakobson (2010, p. 65) define-a como a atividade de interpretar um sistema sógnico a partir de outro sistema de signos – por exemplo, signos verbais a partir de sistemas de signos não-verbais, a tradução de um texto composto por palavras para um texto em que coexistem substâncias expressivas heterogêneas, elementos não verbais tais como imagem,

som, palavra falada, etc. Mas é interessante pensar como esse conceito só se aplicaria lateralmente à experiência que aqui descrevemos. Isso porque, seguindo a teoria de Jakobson, estaríamos diante de uma tradução do código literário escrito para o código sonoro; ocorre, todavia, que o próprio código literário de que se parte já se encontra hibridizado, empregnado de traços do código sonoro. Nessa perspectiva, ao transpor o ato enunciativo para um suporte sonoro, opera-se mais um nível de manipulação do material: embebido de dispositivos de oralidade, constrói-se o texto escrito e, deste último, retorna-se ao código oral, criando uma espécie de fluxo remissivo do qual não se pode estabelecer de uma vez por todas a origem. Quem vem primeiro: o expediente oral ou o escrito? É, ao que parece, na fenda entre ambos que o texto que compõe o romance se instala, impedindo que respondamos definitivamente à questão.

Outro ponto que nos chama a atenção advém da observação comparada do encarte do CD e do volume. Como a tabela acima deixa ver, alguns dos termos caxinauás que dão título às faixas do CD e aos capítulos do volume aparecem grafados de maneira diferente – “Kenê” e “kene”, “Koo” e “keu”, “Txo txo” e “txuntxun”, “Tito” e “txintun”, no CD e no volume, respectivamente. Essa diferença ortográfica, se analisada em conexão com a questão da oralidade, é relevante e merece que nela nos demoremos. A tensão entre oralidade e texto escrito é estruturante da experiência enunciativa de *Yuxin*. Nesse contexto, a instabilidade gráfica para o registro de um mesmo termo encena um dispositivo escritural regido por um princípio de notação acústica, isto é, de um registro escrito que busca fixar, a partir das unidades gráficas mínimas que o constituem, um material linguístico e situacional de natureza agráfica, que lhe escapa continuamente, infenso à normatização de uma ortografia canônica, diferente da fixidez encontrada nos registros de línguas de sociedades conhecedoras da escrita. Porém, ao mesmo tempo que tais elementos apontam para uma ascendência do oral sobre o escrito, encontramos em *Yuxin* expedientes que não poderiam ter lugar senão na escrita – notadamente a reconfiguração da estrutura dialogal prototípica, que surge, textualmente, como um monólogo dialogado. Mais uma vez, uma tal montagem nos conduz à pergunta: a oralidade é a origem do texto escrito ou o texto escrito é a origem da oralidade que aí encontramos? É, ao que parece, em um trânsito indecível entre dois mundos – oral e escrito – que esse texto, assim como o de Rosa, deixa em sua composição um furo necessário, apontando para uma totalização precária. Não é na oralidade que o texto se resolve, nem tampouco na escrita; é na complementaridade desses dois sistemas, no movimento intrincado que os conecta, que o texto se instala.

Esse ângulo de observação da questão encontra pontos de contato com aquele desenvolvido por Derrida (1967, p. 92 *et seq.*) quando pensa a “*différance*”<sup>78</sup>. O termo, cunhado pelo filósofo a partir de uma intervenção gráfica na palavra “*différence*”, é usado para evidenciar uma nuance própria à escrita, qual seja a sua capacidade de produzir diferenças imperceptíveis ao plano sonoro. Sendo essa distinção criada no seio da escrita, o questionamento de Derrida volta-se para a questão da origem: se a fala é, como quer a tradição metafísica, a origem da escrita, como é possível que esta última seja capaz de criar distinções próprias e que escapam ao sistema fonético? A fim de responder a esse questionamento, o filósofo propõe a suspensão da lógica oposicional que comumente se estabelecia entre o que seria origem – fala – e representação – escrita. Observar a relação entre a fala e a escrita conduz Derrida, no que tange à questão da origem, a defender a ideia de uma lógica da complementaridade, segundo a qual a origem se encontra justamente no movimento intrincado entre a fala e a escrita, em que a primeira constitui a segunda e a segunda constitui a primeira, estabelecendo um sistema de remissão sem origem. A complementaridade põe em causa, além da separação dicotômica entre fala e escrita, todas as demais oposições que sustentam o pensamento metafísico: matéria *x* espírito, sujeito *x* objeto, significado *x* significante, corpo *x* alma, dentro *x* fora, presença *x* representação, aparência *x* essência, entre outros. Os conceitos que estruturam tais oposições diferem, mas não existem por si mesmos, surgindo apenas na relação intrincada que estabelecem entre si. O dispositivo da escrita, sutilmente explorado desse modo, revela-nos um feixe de relações entre o oral e o elemento escritural que coloca em xeque elementos fundantes do ideário platônico. É assim que a ausência do significado transcendental e, por extensão, do “verdadeiro”, do “original”, abre as portas para um sem número de jogos de significação, na rasura entre o som e a letra. Escrever se torna, nessa perspectiva, não mais representar algo, mas a instauração de um jogo de remissões.

A fim de responder à questão de saber qual é a relação entre o CD e o romance *Yuxin*, poderíamos nos servir da reflexão derridiana: também no caso em apreço não é possível determinar uma origem, mas a instalação de um sistema de remissão que vai da fala à escrita e da escrita à fala, afastando a possibilidade e a pertinência de pensar o registro escrito como uma transcrição da fala e de pensar o registro sonoro como uma execução do texto escrito. No caso

---

<sup>78</sup> Viveiros de Castro (2018, p.13) também explora o jogo de palavras que estrutura a reflexão de Derrida para tecer uma leitura sobre “Meu tio o iauaretê”. A “diferOnça” formulada pelo etnólogo, contudo, concentra-se no “duplo movimento de diferir-absorver próprio do canibalismo: diferir como alterar-se pela incorporação do outro”, aludindo à antropofagia constatada nos hábitos alimentares do homem-onça e aproximando-a à proposta estético-política de Oswald de Andrade, que apoia a primeira geração modernista.

particular do romance, o que percebemos são movimentos nos dois sentidos: produzem-se deslocamentos na representação escrita que conduzem à ideia de oralidade, mas, ao mesmo tempo, produzem-se deslocamentos na representação da oralidade que nos conduzem a perceber o papel determinante do registro escrito na construção da experiência ficcional de *Yuxin*. É, assim, no suplemento entre escrita e fala que o texto parece se instalar. Analisada sob esse viés, a diferença ortográfica observada parece atuar como um vestígio deixado de uma fratura na representação, no dispositivo de escritura, uma representação que assume para si a tarefa de recriar um universo marcado pela oralidade, mas que não anseia domesticá-la por meio dos mecanismos de fixação que regulam a escritura – que pode ser compreendida como um dispositivo etnocêntrico. Ao mesmo tempo, a reorganização do gênero dialógico sob a forma de monólogo acena para as nuances próprias da escrita, que fratura a estrutura da interação face a face da qual seria em teoria mera transcrição. É dessa tensão que se produz um furo nas representações oral e escritural, impossibilitando que qualquer uma delas seja vista como origem ou representação; ambas se conectam a partir de uma lógica do suplemento.

## **5.2. Do ambiente analógico ao ambiente tecnológico: os suportes da voz índia**

Em *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, Ong (1998, p. 15) afirma que o mundo sonoro é o *habitat* natural da linguagem. A escrita, enquanto tecnologia, participa de um universo de relações mediadas, marcando o afastamento do humano – nesse caso, da palavra humana – de um território natural, configurando certo grau de abstração e sofisticação da comunicação, na medida em que reestrutura o esquema comunicativo a partir da ideia de virtualidade do receptor da mensagem. A fala se apresenta, assim, como forma de produção textual que pode prescindir de qualquer tecnologia e que encontra como único critério necessário para ter lugar a concomitância espaciotemporal dos corpos – pelo menos dois – nela envolvidos. A oralidade é também referida no *Fedro* (2000, 275d-276a), de Platão; desta vez, porém, atribui-se-lhe um estatuto de superioridade relativamente à escrita, esta última sendo compreendida como a cópia do discurso falado. Nesse diálogo platônico, a escrita e a pintura são apontadas por Sócrates como técnicas que se servem de modelos vivos e que não são capazes senão de mimetizar a aparência dos modelos originais. O discurso oral, na argumentação socrática, é compreendido como um resultado mais direto do pensamento à fala, ainda que também ela – a fala – seja uma espécie de reprodução da interioridade psíquica e,

nesse sentido, também não corresponda à ideia de “original” nos termos em que ela é definida na doutrina platônica. Seja como for, a fala seria uma representação menos distanciada do original do que a escrita, que se afastaria mais um grau de sua origem. Ainda que partamos de pontos de vista distintos – o primeiro positivando, por assim dizer, a escrita, na medida em que a associa à sofisticação do pensamento e da tecnologia, enquanto a oralidade se vincula a um estágio primário, e o segundo negando a escrita, entendida como imitação da fala, que seria seu original –, concluímos que a fala é sempre colocada como elemento primeiro, natural, do qual a escrita decorre<sup>79</sup>, reforçando a indubitável anterioridade cronológica da oralidade na história das sociedades humanas.

Assim como “o *habitat* natural da língua” (ONG, 1998, p. 15) é o universo sonoro, uma certa ideia de índio, ainda ancorada num princípio em maior ou menor grau primitivista, vai associar a palavra falada, enquanto elemento não tecnologizado – isto é, não mediado – ao ambiente discursivo do índio por excelência. Recriar literariamente um ambiente de discursividade fundado no elemento oral pode significar a subjacência de uma ideia de índio apoiada em um contexto primitivo, rudimentar de comunicação. Remeter a essa ideia é localizar a situação enunciativa num contexto em menor grau impactado pelas tecnologias de comunicação disseminadas no universo fundado pela escrita. Participa da construção desse imaginário sobre o índio, sem dúvida, a atestada agrafia dos povos autóctones em seu estado original, isto é, antes do contato com o invasor europeu. Se, por um lado, como confirma Netto (2012, p. 35), é verdade que a empresa catequética foi responsável, entre outros, pelo início de um processo de alfabetização da população indígena nos primeiros séculos da colonização, não se pode esquecer, por outro lado, que a pouca integração indígena que se operou no território brasileiro se deu pelo ingresso do nativo no cenário nacional na condição de sertanejo, cujo abandono histórico e pouca instrução nutre grande parte da estatística do analfabetismo estrutural que marcou durante séculos a maior parte da população brasileira. Esse percurso da indianidade na história social brasileira contribui, seja pela ideia de primitivismo, seja pela ideia de pouca instrução da população simples brasileira, para a construção da imagem do índio que se erige e se fixa no imaginário ocidental – e no brasileiro, por extensão – enquanto elemento alocado no território da oralidade, tornando sua presença nos escritos tradicionalmente restrita à condição de objeto sobre o qual se fala – primeiramente, na literatura de viagem e,

---

<sup>79</sup> A concepção segundo a qual a escrita é compreendida como uma mera representação da fala é colocada em xeque por muitos estudiosos, dentre eles Marcuschi (2010). Referimo-nos aqui apenas à constatação de que a modalidade oral da língua antecede, inevitavelmente, a modalidade escrita, sem que isso signifique que a língua escrita seja uma transcrição da oralidade.

posteriormente, nos discursos histórico, antropológico e etnológico. Nesse contexto, a associação que se faz do índio ao elemento natural se traduz igualmente em uma comunicação que se faz também por vias naturais, isto é, à revelia de mecanismos tecnologizantes da palavra. Se, de acordo com Bakhtin (1988, p. 137) “[n]ão é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras”, talvez a exploração da oralidade nesses textos possa ser percebida, sob essa ótica, como a tentativa de representar o mundo indígena a partir da preponderância do elemento sonoro que lhe é próprio. Essa é, segundo defendemos, uma das possíveis razões pelas quais a estratégia adotada a fim de recriar a voz indígena tanto em “Meu tio o iauretê” quanto em *Yuxin* se dê a partir de sua instalação numa situação de enunciação marcadamente oral. Reforçada uma dimensão analógica – em oposição à mediação tecnológica do escrito – por meio de uma situação comunicativa que atende concretamente a todos os critérios do esquema de Jakobson (2010)<sup>80</sup>, acaba-se por emular, já aí, uma camada caracterizadora do índio, isto é, sua matriz oral, além da exploração da dimensão física da narração. Instalar a narração indígena numa cena enunciativa mais ampla desvincula a voz indígena da imaterialidade e da virtualidade com que muitas vezes o texto escrito<sup>81</sup> pode ser percebido – um texto “sem pai” (2000, p. 34), como afirma-se em *Fedro* – e transporta-a, por meio da técnica empregada, para uma situação em que ela se reconcilia com o ambiente sonoro e físico – associando-a a um corpo, que, por sua vez, instala-se numa cena. Essa percepção subscreve aquela apresentada por Carvalho (2013, p. 61), que, buscando cercar o que seria uma “poética da alma selvagem”, defende que em *Yuxin* “o signo verbal extrapol[a] suas fronteiras, [...] a palavra se desvel[a] como contiguidade do espaço, do corpo, dos movimentos e percepções”.

Convém sublinhar que, se por um lado os textos em apreço operam a partir de distanciamentos da tradição literária escrita, por outro eles afastam-se em igual medida de uma certa ideia de literatura oral no sentido em que a expressão é comumente empregada, isto é, para designar a atividade narrativa autóctone inserida num contexto ritualizado em que um membro conduz a contação enquanto os outros escutam atentamente, como uma plateia. Aqui,

---

<sup>80</sup> Reportamo-nos à teoria da comunicação de Jakobson (2010, p. 123), já referida anteriormente, que estabelece como fatores constituintes de todo ato comunicativo a presença de um **emissor (enunciador)**, que, inserido num **contexto**, produz uma **mensagem**, a partir de um **canal**, servindo-se de um **código** e que se endereça a um **destinatário (enunciatário)**.

<sup>81</sup> Com esta afirmação não se está, naturalmente, defendendo que, por oposição, as situações narrativas que não fazem referência à oralidade são necessariamente situações em que narrar é equivalente a escrever. É, contudo, indubitável que a escrita, enquanto suporte que permitiu certa virtualização do ato comunicativo, deu origem a formas de expressão forjadas a partir desse princípio de virtualidade. Mesmo as narrativas em que um narrador heterodiegético intervém se estruturam a partir do caráter diferido que a comunicação por escrito pressupõe.

ao contrário, é da “prosa” – da conversa informal – que a narrativa surge, quase como um acidente da conversação, de maneira artesanal, espontaneamente costurada a uma situação prosaica. Essa percepção acentua que o movimento de recriação da oralidade observado nesses textos vai além de uma simples transposição do que seria a dita literatura oral indígena para o suporte escrito, construindo-se no interstício entre dois mundos.

### **5.2.1. O índio face à escrita**

De acordo com Favero *et al.* (1999, p. 16), o diálogo é uma

[...] atividade na qual interagem dois ou mais interlocutores que se alternam constantemente, discorrendo sobre temas próprios do cotidiano. Eles organizam suas falas em turnos, que se alternam sem uma disposição fixa, o que caracteriza o encontro em relativamente simétrico ou assimétrico (FAVERO *et al.*, 1999, p. 16)

A partir de uma tal definição, estabelece-se que a construção do texto oral é interativa, ou seja, marcada por turnos, sendo seu resultado de responsabilidade compartilhada entre os interlocutores. Em “A situação narrativa”, começamos a pontuar a maneira como a matriz oral dialógica em torno da qual se organizam “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* constrange o material textual a uma configuração particular, na qual um plano puramente enunciativo atua como moldura do discurso e dentro do qual se torna possível, enquanto expediente contido nesse quadro maior, a prática narrativa. Na ocasião, expusemos que, em ambos os textos, aplica-se um mecanismo de interlocução sem, todavia, a presença textual da contrapartida interativa do interlocutor, o acesso ao conteúdo dessa interlocução chegando ao leitor por meio de retomadas feitas pelos narradores ou de respostas que permitem pressupor o conteúdo provável da intervenção do outro elemento do binômio comunicativo.

A nova angulação que pretendemos dar, aqui, focaliza a configuração particular que a cena ficcional oral adquire nesses textos, associando-a ao suporte escrito que a veicula. É precisamente de um casamento particular entre esses dois fatores que emerge a possibilidade de que a situação dialógica seja apresentada sem a intervenção direta do interlocutor que a torna, em última instância, uma interação dialogada. Relembrando a definição de “diálogo” proposta por Reis e Lopes (1988, p. 235), nesse quadro figurativo de enunciação o “eu” e o “tu” estão pressupostos em alternância. O produto comunicativo final de um diálogo se produz em coautoria, no sentido de que a interação entre locutor e interlocutor lhe é constitutiva. Ora, tanto em “Meu tio o iauaretê” quanto em *Yuxin*, os turnos de fala dos enunciatários não compõem textualmente, tornando protagonista da enunciação textual apenas um dos elementos de seu

indissociável binômio “eu-tu”. Embora a situação enunciativa ficcional tenha lugar em um meio em que supostamente os dois participantes da mesma se encontram e interagem, os textos que chegam ao leitor apresentam a recriação do gênero “diálogo” servindo-se das possibilidades facultadas pela reorganização do esquema comunicativo que traz o suporte escrito, das quais destacamos, aqui, a ausência da contrapartida dialógica esperada para a consumação da conversação. Neles, não se verifica a materialidade da sequência dialogal, ou seja, os turnos de fala dos interlocutores a partir dos quais se garantiria a unidade textual do diálogo. Mas falar em “unidade textual” a partir dessa contrapartida significaria dizer que o texto a que o leitor é confrontado encontra-se incompleto. Essa parece ser uma compreensão rasa da operação que aí se realiza. Importa-nos analisar os efeitos que essa configuração formal particular do texto confere à experiência de leitura e interpretação do mesmo. Poderíamos dizer, a fim de dar conta da complexidade aí envolvida, que se trata de textos estruturados a partir de uma falta que é constitutiva da própria forma das obras e que, nesse sentido, não as torna incompletas. Estabelecido esse ponto de partida, propositalmente vago, podemos passar aos pormenores que nos conduzem a essa definição provisória.

Mesmo a já vasta fortuna crítica consagrada ao conto de Rosa pouco aborda em profundidade a ausência textual do forasteiro, ainda que sejam muitos os estudiosos que a mencionem. O visitante é, entre outros, referido como “um interlocutor que não enuncia uma palavra sequer”<sup>82</sup>, “um interlocutor silencioso”<sup>83</sup>, “um interlocutor mudo”<sup>84</sup>, “um interlocutor virtual”<sup>85</sup>, “interlocutor anônimo”<sup>86</sup>, “interlocutor cujas intervenções são apenas supostas pelo leitor a partir de alusões”<sup>87</sup>, “interlocutor que não responde”<sup>88</sup>, “interlocutor que não pronuncia

---

<sup>82</sup> CASTAÑEDA, I. Z. de. “Uma leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’”. In: Revista Itinerários, Araraquara, n. 11, 1997, p. 89-95. P. 90.

<sup>83</sup> PERINI, R. “A fala do Iauaretê. A oralidade na escrita de Guimarães Rosa”. In: Espéculo – Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/afalagm.html>

<sup>84</sup> CARDOSO, S. & CECHINEL, A.. “Metamorfose no conto ‘Meu tio o Iauaretê’, de Guimarães Rosa”. In: DLCV – João Pessoa, v. 13, n. 1, jan/jun 2017, p. 69-82. P. 69.

<sup>85</sup> CAMPOS, H. de. “A linguagem do Iauaretê”. In: Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 62. P. 57-63.

<sup>86</sup> ADRIANO, G.N.. *Das sereias ao canto do jaguar em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC-SP, 2017, p. 36. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20626/2/Geisy%20Nunes%20Adriano.pdf>

<sup>87</sup> RODRIGUES, A.L.. “A metamorfose fatal: mistura e alteridade em ‘Meu tio o Iauaretê’, de João Guimarães Rosa”. In: Eixo Roda, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 69-90, 2019. P. 70.

<sup>88</sup> SPERBER, S.F. “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. In: Remate de Males, Campinas, (12): 89-94, 1992. P. 89.

uma palavra durante o conto”<sup>89</sup>, “todas as réplicas do viajante-interlocutor foram suprimidas”<sup>90</sup>, “interlocutor invisível”<sup>91</sup>, “interlocutor que não aparece enquanto voz”<sup>92</sup>, “interlocutor [...] cuja fala não se encontra redigida”<sup>93</sup>, “interlocutor cidadão anônimo”<sup>94</sup>, interlocutor cuja “voz [...] nunca se materializa”<sup>95</sup> ou se diz que o texto faz a “apresentação da fala de apenas um dos interlocutores”<sup>96</sup>. O que nos interessa aqui é, particularmente, o impacto dessa ausência/inexistência textual na relação que isso estabelece com o esquema comunicativo de uma situação de interação face a face. Dito de outro modo: a situação enunciativa reenvia à oralidade da conversa; esta, por sua vez, enquanto comunicação social, só pode ocorrer dentro de certas condições, entre elas a de que interlocutor e locutor dividam o mesmo espaço e a mesma temporalidade. Acontece, porém, que é a ocorrência do texto em um suporte escrito que permite que o diálogo enquanto gênero abandone as circunstâncias que lhe são condicionantes na dimensão social e ganhe a configuração monologal com que se apresenta. Segundo Genette (1972, p. 267), « [...] un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire ». Enquanto discurso, tanto a narrativa oral quanto a escrita se constroem a partir de um modelo enunciativo que pressupõe um destinatário – que chamaremos de enunciatário ou narratário –, condição para que qualquer processo comunicativo tenha lugar. A narrativa oral diferencia-se da narrativa escrita, entre outros, pela virtualidade que a função do enunciatário-narratário pode adquirir nesta última, que é marcada por uma espécie de “parcelamento” do ato de comunicação verbal. Assim, a comunicação por esse suporte só se concretiza quando, de fato, o texto alcança um destinatário. Ressalta-se a característica disjuntiva da escrita, que, por conseguinte, cria um ato comunicativo “em suspenso”, permitindo que a comunicação verbal se realize “em diferido”.

A enunciação derivada da interação social submete-se às necessidades materiais que condicionam sua concretização. O discurso narrativo que se construiu na tradição literária,

---

<sup>89</sup> MARQUES, D. “‘Meu tio o Iauaretê’: um diálogo Deleuze-Rosa”. Disponível em: [http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04\\_07.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf)

<sup>90</sup> FRANCINI, A.C.M.. “Deslocamentos linguísticos em ‘Meu tio o iauaretê’”. In: RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 07, n° 02, ago/dez, 2015. ISSN: 2176-9125, p. 161.

<sup>91</sup> SIMÕES, I.J.G.. “‘Meu tio o iauaretê’ – um enfoque polifônico”. In: Revista Língua e Literatura, São Paulo, v. 5, 1976, 131-151. P. 133.

<sup>92</sup> IMBROISI W. & SCORALICK, J.. “Solidão: a linguagem em devir do iauaretê”. In: Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, v. 1, n. 1, jul. 2012, p. 68-85. P. 68!

<sup>93</sup> LIMA, H.R. de S.. “O lugar da escuta em ‘Meu tio o iauaretê’”. In: Anais da XIV Semana de Letras da UFOP, 274-286, 2018. P. 274

<sup>94</sup> CARDOSO, S. & CECHINEL, A.. *op. cit.*, p. 69.

<sup>95</sup> SANTOS, C.M. dos. “Metamorfose em *Meu tio o iauaretê*”. In: Revista Travessias, v. 6, n. 1, 2012. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/6168>

<sup>96</sup> ARAUJO, A. de F. B.. “Uma pesquisa sobre ‘Meu tio o iauaretê’ de Guimarães Rosa: passos iniciais”. In: Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília, v. 1, n. 2, Ano I, nov 2008, p. 26-33. P. 28.

quanto a ele, submete-se a outras contingências e as explora de outras maneiras. Ao situar a narração dentro de um contexto enunciativo interativo, os textos operam deslocamentos significativos na maneira como comumente o discurso narrativo se organiza dentro da tradição literária ocidental, tanto no que diz respeito à especialização do ato narrativo – o narrador clássico tem como única função narrar o que lhe aconteceu ou o que aconteceu a outrem, nenhuma ação se passando concomitantemente ao ato de narrar –, quanto no que tange à estruturação do relato, a hierarquização da informação considerada importante e o controle unilateral do narrador sobre a condução da narração. Se as modalidades narrativas exploradas pela literatura ocidental – fixadas materialmente em suportes escritos – permitem virtualizar a figura do destinatário-narratário, um mundo organizado em torno da oralidade e do aspecto atecnológico<sup>97</sup> da comunicação não opera senão “em direto”, isto é, com a presença física daquele que deve receber a mensagem. No domínio de uma oralidade primordial – “atecnológica” –, necessita-se da presença concomitante de todos os fatores constitutivos do processo linguístico para que o ato de comunicação tenha lugar. Obviamente, nada impediria que o discurso literário trouxesse um narrador índio que não se situasse no plano da oralidade – entretanto, a colocada em cena de um tal dispositivo contribui na criação de ecos referenciais que constroem correspondência entre práticas associadas a um certo imaginário em torno da figura do índio e os textos.

A criação de uma cena na qual os episódios narrativos têm lugar favorece, no conto de Rosa e no romance de Miranda, o posicionamento do enunciador e de um enunciatário específico em um mesmo plano, familiarizando o expediente comunicativo que se estabelece ao rol de possibilidades comunicativas que se instalam no espectro de uma oralidade primordial que seria aquele de um contexto “natural”. Foi nesse sentido que, no capítulo “A situação narrativa”, formulou-se que, nos casos em apreço, narra-se “para fora”, proferindo a narração na presença de um enunciatário-narratário que recebe imediatamente as mensagens produzidas pelo enunciador-narrador. Mas essa é apenas uma parte do mecanismo que se instala nesses textos. Ocorre que, ao serem construídos partindo unicamente de um dos turnos de uma pressuposta conversação, o conto e o romance expõem o expediente enunciativo-narrativo imaginado num contexto oral a uma configuração dos fatores constituintes do ato comunicativo semelhante àquela que organiza a comunicação escrita, marcada pela virtualização do destinatário e sua transmissão em diferido. O que acontece em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*

---

<sup>97</sup> Reforçamos, aqui, a característica atecnológica pelo fato de que as novas tecnologias de comunicação permitem também que o discurso oral se construa à revelia de um enunciatário definido.

é um processo de imbricamento de elementos de diferentes sistemas comunicativos, cujo resultado é a particular estruturação de ambos os textos: não se trata de um diálogo, nem de uma carta, embora acenos à estruturação de cada um desses gêneros discursivos possam ser flagrados no material textual; não se pode dizer, tampouco, que o leitor se encontre diante de um texto narrativo no sentido clássico, mas também não é simplesmente uma “conversa”; por fim, a etiqueta “teatro” também não lhe cola. Assim é que a arquitetura discursiva particular do conto o fixa definitivamente em seu suporte escrito, isto é, torna os elementos faltantes partes fundamentais para seu sentido. É como se dissesse, finalmente, que o texto, conquanto guarde certa dimensão dramática – uma performance que o leitor pode imaginar sendo encenada diante de si –, atinge sua plena potência justamente pela interação que estabelece com o suporte escrito. Sua dimensão escrita é fundamental para a construção do seu sentido, pois é no que o texto não consegue captar da representação mimética que se constroem muitas de suas tensões. O texto surge como um objeto indecível, que rompe tanto com alguns pressupostos da oralidade quanto com alguns da escrita, constitui-se a partir de um processo complexo de amálgama de expedientes discursivos orais e escritos, em que os primeiros atuam sobre os segundos e vice-versa, de modo a descaracterizá-lo tanto em sua condição de cena oral, quanto em sua condição de fenômeno escrito. Se, por um lado, a oralidade dialógica se deixa entrever nos elementos repertoriados no início deste capítulo, por outro lado, o suporte escrito revela um potencial de manipulação das variáveis constituintes do discurso oral ao mostrar-se capaz de apropriar-se de uma concepção oral e dialógica de discurso, distorcendo-a numa de suas características básicas: a alternância de turnos discursivos. Recria-se no suporte escrito um texto dialógico sem que nele compareça, no entanto, um interlocutor. Pode-se compreender a maneira como isso se dá analisando os momentos em que os expedientes interlocutivos são ativados:

A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais...

Bom. Bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa. (ROSA, 1969, p. 126)

Ã-hã, preto vem mais não. Preto morreu. Eu cá sei? Morreu, por aí, morreu de doença. (ROSA, 1969, p. 127)

[...] O que disseste, Buni? Vamos bordar? Ah, todo tipo de bordado, tem awa bena, as borboletas deitadas de asas abertas, assim, assim, aqui asa de borboleta, Aquele bordado ali é de borboleta deitada, titiri titiri titiri we... hutu, hutu, hutu, hutu... Ah não, Buni, não estou vendo Tijuaçu... Xumani há de voltar... [...] (MIRANDA, 2009, p. 303)

Não é porque o interlocutor não se manifesta textualmente em seu turno de fala que ele não aparece em absoluto no texto. Ao contrário, é só porque ele aparece de algum modo que somos capazes de constatar sua presença e de acompanhar sua movimentação na cena construída. Seria mais apropriado, portanto, dizer que tanto o forasteiro quanto Buni aparecem textualmente, mas

representados *no interior do discurso* dos protagonistas, numa espécie de fagocitose discursiva<sup>98</sup>. Os enunciatários nunca se tornam enunciadores, mas seus discursos não desaparecem por completo; eles desaparecem, é certo, sob a forma de *discurso direto*, dramatizado, performado. A metafórica deglutição do discurso do interlocutor escapa também ao conceito de discurso indireto. Neste, de acordo com Reis e Lopes (1998, p. 276), o narrador, sujeito da enunciação,

[...] seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria linguística de pessoa e das locuções verbais de tempo e de lugar. A voz da personagem é introduzida na narração mediante uma forte subordinação sintático-semântica, que dá origem a um relato essencialmente informativo, mediatizado, sem a feição “teatral” e atualizadora do discurso direto.

O discurso indireto livre, por sua vez, é definido pelos mesmos autores (REIS & LOPES, 1998, p. 277) como “um discurso ‘suspenso’ [...] entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa”. Embora o discurso indireto livre tenha como marca a confluência de vozes – o que ocorre também em “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* –, as vozes que se encontram tipicamente misturadas nessa modalidade de representação discursiva são as do narrador e do personagem. Ainda que tanto o ex-onceiro quanto Yarina possam ser considerados narradores, no momento em que se limitam ao expediente interlocutivo ambos atuam unicamente no plano enunciativo, isto é, na qualidade de personagens em cena; portanto, as condições não são inteiramente atendidas para que possamos classificar esse fenômeno discursivo como sendo de natureza indireta livre. Além disso, a maneira enviesada como os discursos dos interlocutores surgem na enunciação dos protagonistas – sob forma interrogativa, por exemplo, como se estes buscassem a confirmação das perguntas ou comentários realizados por seus respectivos interlocutores, ou ainda a partir de verbos que permitem supor seu par adjacente (a formulação “sim, eu quero” relaciona-se necessariamente com uma proposta que lhe é anterior, por exemplo) – afasta-se das ocorrências normalmente associadas à categoria de discurso indireto livre. Há, no interior do discurso dos protagonistas, um espaço de representação oblíqua e refratada dos discursos e da evolução de seus interlocutores na cena. A própria voz dos enunciadores-narradores serve de recurso cênico para representar textualmente a voz do interlocutor, que não aparece nem como discurso direto, nem como discurso indireto, mas como uma silhueta que se insinua no e pelo discurso do ex-onceiro e de Yarina. Embora o turno de fala dos interlocutores não esteja

---

<sup>98</sup> A ideia de fagocitose discursiva torna-se particularmente instigante se usada para pensar o conto de Rosa. Indo ao encontro de Viveiros de Castro (2018), segundo o qual a antropofagia – “literal” e “metafórica” – está colocada em cena nesse texto, não parece absurdo pensar que “engolir” o discurso do visitante é também uma maneira de o protagonista devorá-lo e de integrá-lo a si.

textualmente presente, sua função é cumprida por essa representação, que se tem no interior da única enunciação que se manifesta do começo ao fim do texto, sendo ela suficiente para constituir o sentido global do ato comunicativo. É assim que o encadeamento das ações que compõem a cena discursiva e mesmo a cena dramática pode ser globalmente acompanhado pelo leitor. A partir dessas reflexões, podemos redimensionar a compreensão que fazemos do material textual: estamos diante de um texto escrito e monologal, no sentido de que apenas um mesmo enunciador se manifesta do início ao fim. Nutrindo-se, contudo, da situação oral que o emoldura – e que se constrói, por sua vez, a partir de seu interior –, abrem-se as portas para a exploração de um certo registro de linguagem – registro esse que se exprime pelas vias descritas no início deste capítulo. Ao mesmo tempo, o suporte escrito em que o texto se constrói permite uma manipulação particular do gênero diálogo, no sentido de que, não se fundando na materialidade corporal condicionante do diálogo prototípico – falado e face a face – pode jogar com os elementos constituintes desse gênero discursivo. O texto escrito torna-se o espaço em que o diálogo pode tornar-se um monólogo permanecendo, contudo, um diálogo, com o perdão do aparente paradoxo. A esse fenômeno, Finazzi-Agrò (1994, p. 130) definiu como o alcance de uma singularidade de extrema complexidade, onde uma voz única disfarça um diálogo, ainda que se apresente sob forma de monólogo.

O modelo monologal é, em alguma medida, estruturante de boa parte dos gêneros textuais escritos, que se organiza em torno da perspectiva da virtualização do enunciatário/narratário<sup>99</sup>. Prototipicamente, considera-se

[...] que o texto escrito (texto em sentido estrito) é um tipo de discurso específico, é diferente do diálogo por causa de uma relação factual entre locutor e destinatário, não havendo uma troca de papéis (ao menos imediata), e no diálogo, por sua vez, o destinatário “é o locutor de daqui a pouco”, havendo a interlocução. (ROSA, 2010, p. 174)

Dada a virtualização do receptor da mensagem no suporte escrito<sup>100</sup>, é própria a essa modalidade comunicativa a fixação da posição de um único locutor, impedindo a troca de turnos

---

<sup>99</sup> Sublinha-se com esta afirmação que a narração literária não é costumeiramente associada a uma situação de diálogo, ainda que, por exemplo, o expediente epistolar possa ser utilizado no contexto narrativo. A diferença, nesse caso, é que, muito embora se trate, a rigor, de um tipo de diálogo, a distância espaciotemporal entre emissor e receptor confere às mensagens que constituem a comunicação um caráter menos fragmentado, dada a impossibilidade de o destinatário intervir imediatamente sobre o conteúdo da mensagem por ele recebida. O diálogo enquanto cena, contudo, é marcado pela possibilidade da interferência imediata e, nesse sentido, é uma forma mais suscetível a mudanças de curso do que o discurso epistolar.

<sup>100</sup> Referimo-nos, aqui, ao suporte escrito impresso. Assinale-se, contudo, que as tecnológicas que permitem a comunicação escrita em direto tornam o interlocutor “virtualmente presente”, dando origem a um gênero do discurso que ocupa uma posição intermediária e que, justamente por isso, nutre-se tanto de recursos da escrita prototípica quanto da fala prototípica.

entre locutor e interlocutor. Veiculando a manifestação de apenas uma instância produtora, sua tendência é a de manter uma organização interna. Quanto ao diálogo, haja vista que o interlocutor é o “locutor de daqui a pouco” (KOCH, 2002, p. 21), a responsabilidade pelo texto aí produzido é compartilhada pelos participantes envolvidos na situação, o que torna inviável a ideia de homogeneidade e de unilateralidade. Frente a isso, propomos uma maneira de compreender o arranjo operado em ambos os textos: a recriação do diálogo no interior de uma estrutura monologal pode ser aproximada da configuração discursiva própria da escrita, o que coloca esses personagens numa posição similar àquela dos narradores da tradição literária. Ao mesmo tempo, se o objetivo é construir um discurso ocultando a interlocução, por que criar uma cena discursiva dialógica? Nossa hipótese é a de que a figuração da enunciação do índio se faz, nesses casos, também a partir de um questionamento da configuração que sustenta a comunicação escrita e a comunicação narrativa na tradição literária, mesmo nos exercícios de descentramento que se operaram na atividade de narrar na modernidade e depois dela. O imediatismo da comunicação em seu estado “natural” – isto é, um ato comunicativo livre de tecnologias – aparece como um elemento importante para a construção da voz narrativa indígena no discurso literário. No conto de Rosa e no romance de Miranda, o desafio parece ser o de construir um texto à altura da complexa negociação entre a matriz oral das sociedades autóctones e o modelo de virtualização do enunciatário que se forja a partir da escrita e do qual a literatura também se apropria. As soluções de figuração aí encontradas não se esquivam da problemática que o suporte oral representa para o suporte escrito e vice-versa. Surge uma expressão híbrida e fruto de um tensionamento complexo de discursos, gêneros, situações e suportes. Nesse processo, o escrito subverte a fala e desestrutura a perspectiva platônica da relação entre fala e escrita, segundo a qual esta última não é senão representação da primeira. Se isso fosse verdade, como se poderia explicar um diálogo irreprodutível como o de “Meu tio o iauaretê” – ao menos nos termos em que ele se constitui no conto – no âmbito da oralidade? É no fato de ser escrito que o diálogo encontra outra forma de construir-se e de construir sentidos. Além do particular procedimento já descrito de fagocitose discursiva, é também na ausência do elemento acústico que repousa parte da tensão textual, notadamente a do desfecho do conto de Rosa:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revolver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá dôido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do

preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrã...Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê.. êê... ê... ê... (ROSA, 1969, p. 158-159)

Tal fim, que não permite senão especulações – o protagonista é atingido por um disparo e agoniza? Transforma-se em onça? –, alimenta-se justamente do fato de o texto se inscrever no interstício entre o oral e o escrito. Um elemento que poderia contribuir para sustentar alguma certeza acerca do que acontece ao narrador seria o componente sonoro: tiros poderiam ser ouvidos, ruídos de perfurações seguidos por grunhidos animais – esses seriam elementos capazes de direcionar o fim da narrativa a uma interpretação mais ou menos definitiva, fechada. Assim é que um texto dramático de fato – isto é, feito para ser encenado – teria dificuldades para reproduzir a tensão que encerra o conto: os grunhidos finais, por exemplo, precisariam ganhar uma cara e uma ação para além das palavras; o texto escrito se “restringe” ao material linguístico-gráfico, e, assim, deixa mais dúvidas do que certezas sobre o desenlace do texto. Sobre essa especificidade da arte da literatura, Friedman (1955, p.1161) pondera:

The art of literature, as opposed to the other arts, is by virtue of its verbal medium both cursed and blessed with a fatal capacity for talk. Its vices are the defects of its virtues: on the one hand, its range and depth of significance far exceed the scope of painting, music, or sculpture; on the other, its ability to project the sensory qualities of person, place, and event is correspondingly less. While it can express more ideas and attitudes, it presents qualitatively weaker images. It is enough for the painter to attend to his palette, to get the proper shade in the proper place; but the writer is torn continually between the difficulty of showing what a thing is and the ease of telling how he feels about it. The sculptor can only show; the musician, program music notwithstanding, can never tell. But literature derives its very life from this conflict-which is basic to all its forms-and the history of its aesthetic could in part be written in terms of this fundamental tension, to which the particular problem of point of view in fiction is related as part to whole.<sup>101</sup>

É a partir dessa tensão entre discurso dramatizado e impossibilidade de oferecer uma imagem que o fim do texto atinge sua dimensão desconcertante. Ao apresentar um diálogo sem as supostas réplicas dessa interação, isola-se, tanto quanto se pode, a qualidade narrativa do texto, preterindo a estrutura dialogada que o pressupõe, e preservam-se, ao mesmo tempo, as marcas

---

<sup>101</sup> A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu *medium* verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar. Seus vícios são os defeitos de suas virtudes: de um lado, sua amplitude e profundidade de significação excedem grandemente o escopo da pintura, da música ou da escultura; de outro, sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos é menor na mesma medida. Se pode expressar mais ideias e atitudes, apresenta imagens qualitativamente mais débeis. Basta ao pintor servir-se de sua paleta para obter a nuance certa no local certo; mas o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela. O escultor pode apenas mostrar; o músico, excluindo-se a música programática, não pode nunca narrar. Mas a literatura deriva sua própria vida desse conflito – básico em todas as suas formas – e a história de sua estética pode, em parte, ser escrita graças a essa tensão fundamental, à qual o problema do ponto de vista na ficção se relaciona como parte de um todo. (tradução de Fábio Fonseca de Melo, REVISTA USP, São Paulo, n. 53, p. 168, março/maio 2002)

que reenviam ao aspecto oral do elemento indígena que se quer pôr em relevo. À pergunta “como um índio ocuparia a posição de narrador num texto literário?”, esses textos parecem responder: “por meio de uma operação que retenha o seu expediente enunciativo, sem esquecer que, sendo esse expediente oral, ele não poderia se desvincular integralmente das condições de produção próprias à conversa – sendo marcado pela imediaticidade, não se circunscrevendo ao perímetro exclusivamente narrativo e deixando flagrar em sua composição a matriz conversacional em que se origina”. Constatase que o fato de criar por escrito uma performance que guarda similaridades com o expediente cênico atua de modo a produzir, propositadamente, o caráter em aberto do texto.

O elemento oral comparece em diversos níveis da construção textual, mas justamente quando a dimensão sonora poderia fornecer mais subsídios para direcionar a compreensão do texto, a comunicação “falha”, não propositalmente, mas porque o suporte escrito é incapaz de fornecer tal recursividade. Os limites do suporte escrito são, então, explorados a fim de produzir a dúvida quanto ao desfecho do conto, tais limites servindo como elemento estético. Um sentido definitivo apontaria para, por assim dizer, o extrapolamento do território da palavra e não poderia senão ser sugerido pelas circunstâncias que o leitor pode entrever imediatamente antes do fim abrupto do conto, pela parcela do conteúdo dramático que resvala no conteúdo textualmente acessível. É por isso que, se algumas recriações intersemióticas do texto de Rosa, por exemplo, já foram realizadas, nenhuma delas consegue escapar da necessidade de direcionar, em maior ou menor grau, alguns sentidos. É o caso da recriação do conto em suporte fonográfico, em que o ator Lima Duarte dá voz ao protagonista<sup>102</sup>. Ali, o suporte acústico permite o apagamento da representação direta do interlocutor, mas apenas até certo ponto: ouve-se o barulho da garrafa de cachaça que é oferecida ao ex-onceiro, e – mais importante – o final da representação conduz a uma interpretação fechada da sucessão de eventos que encerra o conto, ao inserir a sonoplastia de um disparo de arma de fogo no momento imediatamente anterior aos grunhidos finais, que, sem efeito sonoro que os suceda, sugerem que o forasteiro dispara contra o protagonista, que, por sua vez, exhibe seu gemido agonizante nas últimas linhas do conto. Esta interpretação, consagrada entre os comentadores deste conto de Rosa, encontra apoio sobretudo na leitura de “Meu tio o iauaretê” feita por Haroldo de Campos<sup>103</sup>. Há, porém, outras leituras possíveis, que analisam a questão sob ângulos diferentes: Corgozinho Filho

---

<sup>102</sup> A recriação se deu na emissão “Palco Sonoro”, da estação de rádio Cultura FM, em 2007, e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0poYIHyzLDU&t=1220s>

<sup>103</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de. “A Linguagem do Iauaretê”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 57-63.

(2000) e Pinto (2003), por exemplo, insistem na dúvida e na ambiguidade do desfecho, assim como Viveiros de Castro (2018, p. 17-18):

No conto de Rosa, por sua vez, há o célebre final enigmático: o conto de certa maneira não termina, ou melhor, ele termina sem que saibamos exatamente como termina. [...] No final, o conto termina em uma situação como a do freeze-frame cinematográfico. O onceiro-onça está dando um bote em cima do personagem invisível, que tem um revólver na mão; mas não se sabe se ele atira, se mata ou não mata a fera, se a onça come o outro personagem ou se é morta por ele. A opinião mais comum dos críticos-leitores se inclina para um desfecho em que o onceiro é morto. Eu hesito.

Há também quem teça leituras segundo as quais o ex-onceiro terminaria o conto degustando um banquete humano. É o caso de Marques (2007, p. 6, *itálicos do autor*):

[o conto “Meu tio o iauaretê” apresenta-se como] [i]nacabado porque podemos pensar que, como o visitante havia sacado sua arma, poderia ter atirado no homem-onça, e o que lemos no final são apenas os seus rugidos, seu fim. Mas é ele-onça quem conta a história, e uma pesquisa em um dicionário de “nheêngatu” (STRADELI, 1929) se faz reveladora, principalmente depois da referência ao frio [já destacado anteriormente, que o narrador identifica como algo que precedera sua “metamorfose”]. *Uy* significa “bebido”, *u* é o verbo “comer”, *êe* é o afirmativo “sim”. O que diria uma onça depois de dar um salto, saboreando um visitante?

É explorando os limites da dicotomia fala *x* escrita – discurso sonoro *x* discurso gráfico –, no interstício entre ambas as modalidades de expressão, no interior dessa fratura, que se abrem novos caminhos e se aloja parte da abertura a interpretações oferecida pelo texto.

Em *Yuxin*, recria-se um ambiente discursivo que auxilia no processo de caracterização da narradora índia, situando-a em coordenadas comunicativas que reencenam a sincronia espaciotemporal que lhe é condicionante em um modelo cultural estruturado pela oralidade, mas, ao mesmo tempo, permite-se que o texto evolua à sua própria maneira e em conformidade com as possibilidades do suporte escrito, prescindindo de um respeito absoluto aos princípios do gênero oral com o qual se relaciona. Em ambos os casos, o resultado é um texto que está longe de ser um decalque da fala, mas que também não é inteiramente familiar ao suporte escrito. Disso resulta que esse texto, assim como o de Rosa, se caracteriza por certa homogeneidade, posto que se reúne a heterogeneidade própria ao diálogo em uma configuração que abriga os discursos do locutor e do interlocutor em uma mesma instância enunciativa. Essa homogeneidade discursiva caracteriza o expediente discursivo do narrador literário prototípico. Ao mesmo tempo, o diálogo que esse discurso pressupõe acena para uma fragmentação e uma plasticidade que o discurso cuja responsabilidade não é compartilhada não contém. Assim é que a configuração prototípica da produção discursiva escrita cede lugar à força entrópica da oralidade, mas não totalmente; o artifício próprio ao suporte escrito também intervém nesse

material, originando uma “terceira margem”, entre a escrita e a oralidade. Chega-se a um lugar insólito, um território indiferenciado que já não é mais inteiramente do escrito, mas que não pode tampouco ser visto como uma reprodução do oral. “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* se produzem justamente na fenda entre o oral e o escrito, no que do primeiro não se enquadra totalmente no segundo e, se devidamente posicionado, pode fazer dessa impossibilidade de enquadramento um elemento de sentido na economia do texto, mas também no que do segundo não cabe no primeiro, resultando numa tensão friccional dupla. Trazida para a literatura, a oralidade plasmada num cenário dialógico recria a *prosa*, em suas duas acepções: tanto no sentido de uma convulsão dos parâmetros da tradição literária escrita sem metro nem rima, quanto no sentido do “prosear”, da conversa informal, descontraída, posto que a não observância dos turnos de fala dos enunciatários desorganiza também a estruturação prototípica dessa performance comunicativa.

O adágio “*verba volant, scripta manent*” é, ao que parece, duplamente posto em causa: o procedimento de ficcionalização captura um expediente supostamente oral, contrariando a ideia de efemeridade da palavra falada e a plasmagem do diálogo em uma estrutura monologal, além dos elementos acústicos que lhe escapam – notadamente no caso de “Meu tio o iauaretê” – sugerem que o escrito não é capaz de fixar os mesmos sentidos do ambiente oral como se poderia supor. Os textos se tornam o lugar da fricção entre sistemas, onde a conversa e a narrativa se misturam, onde as possibilidades de configuração da comunicação pela fala e por diferentes expedientes da escrita se fusionam. Valendo-se de expedientes já existentes na tradição escrita e na tradição oral, esses textos negociam com esses dois universos a fim de recriar, segundo defendemos, uma narração indígena em papel, que já não se encontra mais inteiramente nem no papel e nem numa metafórica cena em que o corpo se coloca. Oferece-se ao leitor, nesses dois casos, o que, por falta de termos mais apropriado, alguns críticos chamam de “monólogo-dialógico”.

### **5.2.2. A metafísica platônica perturbada em três tempos**

A discussão sobre oralidade e escrita nos conduz à conclusão de que, em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*, a dicotomia fala  $x$  escrita encontra-se implodida, por meio de um complexo processo de composição que amalgama de maneira indecível uma e outra. O texto escrito, nos casos em apreço, assume sua posição indecível e oscilante, escapando a qualquer pretensão de associá-lo inteiramente seja a uma matriz oral de expressão seja a uma matriz

escrita: há coisas que escapam ao ambiente acústico – a organização monologal do diálogo – e há coisas que escapam à escrita – o desfecho de “Meu tio o iauaretê” –, nos textos. A operação de recriação e reorganização do expediente dialógico numa estrutura monológica revela as possibilidades da escrita em sua relação com a fala, criando um objeto que põe em causa tanto a fala quanto a escrita.

O questionamento da validade desse par opositivo – fala *x* escrita – não ocorre sem a colocada em causa do sistema metafísico que ordena um pensamento calcado em dicotomias. É nesse ponto que, finalmente, podemos reinserir *Maíra* no debate. Ainda que as questões envolvendo oralidade e escrita não surjam de maneira significativa no romance de Ribeiro, a questão platônica aí entra em cena por outras vias. Discutimos anteriormente o modo como o discurso do personagem Avá/Isaías opera a partir de uma matriz metafísica e binária de pensamento e como o conflito identitário que este enfrenta resulta, em grande parte, da posição epistêmica que adota para compreender sua posição no mundo. Também na colocada em cena desse conflito encontra-se um questionamento da tradição metafísica e do pensamento dicotômico, mas que se exprime de outro modo: no caso de Avá/Isaías, a inviabilidade do uso dos pressupostos da lógica clássica para compreender o translugar por ele ocupado denuncia a insuficiência da perspectiva dicotômica para dar conta da posição do índio, que, no caso específico do romance de Ribeiro, encontra-se num indecível entre o elemento índio e o elemento ocidental. No plano da estrutura do romance, também se verifica a suspensão de dicotomias, mas, desta vez, daquela que opõe o cristão e o pagão. À heterogeneidade do “dois”, impõe-se uma lógica de embaralhamento positivado, da qual o romance é, em última instância, resultado.

Embora as estratégias adotadas na representação do índio sejam distintas nos três textos do *corpus*, em comum elas mantêm o fato de que tais figurações surgem a partir de dispositivos provocadores de deslocamentos de uma tradição metafísica e binária, deslocamentos que se exprimem tanto no plano da forma, como no plano do conteúdo. Desse modo, mesmo se a figuração do índio Avá/Isaías parece relativamente distante das do ex-onceiro ou de Yarina, aquela se aproxima destas na interlocução que estabelece com a raiz logocêntrica, metafísica e dicotômica da tradição platônica e que encontra resquícios tanto no pensamento quanto na prática literária. Em *Maíra*, as bases do pensamento ocidental são conduzidas a um paroxismo, no qual o pensamento binário não pode dar conta de uma condição que mistura de maneira indecível os dois termos que estruturam a polaridade que nutre a dicotomia. O ataque ao logocentrismo se faz pelo questionamento da razão fundada na lógica clássica como capaz de

dar conta da condição colonial/pós-colonial, além do modo como a oposição dentro *x* fora se mostra incapacitante para o personagem; nos outros dois textos, a questão do escrito desnuda a insuficiência da dicotomia platônica, assim como, em outros planos, a construção dos personagens à revelia das tradicionais dicotomias platônicas estruturantes – alma e corpo, concreto e abstrato, físico e metafísico, humano e animal, índio e não índio, língua portuguesa e língua indígena, selvagem e civilizado, etc –, que desaparecem. Em outros termos, se em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin* encontramos formas e conteúdos que se comportam de maneira indecível se analisados segundo uma perspectiva binária, em *Maíra* a visão centrada em dicotomias tenta, por meio do protagonista, construir sentido a todo custo, mas, não conseguindo realizar tal propósito, dá mostras de que não é o bastante. Além disso, no plano do romance, também se constrói positivamente uma forma que ultrapassa a lógica binária. Em todos os casos, o índio é figurado como índice de algo que resiste, que escapa às tentativas de enquadramento no modelo binário platônico.

Nos três casos, estamos diante de textos “mestiços”. Segundo o dicionário Priberam, um dos sentidos do verbo “mestiçar” é “cruzar ou cruzarem-se elementos de espécies diferentes”. Nossa exposição demonstra de que maneira todos os três textos, cada um à sua maneira, operam de modo a perturbar qualquer lógica essencialista, isto é, colocar em questão o princípio da pureza. Trata-se de uma questão que tanto se exprime sob a forma mais comumente associada à mestiçagem – na figura do ex-onceiro, filho de mãe índia e de pai branco – quanto de formas mais sutis – como a insistência em um pensamento dicotômico fadado ao fracasso como o de Avá/Isaías, a mistura de elementos pagãos e cristãos na estrutura de *Maíra*, os sermões nada ortodoxos de Xisto, a suspensão da dicotomia escrita *x* fala em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*. Esta última – a oralidade – sendo, ao que parece, uma base importante do imaginário construído ao longo de séculos de discursos do Ocidente sobre o índio, uma vez implodida e pondo em causa a ideia da separação entre o falado e o escrito, promove a mistura do analógico ao tecnológico. Torna-se impossível ler tais textos a partir de uma grelha com conceitos estanques: Avá/Isaías é, afinal, índio ou não índio? *Maíra* é uma obra que põe em cena o paganismo ou a cristandade? Os textos de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin* são diálogos ou monólogos? O protagonista do conto de Rosa terá aniquilado o forasteiro ou terá sido por ele aniquilado? Ou seriam todas essas questões insuficientes para fixar os sentidos desses textos? O cruzamento de categorias opostas segundo uma matriz metafísica ocorre em permanência em diversas esferas dos textos. Desse modo, tem lugar uma dissolução da possibilidade de mantê-las em sua

natureza opositiva como poderia pretender uma intenção metafísica: surge um fluxo que nasce nos/dos interstícios e que só pode circular distante das margens.

## 6. A dimensão imagética

O arranjo entre oral e escrito constitui, como se viu, um cruzamento que tensiona as relações entre expressão, sentido e suporte, porém esse não é o único jogo entre diferentes semioses que pode ser observado nesses textos, existindo um outro que se exprime no componente imagético. A intersemiose se caracteriza pela articulação de diferentes sistemas sígnicos e pela construção de sentidos a partir da sinergia que a interferência de um sistema de signos é capaz de criar com um outro (MARTINEZ, 2004, p. 164). A associação a imagens foi identificada como um ponto de interseção que une os três textos. Sabe-se, contudo, que, de uma edição a outra, a presença de elementos peritextuais dessa natureza é variável.; sobretudo quando se trata de ilustrações que figuram nas capas de livros, é comum que se observem mudanças decorrentes de compra e venda de direitos, além da evolução de conceitos gráficos que acompanham tendências ou formatações de cada editora. Por esta razão, a presença das ilustrações nem sempre pode ser verificada em todas as edições dessas obras de Rosa, Miranda e Ribeiro. Neste capítulo, resgataremos a trajetória editorial dessas três obras, a fim de observar de que maneira se tratou a questão imagética/iconográfica, em seguida, a atenção voltar-se-á à análise do conteúdo imagético das primeiras edições, por serem as que parecem ter mais envolvimento autoral, como se poderá ver. Por fim, buscar-se-á relacionar esse traço comum aos três textos à questão índia.

### 6.1. O material imagético nas edições de cada texto

Em sua primeira aparição, na revista *Senhor*, “Meu tio o iauaretê” já vinha acompanhado de uma ilustração, na qual se vê uma espécie de rosto ou focinho com olhos, nariz e boca<sup>104</sup>. Proporcionalmente, os olhos ocupam espaço muito maior nesse rosto, que é cortado por uma linha vertical em toda a sua extensão. No interior de cada um dos globos oculares, podem ser observados traços circunscritos à sua forma esférica e que encontram em seu centro um eixo comum; o olho esquerdo da figura apresenta um número maior de traços, o que sugere uma maior sensibilização deste relativamente ao olho direito. Realizando uma leitura linear, isto é, orientada da esquerda para a direita, a impressão que se tem é a de que o personagem aí representado passa de um estado “normal” – identificado pelo número regular de traços no

---

<sup>104</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 2.

interior de sua pupila – a um estado exaltado – indiciado pelo número proporcionalmente superior de traços no olho que se vê à direita. A ilustração parece figurar uma mudança de estado, de frequência, de sintonia, que, como a leitura confirma posteriormente, tem lugar na figura do narrador.

O volume de contos *Estas estórias* foi reeditado ao total sete vezes. Editadas pela José Olympio, a **1ª** e a **2ª edições**<sup>105</sup> da obra chegam às livrarias em 1969 e em 1976, respectivamente. A ilustração da capa foi realizada por Poty Lazzarotto. No interior do volume, encontram-se esboços de ilustrações sugeridas pelo autor<sup>106</sup>. Esse documento revela que, para o autor, a presença de imagens em sua obra era desejada e que não se trata de uma casualidade editorial, mas de uma decisão do autor. Na capa do volume, uma figura humana aponta um instrumento de caça semelhante a uma lança contra o ventre de uma silhueta de onça deitada de costas no chão e com as patas para o alto. A boca do animal acha-se aberta, como se este compreendesse que está prestes a ser golpeado. As silhuetas humana e animal encontram-se, na altura do pé do homem e da cauda da onça, fundindo visualmente os dois corpos que, aparentemente, ocupam posições opostas num combate. No material esboçado pelo autor, tem-se a imagem de duas onças e de alguns traços à esquerda dos animais, que não são conclusivos para que se teça aqui uma leitura; estes talvez sinalizassem a necessidade de o volume conter a ilustração dos felinos, sem necessariamente uma cena a ser desenvolvida. No interior do volume da **2ª edição**, não se verifica a presença dos esboços rabiscados por Rosa. *Estas estórias* tem sua **3ª edição**<sup>107</sup> publicada em 1985, desta vez pela Nova Fronteira. As ilustrações da primeira edição desaparecem e, no centro da capa, há a fotografia de uma paisagem agreste, onde se vê um campo com um matagal alto e ressecado pelo sol. À direita, o tronco de uma árvore se prolonga verticalmente e se termina com galhos se espraiando sob o azul do céu; outras árvores ou arbustos com folhagens verdes compõem o plano de fundo da imagem. A imagem escolhida para ilustrar a capa dessa edição parece remeter genericamente à topografia geral que ambienta boa parte das narrativas contidas na obra, a saber, o campo e, frequentemente, o sertão. Contrariamente às ilustrações de Poty ou do próprio esboço de Guimarães Rosa, que pareciam se reportar a eventos particulares presentes em uma ou outra narrativa, a imagem da capa da 3ª edição traz apenas uma atmosfera genericamente rústica. Impressa em 1988, a **4ª edição**<sup>108</sup>, também pela Nova Fronteira, apresenta uma nova concepção gráfica, contendo uma ilustração

---

<sup>105</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 3.

<sup>106</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 4.

<sup>107</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 5.

<sup>108</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 6.

de capa que se relaciona com o conto “Meu tio o iauaretê”: em segundo plano, tem-se uma fotografia em preto e branco de um ambiente rústico: galhos secos de árvores, terra, pedras e uma espécie de lago; em primeiro plano, pintado com tinta sobre o fundo fotográfico, um borrão amarelo lembra a cabeça de uma onça que mantém sua boca aberta, no interior da qual se insinua em preto a silhueta de uma figura humana que usa um chapéu e segura um charuto entre dois de seus dedos. No interior do volume, não se verifica a presença de gravuras de qualquer tipo. Em 2001 e em 2009, a Nova Fronteira lança a **5ª** e a **6ª edições**<sup>109</sup> da obra, com um projeto gráfico distinto, contando com uma ilustração de capa, bem como algumas outras imagens em seu interior, cedidas, segundo as informações catalográficas do interior do códice, pela editora José Olympio, e de autoria de Poty Lazzarotto. Essas ilustrações não são, todavia, as mesmas que se apresentam nas duas primeiras edições; constituiriam imagens preparadas para a primeira edição, mas que, por alguma razão, não compuseram o material final, permanecendo inéditas. Destas, apenas uma – a ilustração de capa – parece referir-se ao conto sobre o qual nos debruçamos: trata-se da imagem de um animal quadrúpede com corpo mosqueado. Embora o focinho apresente traços incertos, podemos associar a imagem àquela de uma onça, que se encontra em posição de ataque, parecendo, pelos traços de movimento do desenho, saltar de cima para baixo, em direção ao leitor. Esta edição conta, ainda, com os esboços de ilustração feitos por Rosa, incluindo aquele em que figuras semelhantes a onças estão desenhadas. Também editada pela Nova Fronteira, a **7ª edição**<sup>110</sup> é disponibilizada em 2015, apresentando, em sua capa, a silhueta de um felino em tom amarelado, que se esgueira pelas letras que identificam o autor e o título do volume.

Quanto a *Maíra*, desde 1976, quando saiu sua primeira edição, o romance de Darcy Ribeiro conheceu um total de 21 edições. Editada pela Civilização Brasileira em 1976, no âmbito da Coleção Vera Cruz, a **1ª edição**<sup>111</sup> de *Maíra* conta com ilustrações de Poty Lazzarotto presentes na capa, na contracapa e espalhadas em todo o interior do volume, perfazendo um total de 53 imagens<sup>112</sup>. Possui capa laranja em cujo centro se encontra um retângulo de fundo branco e no interior do qual se verificam grafismos com linhas em verde acinzentado,

---

<sup>109</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 7.

<sup>110</sup> Cf. Anexo 1, Imagem 8.

<sup>111</sup> Cf. Anexo 2, Imagens 1 e 2.

<sup>112</sup> No corpo da tese, ater-nos-emos a comentar as capas das diferentes edições e a presença ou ausência das ilustrações de Poty Lazzarotto em cada uma delas. As ilustrações que se encontram no interior da primeira edição podem ser consultadas no Anexo 2, Imagens 3 – 53, acrescidas de uma descrição e de eventuais comentários.

lembrando pinturas tribais indígenas, feitas sobre o corpo ou sobre objetos. De igual maneira, as **2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 7ª edições**, publicadas, respectivamente, em 1978, 1978, 1979, 1981, 1983 e 1984 pela Civilização Brasileira, encontram-se em conformidade com a primeira em todos os aspectos do projeto gráfico, incluindo a presença de todas as ilustrações de Poty Lazzarotto, com paginação idêntica. O Círculo do Livro é o responsável pela **8ª edição**<sup>113</sup>, de 1988. A capa do volume divide-se em dois quadrantes. No quadrante superior, sobre um fundo avermelhado, vê-se uma silhueta negra de árvore e uma forma arredondada em amarelo, que parece representar o Sol. No quadrante inferior, situa-se a ilustração de um rosto indígena em *close up*, com a região dos olhos e do centro da testa pintadas em vermelho. Há, também, um detalhe na parte inferior, possivelmente uma pena utilizada como adereço para as orelhas, nas cores vermelha, preta e amarela. No interior, não se verifica a presença de nenhuma das ilustrações presentes nas edições anteriores. Em 1989, a Record/Altaya publica a **9ª edição**<sup>114</sup> do romance, com capa dura bordô, no âmbito da coleção Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa. Nela, não se encontram as ilustrações de Poty Lazzarotto, nem nenhuma outra ilustração na capa. Em seguida, saem as **10ª, 11ª, 12ª, 13ª e 14ª edições**<sup>115</sup>, publicadas em 1989, 1989, 1990, 1993, 1996, respectivamente, todas pela Editora Record. A capa mantém um projeto gráfico similar ao das edições da Civilização Brasileira, com exceção das cores: o fundo é cinza, as linhas da figura geométrica são vermelhas, com fundo branco. O trabalho do ilustrador Poty Lazzarotto permanece inalterado. Quanto à 14ª edição, embora mantenha a mesma capa das 10ª, 11ª, 12ª e 13ª edições, apresenta em seu interior algumas alterações de ordem e disposição das ilustrações, se comparadas às edições da Civilização Brasileira ou às edições precedentes da Editora Record. Ainda pela Editora Record, são lançadas as **15ª, 16ª, 17ª e 18ª edições**<sup>116</sup>, em 2001, 2003, 2007 e 2010. A ilustração que anteriormente ocupava a capa desaparece, sendo substituída por uma imagem que se encontrava, nas edições precedentes, no interior do volume; nela, encontra-se representada uma figura humana com adereços na cabeça, braços, região genital, tornozelos e joelhos. Verifica-se, também, pintura com linhas em seu torso, além do porte de instrumentos provavelmente destinados à caça ou à pesca. Os pés do personagem aparecem duplicados, sugerindo movimento dessa parte do corpo. A lombada contém uma ilustração originalmente presente no interior do livro<sup>117</sup>. As demais ilustrações de Poty encontram-se espalhadas ao longo do volume, mas não situadas nos mesmos capítulos e nem

---

<sup>113</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 56.

<sup>114</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 57.

<sup>115</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 58.

<sup>116</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 59.

<sup>117</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 25.

na mesma ordem. As imagens que figuram no início de cada uma das quatro grandes partes do romance, contudo, permanecem as mesmas. As **19ª, 20ª e 21ª edições**<sup>118</sup> datam de 2014, 2017 e 2018, publicadas pela Global, trazem a fotografia em *close up* do perfil de um jovem indígena, que apresenta os cabelos negros talhados em forma de cuia e alguns grafismos de linhas sinuosas e pontos no rosto, feitos com pigmento preto. A inexistência de exemplares destas edições na Biblioteca Nacional, onde se efetuou essa parte da pesquisa, impossibilitou que fosse verificada a presença ou a ausência de ilustrações no interior do volume.

Nas ilustrações de Poty Lazzarotto, que se encontram espalhadas pelo interior da maior parte desses volumes<sup>119</sup>, cenas envolvendo indígenas ou detalhes de objetos desse universo são figuradas. Inicialmente, levantou-se a hipótese de que a posição das imagens associar-se-ia ao conteúdo textual que se encontrava em seu entorno. A tentativa de correlação entre os conteúdos dos capítulos em que estão posicionadas as imagens e estas, contudo, revelou a inviabilidade dessa interpretação. Há, inclusive, repetições de algumas ilustrações em diferentes momentos do texto, o que poderia sugerir que seu posicionamento é aleatório. Como compreender, nesse contexto, a relação entre os sistemas de signos iconográfico e linguístico? Ao fim da página de agradecimentos do autor, consta uma menção às ilustrações, bem como ao autor das mesmas: “Este livro explica as gravuras de Poty que o iluminam: potĩ, Poty” (RIBEIRO, 1976, p. 11). A formulação sugere a anterioridade das gravuras relativamente ao texto. Para melhor localizar o contexto em que as ilustrações foram realizadas procedeu-se a uma busca cruzada das biografias de Poty e de Darcy Ribeiro. A parceria de ambos, segundo Chaves (2016, p. 4 e 5), realizou-se nos seguintes termos:

A aproximação entre Darcy e Poty provavelmente se deu em torno da criação do Parque Nacional do Xingu. Em 1968, o artista é convidado a participar de uma das inúmeras expedições realizadas para a região a fim de catalogar e registrar os usos e costumes dos povos tradicionais da floresta. Durante esse período Poty produziu cerca de 200 desenhos. Posteriormente realizou também uma série de desenhos na mesma temática para a BBC de Londres, que foram utilizados como introdução aos créditos de um documentário sobre o Xingu. Como resultado dessa experiência, além de ilustrar outros trabalhos de Orlando e Cláudio Villas Boas, ilustrou o romance “Maíra” de Darcy Ribeiro.

O mais provável é que as ilustrações produzidas pelo artista antecedam o texto de *Maíra*. A busca de uma relação entre texto e imagens aponta para a conclusão de que não há simetria entre essas duas instâncias, no sentido de que a associação texto-imagem não incorre em

---

<sup>118</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 60.

<sup>119</sup> Praticamente todas, com exceção das edições de números 8, 9 e talvez das edições 19, 20 e 21, já que estas três últimas não puderam ser analisadas em seu interior.

complementaridade imediata de conteúdo. Que efeitos, então, essa presença imagética produziria na economia geral da obra e na experiência frutiva da mesma? A hipótese mais consistente parece ser a de que o elemento visual, remetendo ao universo indígena que povoa o imaginário ocidental, cria uma espécie de atmosfera, assumindo que as ilustrações operam como “retratos” do dia a dia da vida na aldeia.

Além do componente ilustrativo, em todas as edições, verifica-se, nas páginas que antecedem o início do texto, a presença de uma “Genealogia mairum”<sup>120</sup>. Nela, combinam-se imagem e texto. Trata-se de um esquema arborescente indicando os laços familiares entre alguns dos personagens mairuns que povoam as páginas do romance. Apresenta-se aí a regularidade dos arranjos matrimoniais, estabelecidos entre duas estirpes diferentes: casa do jaguar e casa do carcará. No esquema, as mulheres são representadas por círculos e os homens por triângulos; cruces no interior dessas figuras geométricas parecem indicar os integrantes da aldeia já falecidos. As nomeações atribuídas aos membros da genealogia têm caráter cíclico, renovado a cada 4 gerações. Da casa do carcará, saem os aroes, encarregados de conectar o mundo dos mortos e o mundo dos vivos; da casa do jaguar, por sua vez, saem os tuxauas, chefes da aldeia. Os homens de uma casa se casam com as mulheres da outra, gerando descendentes pertencentes à estirpe da mãe. No texto que se encontra logo abaixo do esquema, as relações entre os membros representados na genealogia são explicitadas, salientando o pertencimento de cada um deles a suas respectivas “casas” (“*onça Putir*”, “*onça Moitá*”, “*gaviã Iuicui*”, “*gaviã Numiá*”, etc.). A personagem Alma aparece no esquema genealógico, mas não é mencionada no texto que trata de descrevê-lo. Seu nome é indicado de ponta a cabeça e de trás para a frente. Esse recurso parece indicar, juntamente com a posição do círculo representando-a – situado um pouco fora do quadro dos cruzamentos maritais expostos –, que Alma é um elemento intruso e perturbador da ordem clânica ali figurada.

Um último elemento que deve figurar nesta seção dedicada à dimensão imagética é a representação da aldeia mairum e de sua organização espacial<sup>121</sup>. Essa representação não aparece em todas as edições: das edições brasileiras consultadas, a 11ª é a primeira em que se pode verificá-la. Depois dela, as edições de número 12, 13, 14 e 15 também trazem essa ilustração, contida nas primeiras páginas do volume, o que coincide com a mudança da editora encarregada da publicação da obra: as primeiras edições, saídas pela Civilização Brasileira, não

---

<sup>120</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 54.

<sup>121</sup> Cf. Anexo 2, Imagem 55.

contam com um tal recurso; as edições da Record, por sua vez, integram-no. Na imagem, aparece representada uma visão aérea da aldeia mairum, que se organiza numa estrutura circular, tendo como centro o baíto; à esquerda, encontra-se a casa dos carcará; à direita, a casa dos jaguar. Na porção superior do esquema, identificam-se as casas dos clãs designados como “os de cima”: caramujos, garças, quatis e pirarucus; na porção inferior, as casas dos clãs designados como “os de baixo”: tanajuras, pacus, tracajás e amiras-tapir. Voltando à porção superior, verifica-se a presença de uma subdivisão, que define os clãs das garças e dos quatis como “clãs novos”. Por fim, linhas indicam os caminhos e as ruas dentro das quais os membros da aldeia circulam.

*Yuxin* conta, até a data em que esta tese se produz, com **uma edição**<sup>122</sup>, de 2009. Na capa, encontra-se um rosto humanoide de perfil, em tons avermelhados, no qual se verificam linhas geométricas – pinturas corporais? –; em lugar de cabelos, diferentes tipos de plantas e folhagens com cores diversas crescem a partir do topo de sua cabeça. Nas páginas iniciais do volume, sempre em tons acinzentados e em fundo preto, veem-se detalhes em *close up* das folhagens<sup>123</sup> que, na imagem de capa, partem da cabeça do personagem representado. A ilustração é de autoria da própria escritora, Ana Miranda. Coloca-se a questão de saber o que ou quem a imagem da capa representa: a protagonista Yarina ou um *yuxin*, ser da floresta referido no título do romance? Em busca de outros elementos que pudessem assentar uma hipótese de leitura, o trabalho de pesquisa localizou, em uma participação de Miranda num episódio do programa "Autor por Autor"<sup>124</sup>, exibido pela TV Cultura, em 17 de junho de 2010, uma declaração que pode lançar luz a nosso questionamento. Em determinada altura, a autora menciona um percurso artístico inicialmente voltado para as artes plásticas e a recorrência com que desenhava, desde sua infância, rostos femininos com “algo saindo da cabeça”. A associação feita entre suas personagens femininas e os elementos que partem do alto de suas cabeças constituem, nas palavras da autora, “uma espécie de comentário literário”<sup>125</sup>. Seguindo essa pista, se se trata de uma figuração de Yarina, pode-se compreender a ilustração como a percepção de uma humanidade que não constitui oposição à natureza, mas que se encontra a ela

---

<sup>122</sup> Cf. Anexo 3, Imagem 1.

<sup>123</sup> Cf. Anexo 3, Imagens 2 – 7.

<sup>124</sup> A emissão encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55wbh7mBsjs>

<sup>125</sup> Vários são os romances de Ana Miranda cujas ilustrações de capa seguem o padrão “personagem feminino com algo saindo da cabeça”. Cf., a esse respeito, as edições publicadas pela Companhia das Letras dos títulos *Amrik* (1997), *Dias & Dias* (2002) e *Semíramis* (2014).

fundida, tornando-se impossível dissociar uma da outra. Essa leitura encontra amparo na própria voz da enunciativa-narradora, na medida em que a natureza – materializada, por exemplo, pelos animais da floresta, sobretudo as aves –, parece participar da narração, sob forma de onomatopeias que a mesma integra a seu discurso. Por outro lado, se a ilustração representa um *yuxin*, a interpretação que se pode fazer é a de uma natureza entendida como viva, enfatizada pela antropomorfia observável na representação. Por fim, uma terceira possibilidade é a de compreender a representação como aquela da narradora Yarina e a de um *yuxin* ao mesmo tempo<sup>126</sup>, sobretudo se considerarmos a passagem em que, durante um sonho, Yarina conversa com uma alma da floresta e descobre, nessa atmosfera onírica, também ela ser um “*yuxin*”:

[...] dize, alma, o meu nome, dize, dize! qual é o meu nome? Yarina segredo! teu nome-alma! Teu nome, Yarina, é Yuxin! Yuxin? Yuxin! Yuxin? Yuxin! Yuxin, meu nome! (MIRANDA, 2009, p. 260)

A relação entre a imagem e o texto é, assim como no caso de “Meu tio o iauaretê”, simétrica, no sentido de a ilustração ter sido criada especialmente para figurar no volume em questão e de a mesma ser passível de ser lida a partir de uma relação que reconstitui, em algum grau, as situações presentes no texto.

Além do já exposto, no fim do volume de *Yuxin*, observa-se a presença de um mapa<sup>127</sup>, onde se encontra representada a fronteira entre o Peru e o Brasil, dando maior destaque à porção territorial pertencente ao Estado brasileiro. Nele, estão discriminados elementos da hidrografia da região, bem como algumas indicações sobre a floresta. Não há nenhuma menção nominal ao estado do Acre, a conclusão de que a ação do romance aí se desenrola derivando do conhecimento do leitor sobre o estado da federação que faz fronteira com o Peru. Nas informações catalográficas do romance, indica-se que o mapa é de autoria de Tastevin e que data de 1925.

Acima, foram identificados alguns tipos de imagens que integram os volumes analisados. Podemos classificá-las em dois grupos: ilustrações “puras” e imagens mistas – isto é, que misturam em algum grau texto e imagem. Tratemos do primeiro desses grupos: ao buscar

---

<sup>126</sup> A esse respeito, Carvalho (2013, p. 94-95) propõe uma leitura segundo a qual o texto seria “narrado por um processo fluído entre Yarina e Yuxin, que se torna personagem presentificado ou diluído na voz de Yarina”. Essa leitura, embora não seja a por nós privilegiada, acentua igualmente a ideia de suspensão das categorias da lógica formal clássica no discurso narrativo dessa obra e, por consequência, a ideia de uma identidade contrária à ideia de fixidez.

<sup>127</sup> Cf. Anexo 3, Imagem 8.

estabelecer relações entre ilustrações e os textos literários, identificamos dois processos de associação distintos: de um lado, situamos “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*, cujas ilustrações, se lidas em conexão com o conto e com o romance, atuam, por assim dizer, em congruência com o conteúdo textual; do outro lado, *Maíra* e suas ilustrações, que ambientam a narrativa no contexto indígena, mas que não se relacionam diretamente com o núcleo principal do romance, isto é, aquele protagonizado por Avá/Isaías e por Alma. Nesse caso, as ilustrações atuam como recriadoras de uma ambiência indígena, mas não coincidem com ações específicas evocadas ao longo do romance. Apresentando uma indianidade ligada às tradições e ao cotidiano, as ilustrações poderiam corresponder, quando muito, a cenas da vida na aldeia mairum. A cronologia do material iconográfico presente em cada volume tem, sem dúvida, um papel importante nas relações que acabamos de descrever: *Estas estórias* foi ilustrado após a redação dos textos e o material foi pensado especificamente para integrar o volume, tendo contado até mesmo com esboços de Rosa; Miranda é, além de autora de *Yuxin*, responsável pela ilustração de capa do romance; quanto a *Maíra*, os indícios coletados apontam para a anterioridade das gravuras de Poty relativamente ao texto de Ribeiro, o que pode explicar a coincidência apenas temática e, em certo grau, lateral entre texto e imagem. Em comum, nas ilustrações, constata-se um tipo particular de representação do corpo – ou de parte dele, no caso de *Yuxin* –, que busca escapar, cada um de um jeito, de uma representação clássica da figura humana: a ilustração referente a “Meu tio o iauaretê” não traz senão uma silhueta corporal, sem detalhes de nenhum tipo; as representações humanas em *Maíra* aparecem predominantemente de costas e, no caso das poucas que surgem de frente ou de perfil, os detalhes do rosto são sistematicamente omitidos; por fim, a ilustração de *Yuxin*, embora apresente contornos muito mais precisos de traços do rosto – nariz, lábios, olhos, sobancelhas – traz, na parte superior da cabeça, como se disse, folhagens em lugar de cabelos, o que causa certo estranhamento e situa a figuração num plano híbrido humano/vegetal. As possibilidades de interpretação dessa imagem deixam em aberto o elemento ficcional por ela figurada, podendo não se tratar exatamente de Yarina, mas de um *yuxin* – nesse caso, a particular representação se justificaria pela dimensão mística da figura aí representada.

Passando, agora, para as imagens mistas, torna-se necessário particularizar cada caso. O conto de Guimarães Rosa não apresenta nenhum outro tipo de imagem a não ser a ilustração da capa; não há, portanto, elementos para essa parte da discussão. No caso de *Maíra*, identificamos como imagens mistas a genealogia mairum e a representação da aldeia. Nelas, encontramos

signos iconográficos associados a signos linguísticos. Neste caso, em particular, os materiais referidos estabelecem uma relação de complementaridade com o texto, posto que esclarecem os laços de parentesco entre personagens que aparecem ao longo da narrativa – no caso da genealogia – e evidenciam os clãs que compõem o povo mairum, bem como a disposição espacial das casas de cada um deles, além de outras informações concernentes às divisões internas da aldeia – no caso da representação da aldeia. Aqui, o material imagético-linguístico se relaciona com o texto sistematizando informações que podem ser encontradas no mesmo, mas que, reunidas de forma esquemática, permitem visualizar mais facilmente a organização social mairum. Em *Yuxin*, encontramos um mapa, que mescla linhas e texto, representando fronteiras, regiões, rios e seus afluentes, além de uma indicação de localização relativamente ao meridiano de Greenwich. Nesse caso, o documento aparece como um quadro sinóptico representado o espaço em que a ação enunciativo-narrativa se desenrola e também estabelecendo com o texto uma relação de complementaridade.

## **6.2. Cenas índias: experiências textuais multimodais**

Convém agora que nos interroguemos a respeito dos efeitos que a presença de imagens produz relativamente às experiências de leitura e à questão específica do índio. É importante pontuar que as imagens que compõem os volumes e se associam de algum modo aos textos em análise não podem ser relacionadas diretamente ao narrador índio, que nos interessa aqui em particular, mas à indianidade tematizada nas obras. No perímetro estritamente narrativo, o narrador não pode, obviamente, ser “responsabilizado” pela existência ou não de imagens no volume, já que a presença de um tal componente extrapola o material discursivo, ambiente em que a enunciação do índio se encontra e, portanto, onde situa-se a atuação do narrador enquanto ser de palavra.

Dada a possibilidade de ler tais textos prescindindo do material iconográfico, poder-se-ia defender que este último não é essencial para a experiência de leitura e que participaria unicamente no âmbito da concepção gráfica dos volumes. Essa hipótese poderia encontrar um bom argumento na maneira como as diferentes editoras tratam o processo de reedição desses textos – no caso de *Estas estórias* e de *Maíra*, já que *Yuxin* ainda não foi reeditado – ao deixar entrevisto, pela eventual supressão de imagens verificada, o papel acessório que atribuem às ilustrações que constituíam as primeiras edições dos mesmos. Se os esboços de Guimarães Rosa e a menção de Darcy Ribeiro às gravuras de Poty são indícios de que a própria instância autoral

concebeu um projeto que conectava texto e imagem, o eventual desaparecimento, manipulação ou substituição da iconografia nas edições posteriores deve revelar algo a respeito da maneira como a máquina editorial compreende o elemento visual: como decorativo e, enquanto tal, acessório, descartável. O texto restringir-se-ia, sob essa perspectiva, ao elemento linguístico.

Na literatura infantil, sabemos, o aspecto iconográfico desempenha papel importante na leitura<sup>128</sup>. Na literatura dita “séria”, o elemento ilustrativo costuma ser menos frequente. Mas por que a imagem aparece como interseção nesses três textos? Haveria alguma relação possível entre esse ponto comum e aquele que culminou na constituição de nosso *corpus* – isto é, ao fato de os três apresentarem um narrador índio? Os argumentos em favor de uma resposta negativa já se encontram acima expostos. Poder-se-ia, ainda, acrescentar o fato de que não é incomum que as capas de volumes literários contenham ilustrações, o que inviabilizaria a possibilidade de atribuir ao fenômeno da ocorrência de imagens um sentido particular nas obras aqui em apreço. Esse raciocínio é válido; nossa leitura, entretanto, é a de que, nos casos em análise, existe algo que vai além da simples questão editorial. A seguir, expomos os argumentos que apoiam esta hipótese interpretativa. Para esboçarmos uma resposta positiva relativamente à questão de saber se é possível estabelecer uma relação entre as imagens que compõem os volumes e a presença de narradores índios, é preciso cotejar o elemento iconográfico a outros elementos já explorados nesta tese. Convém também esclarecer as circunstâncias que nos conduziram a formular uma tal hipótese de leitura: esta surgiu durante o processo de observação do *corpus*, primeiramente ao observar a primeira edição de *Maíra*, em cujo volume, como expusemos, uma profusão de imagens se distribui. Se tivéssemos nos atido apenas a esse fator imediato, as outras obras não corroborariam com a mesma intensidade essa tendência: *Estas estórias* e *Yuxin* apresentam, basicamente, as ilustrações da capa, algo relativamente comum em edições de livros de qualquer espécie. Ocorreu-nos, porém, pensar essas ocorrências em conexão com outros expedientes observados nos textos e que apontavam para a construção de experiências de leitura que iam além do escrito: uma delas era a situação enunciativa do diálogo, que construía uma atmosfera que ultrapassava a leitura e mantinha algum grau de proximidade com a performance, cultivando uma ideia de espacialidade na qual a cena enunciativa evoluía. Não nos esqueçamos tampouco do componente oral destas cenas, remetendo a uma experiência em que o elemento sonoro adquire centralidade. Somando-se a isso, o CD que acompanha o volume de *Yuxin* nos dirige, novamente, a uma extrapolação do escrito, acrescentando uma

---

<sup>128</sup> A esse respeito, NIKOLAJEVA & SCOTT (2011) se concentraram nas relações entre palavra e imagem em obras infantis, em *Livro ilustrado: palavras e imagens*.

nova camada à experiência textual, desta vez não apenas aludida no gênero discursivo que estrutura o texto escrito, mas na instalação de uma dimensão acústica e performática no perímetro da obra. Cabe, ainda, retomar a analogia entre o kenê e a escrita, apenas aludida em “A situação narrativa”, a partir da qual o próprio texto de *Yuxin* poderia ser pensado como o resultado do bordado realizado por Yarina, como um objeto composto por padrões pictóricos combinados. A partir daí, passou-se a aventar a possibilidade de que houvesse em curso uma construção mais ampla da experiência do texto, momento em que o material imagético voltou a ser cogitado como pertinente para a análise. Foi aí também que se deu a devida atenção à presença do mapa em *Yuxin*, aos esboços de ilustração produzidos por Rosa e que se procedeu à passagem em revista de todas as edições dos textos, à procura de mais elementos para alicerçar nossa reflexão sobre a questão. Essa intuição, associada à discussão global que se buscou erigir no decorrer deste trabalho de pesquisa, culminou na conclusão de que a sustentação de uma tal leitura mostrava sua viabilidade, sobretudo se a ela viessem se somar as reflexões realizadas sobre a estruturação da percepção indígena, sobre a qual discorremos no terceiro capítulo desta tese. Ao tratarmos desse tema, constatamos que o princípio da lógica aristotélica do terceiro excluído é posto em causa por todos os três textos, dirigindo-os seja a universos ficcionais que evoluem inteiramente à revelia de uma lógica binária – “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* –, seja a um universo em que o pensamento dicotômico parece agonizar, insuficiente que é para dar conta do contexto em que o índio se situa – *Maíra*. Em seguida, a análise da língua do índio nos encaminhou para a proposta de uma fecundação da língua portuguesa pela língua indígena em diferentes graus, mais uma vez nos textos de Rosa e de Miranda. Por fim, quando se abordaram as questões envolvendo a oralidade e o texto escrito, demonstrou-se até que ponto essas duas modalidades discursivas se imbricam, em uma dança que produz um resultado fronteiro, na fenda entre o som e a letra. Como podemos constatar, uma série de mecanismos abaladores de estruturas dicotômicas, binárias, é mobilizada a partir de diferentes aspectos dos textos. É nesse sentido que podemos defender que a presença de imagens teria significância e não seria meramente acessória. Poderia a imagem ser compreendida como mais um elemento que põe em xeque a experiência clássica do que é o texto? Se tentarmos inserir as ocorrências iconográficas nesse questionamento amplo que os três textos parecem fazer de uma lógica binária, conseguiremos extrair um denominador comum: a linguagem imagética é constituída por um sistema de signos visuais, não-verbais; uma lógica binária se organizaria, entre outros, a partir da oposição verbal  $x$  não-verbal; por fim, tradicionalmente, o texto é verbal. A linguagem iconográfica – ou mista, no caso do mapa em *Yuxin* e da genealogia e do esquema da aldeia, em *Maíra* – constrói um tipo de textualidade também marcado pelo hibridismo, desta

vez combinando a linguagem verbal à não verbal. Em certa altura, associamos a situação dialógica e a dinâmica cênica observada em “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* a uma estratégia que visava à recriação de um tipo particular de presença, posto que a enunciação se coloca, nesses textos, como parcialmente acontecendo quase como uma projeção diante dos olhos. Uma possibilidade de como ler o recurso à imagem vai em direção análoga: por meio do expediente iconográfico, busca-se, desta vez por outro sistema de signos, recriar uma presença física. Do mesmo modo que a oralidade remete, de maneira mais imediata, ao corpo de que advém, a imagem também se inscreve numa lógica da presença, ainda que, enquanto significante, ela seja a prova de que aquilo que ela significa se encontra ausente. Para Bosi (1977, p. 13),

[a] experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. [...] A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: "Figure porte absence et présence."

Considerando, agora, também a agrafia enraizada no imaginário sobre o índio como elemento significativo na construção das estratégias aqui identificadas para colocar em cena o discurso do autóctone vinculado a um simulacro de suporte corporal, a presença da imagem poderia ser compreendida como um dispositivo recriador de materialidade e da corporalidade que, nesse imaginário, sedimentou-se no processo de referenciação do elemento indígena. Essa leitura encontra apoio na reflexão que Johnson (1982, p. 12) faz sobre a linguagem imagética, vendo-a como “representação analógica, contínua, icônica da realidade”, enquanto a linguagem verbal é por ele descrita como “representação não-analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade”. Sob esse ponto de vista, o recurso ao signo iconográfico sugere um certo grau de aproximação analógica com o mundo empírico que está ausente, em certa medida, quando se lança mão da representação por meio do signo verbal. As ilustrações atuam de modo a conferir visualidade relativamente às cenas enunciativas que têm lugar nos textos de “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*, que, como se viu, já exploram a dimensão analógica da comunicação e uma dimensão performática. Somadas, essas estratégias emulam a presentificação do índio. Disso resulta uma experiência de leitura que se compõe a partir de uma multiperceptualidade, efeito da mobilização de diferentes sistemas semióticos: passa-se de uma experiência textual *monomodal* a um texto *multimodal*. Para além das questões sobre os sistemas de signos gráfico e sonoro, surge mais um sistema sígnico, desta vez iconográfico. Sob esse ponto de vista, se inserida a questão da imagem na problemática que atravessa boa parte desta tese, isto é, a da “perturbação” dos sistemas – literário, sígnico, de pensamento, de categorias em geral que

fundam a ocidentalidade –, a presença iconográfica, agora não mais isolada, ganha um sentido e participa desse questionamento, colocando em xeque uma noção de texto centrada apenas no elemento gráfico-linguístico como meio privilegiado da produção de sentido. É a partir da ocupação da posição de narrador pelo índio que abalos em tantos níveis se tornam possíveis e, ainda que as imagens escapem da esfera do discurso do narrador índio, elas se colocam em conexão com os fenômenos disruptivos cujo epicentro se situa na função enunciativo-narrativa que este desempenha. É como se a presença do narrador índio interrogasse todo o sistema de códigos envolvidos na dinâmica ocidental – e também no sistema literário que se organiza dentro dessa dinâmica –, colocando em causa, inclusive, a noção de leitura. Impregnada da concepção de mundo descompartmentada que testemunhamos no próprio discurso dos narradores, é como se a experiência textual se alargasse. É nesse sentido que podemos dizer que a característica desterritorializadora de códigos que verificamos no plano da enunciação acaba extrapolando para outros níveis do texto, obrigando-o a se reinventar para que esse conteúdo e essa forma possam caber em seu interior. A presença de situações e mesmo de suportes que flertam com a quebra dos parâmetros enraizados na cultura em que prepondera o escrito surgem como elementos que auxiliam na instalação desse questionamento nas obras. Assim como o “narrar” rompe, de certa maneira, com o papel e com o expediente puramente narrativo, aponta-se para um redimensionamento do “ler”, recriando situações que remetem ao ato de “ouvir” e – acrescentamos agora – ao ato de “ver”.

Sob essa ótica, o texto escrito mistura-se com expedientes que lhe são pouco familiares e passa a funcionar de maneira complementar a outros elementos, tais como a imagem e o som. Nessa perspectiva de convergência, “texto, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se [...]” (SANTAELLA, 2007, p. 24). Uma tal dinâmica interativa multimodal acena para a ideia do texto enquanto plataforma de diálogo e convergência entre várias expressões artísticas, que, conjugadas, podem resultar numa nova experiência comunicativa – que não é mais apenas de leitura, mas sensorial em um sentido mais amplo. Não se trataria de uma “tradução intersemiótica”, nos termos formulados por Jakobson (1969), mas do estabelecimento de uma lógica complementar entre essas diferentes linguagens, já que não se obtêm sistemas de signos que são isomórficos em relação ao texto literário, isto é, que produzem uma experiência de leitura autônoma em relação a essa matriz, mas que, juntamente ao texto escrito, compõem uma cena que se dá ao leitor. O resultado de uma tal combinação é que se demanda do leitor o desenvolvimento de novos parâmetros de leitura, desconstruindo a

ideia de que esta se restringe à decodificação do texto escrito que compõe o volume: exige-se, por assim dizer, uma ampliação da própria noção de letramento, apontando para a possibilidade de inserir o texto verbal numa relação complexa com outros conjuntos de signos, estejam estes cercado-o, intercalando-o ou se impregnando a ele em diferentes graus. O leitor é convocado à reconfiguração de sua experiência enquanto leitor, posto que a multimodalidade textual convida a uma leitura não-linear e ao estabelecimento de uma interpretação conjunta entre palavra e imagem, palavra e som, palavra e gesto, que não é dada *a priori* e que deve, portanto, ser construída ativamente ao longo da experiência travada com o texto. Esses textos se constituem como exercícios de procura de uma linguagem que vá além das dicotomias e que exceda o elemento gráfico-verbal, incitando uma nova relação com o texto e redefinindo mesmo a ideia de textualidade. Essa afirmação vai ao encontro da reflexão de Carvalho (2013, p. 66) sobre *Yuxin*, quando esta propõe que para a figuração da voz indígena

[...] são necessários rompimentos com noções paradigmáticas a respeito do que seria literatura e onde residiria a literariedade do texto, já que essa literariedade, principalmente quando se trata de textos extraocidentais, pode se estender a um acontecimento ritualístico ou cerimonial, sugerindo que a coleta desse modelo mitográfico talvez necessite mais que uma transcrição ou tradução, talvez necessite de uma performatização em que sejam incluídos elementos que promovam algo além de sua reprodução e representação. [...] [E]xiste uma dificuldade de saber a maneira adequada de “traduzir” essa poética, já que, devido a seu caráter ritualístico ela pode não ter a mesma representatividade se for divulgada ao modo como compreendemos a literatura hoje. Ela pode ser um acontecimento e ter significado único no momento em que acontece, juntamente com todos os eventos que a acompanham: pintura corporal, cantos, bebidas, etc. Mas, o que Ana Miranda parece propor, é a construção de uma textualidade que apreenda os sentidos ritualísticos por meio da criação de um mundo que não parece apenas servir de cenário para as ações, mas sim participar efetivamente dessas ações. P. 73-74

A apresentação do elemento indígena não se descola, nos casos em estudo, da reprodução do contexto em que ele surge, reenviando a uma ideia de ritualidade que demanda não apenas um conteúdo, mas igualmente uma expressão vinculada à performance dentro da qual se veicula um determinado conteúdo. O texto surge, então, como algo que não existe sem o contexto que lhe dá sentido, o texto aparece enquanto parte de um ritual. Opera-se uma manobra cujo resultado aspira à ultrapassagem do escrito, a partir de uma pluralidade de movimentos sógnicos que guardam pontos de contato com outras artes, tais como o cinema (focalização), o teatro (cena), a música (som, oralidade) – que já viemos abordando – e, no caso específico deste capítulo, a arte pictórica. O índio surge como um índice desestabilizador dos códigos a partir dos quais essa mesma ocidentalidade se funda. Deve-se fruir da entidade textual a partir de uma nova chave perceptiva, bem como das estruturas e formas fundantes dos suportes da cultura escrita e das categorias perceptivas que dela decorrem ou que com ela se relacionam de algum modo. A sucessão de deslocamentos aqui mapeados – entre os quais a iconografia toma parte –

não surge sem que, juntamente a ela, desenhe-se uma perspectiva epistêmica distinta, que desorganiza um universo de sentidos construídos a partir de categorias que são fundantes da cultura ocidental.

Para além da possibilidade de compreender as ilustrações relativas aos três textos como parte da estratégia de relativização de categorias perceptivas, podemos também analisá-las a partir da perspectiva do que chamaremos aqui de “cenarização”. Em “A língua do índio literário”, sustentamos que a insistência em determinados campos semânticos quando do emprego de termos de origem indígena poderia ser compreendida enquanto um mecanismo de “motivação”, isto é, como a disposição de elementos enraizados no imaginário que se criou sobre o autóctone ao longo do texto. Naquela altura, propusemos que esses motivos, embora nem sempre contribuíssem diretamente para o desenrolar da trama, operavam no âmbito de uma “ambientação”, tanto no plano acústico – as sonoridades particulares dos termos indígenas –, quanto no plano da referencialidade. No caso específico de *Maíra*, dada a relação particular entre texto e imagem – uma relação mais “solta”, por assim dizer –, talvez não seja exagero supor que, tal qual os “motivos” textuais identificados a partir dos campos semânticos aos quais a maior parte do material linguístico de origem indígena fazia referência, também a distribuição das gravuras de Poty opere criando um efeito similar, posicionando visualmente elementos ambientadores que evocam o universo indígena. A diferença seria que, nesse caso, a utilização de motivos ultrapassaria o perímetro textual verbal – linguístico – e exprimir-se-ia por meio de signos iconográficos. É imaginando o texto como uma experiência cênica estratificada nesses dois níveis – gráfico e iconográfico – que poderíamos propor que se está diante de um processo de “cenarização”. Chegou-se a esse termo como o mais apropriado a fim de designar certa tendência à distribuição de signos linguísticos e/ou visuais ao longo do texto de modo a criar um metafórico cenário com referências indígenas que, se por um lado, não impactam diretamente na sucessão de eventos que compõe a narrativa, por outro lado atuam no plano da ambientação, assemelhando-se a um processo de caracterização. Nikolajeva & Scott (2011, p. 85) assim definem a ambientação:

Parecida com a caracterização, a ambientação demonstra muito bem a diferença entre diegese (contar) e mimese (mostrar). Enquanto as palavras podem apenas *descrever* o espaço, as imagens podem efetivamente *mostrá-lo*, fazendo isso de modo muito mais eficaz e, em geral, mais eficiente.

Poderíamos chamar de cenarizante, de igual modo, as ocorrências linguísticas dos outros dois textos, bem como a presença – ainda que em menor número – de imagens em ambos, e a

despeito do fato de que, nos casos de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin*, essas imagens cumpram também, como sustentamos acima, um efeito sintetizador, assumindo uma relação direta com a trama. Desse modo, os três textos, via imagem, mas igualmente via outras estratégias, acabam por construir experiências multineares e híbridas, insistindo em operações que põem em relevo a associação entre as diferentes linguagens, em detrimento da ideia de que haveria entre as linguagens um princípio de descontinuidade.



# Conclusão

O percurso aqui empreendido se concentrou na narração índia como ponto de interseção que conectava três textos da literatura brasileira: o conto “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa, o romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro, e o romance *Yuxin*, de Ana Miranda. Partindo daí, estipulou-se um plano de pesquisa cujo objetivo era investigar os dispositivos da figuração narrativa do elemento indígena – enquanto um “efeito de indianidade” –, bem como as eventuais implicações da ocupação, por parte do índio, da posição – pouco frequente, segundo nossa revisão bibliográfica – de narrador. O vocabulário imediato que associava o narrador à identidade índia nos interessou, como exercício preliminar para o mapeamento dos modos como cada narrativa apresentava e situava a problemática índia. Foi assim que identificamos os diferentes usos de termos que reenviavam ao elemento indígena, começando a estabelecer as relações entre o elemento índio e o seu entorno, bem como a maneira como a etiqueta “índio” se colava a cada um dos narradores – com o peso ou com a leveza com que estes se relacionavam com tal alcunha. Nessa altura, os nomes dos narradores e, sobretudo, a identificação de uma nomeação dupla – ou múltipla, no caso de “Meu tio o iauaretê” – nos serviu de pista para pensar o trânsito entre universos que se anunciava como estruturante para os três textos e que sugeria uma construção ficcional do elemento índio como um lugar fraturado em diferentes níveis. Munidos desses primeiros indícios que apontavam para uma representação índia que prenunciava a ideia da fratura, elaborou-se nosso empreendimento analítico.

Para melhor situarmos estas conclusões, convém que retomemos as perguntas por nós formuladas quando do estabelecimento do problema de pesquisa. Este foi formulado a partir de uma questão principal – **Como se organiza o dispositivo narrativo índio?** –, propositalmente ampla, que nos permitiu empreender um caminho que se declinasse em duas frentes de análise, a primeira delas dando centralidade à questão enunciativa – **Quais são as coordenadas em que se localiza o narrador índio?** – e a segunda focalizando questões concernentes ao papel das linguagens na economia dos textos – **Como a língua – e, mais amplamente, as linguagens – são mobilizadas e comparecem na criação de um tal dispositivo?** Por “coordenadas enunciativas”, procuramos cercar não apenas a situação narrativa em que o ex-onceiro, Avá/Isaías e Yarina se encontravam, mas também a posição epistêmica que se podia entrever nos discursos desses três personagens, a fim de cernir tanto a forma quanto o fundo que se emaranhavam para a emergência de tais enunciações ficcionais. Quanto à referência ampla às

“linguagens” do texto, procurou-se forjar uma formulação tão abrangente quanto possível, a fim de abarcar as diferentes semioses que se comunicavam nos e pelos textos.

Passamos agora a responder nossas questões de pesquisa, começando pelas duas últimas, já que estas, de acordo com a maneira segundo a qual organizamos nossa problemática, são os degraus que devemos subir a fim de, em seguida, podermos responder à questão principal. Debruçando-se sobre a situação narrativa, a segunda parada realizada em nosso percurso já prenunciou que a travessia seria acidentada, revelando uma expressão particular e fora dos esquadros de convenções narrativas arraigadas. Para lançar luz à situação narrativa, foi preciso recuar de um passo e observar a cena enunciativa em que a atividade narrativa tinha lugar em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin*. Um tal ângulo de observação nos levou, em seguida, a redimensionar a posição que inicialmente estipuláramos como aquela que o índio ocupava: de narrador *tout court*, fomos confrontados à necessidade de defini-lo como “personagem-narrador-personagem”, operando um deslocamento na fórmula comumente utilizada nos estudos literários – a de “narrador-personagem”. Buscou-se pôr em relevo a anterioridade da cena relativamente ao ato narrativo, bem como da posição de personagem que é, posteriormente, readquirida no interior da narração. O caso de Avá/Isaías, narrador índio de *Maíra*, afastava-se dos demais e se servia de um expediente menos incomum: o do monólogo interior. Nossa leitura procurou contrapor a ideia de uma narração “para fora” – decorrente dos indícios de um diálogo ambientador das enunciações do conto de Rosa e do romance de Miranda – e a ideia de uma narração “para dentro” – o monólogo de Avá/Isaías –, associando tais escolhas de técnica narrativa à relação e ao grau de contato de cada narrador com códigos e práticas da ocidentalidade, entendendo a estratégia narrativa como parte integrante do processo de construção do elemento índio.

Se a cena enunciativa apontava para a materialidade da interação face a face, no início de nossas investigações – notadamente em “A situação narrativa” –, a discussão se complexifica quando, em “A oralidade e o texto escrito”, somos confrontados aos pormenores da intrincada montagem textual, que se alimenta não da oposição entre o oral e o escrito, mas do fluxo permanente que conduz de um ao outro. Se as conclusões do capítulo 2 desta tese nos encaminhavam para a compreensão da colocada em cena do índio como a tentativa de recriar um ambiente que acenaria, tanto quanto possível, para a corporalidade e a materialidade pressupostas como ambiente de ocorrência privilegiado do autóctone, o capítulo 4 nos inclina a compreender a arquitetura de tais textos como a tentativa de suspensão da dicotomia. Mais do que apresentar uma dicção do índio ambientada numa situação comunicativa que atende a todos

os critérios estipulados pelo modelo de Jakobson, a enunciação índia posta em cena ganha em complexidade ao situar-se na fenda entre o oral e o escrito; trata-se da instauração de um mecanismo representacional que não busca capturar a voz pela escrita, tampouco de submeter a escrita à voz, mas de tecer e de explorar os fluxos que conduzem de uma à outra. É, sob essa ótica, não num “fora” que se situa a narração índia, mas na fenda entre a letra e o som, no interstício. O caso de Avá/Isaías, por sua vez, situava a enunciação na interioridade e ecoava a natureza do conflito identitário que assombrava o personagem. Mas para responder precisamente à questão de saber quais são as coordenadas do narrador índio, é preciso associar essa resposta parcial que repousa na observação de aspectos da enunciação conjuntamente com aqueles que decorrem da análise dos enunciados.

Avançando em nossa investigação, no capítulo 3, “A estruturação da percepção, do pensamento e do conhecimento índios”, passamos em revista os textos em busca de pistas das coordenadas epistêmicas em que se situavam, objetivando mapear as categorias perceptivas que ordenavam a experiência no mundo e o conhecimento dos três narradores. Este desdobramento da pesquisa se nutriu das discussões e de uma maneira de pensar própria à antropologia e à etnologia, que se interessaram ambas em esquadrihar, entre outros, o modo como o índio conhece o mundo, sua posição. O que se destacou em nossas observações foi, sobretudo, a maneira como em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin* todas as categorias binárias em que se ancora a tradição ocidental – de bases platônicas, transcendentais, metafísicas – pareciam não se aplicar: em vez de uma lógica do “OU”, própria ao discurso lógico-racionalista, deparávamos com uma lógica do “E”, isto é, uma lógica calcada na contradição, mas não na oposição. Por outro lado, o discurso excessivamente lógico de Avá/Isaías em torno da problematização de sua própria identidade operava cegamente a partir de categorias estanques fundadas numa perspectiva metafísica, e parecia situar-se aí, contraditoriamente, mais um ponto de conexão entre os três textos: a visível insuficiência dessa estrutura de pensamento para dar conta da posição plena de atravessamento em que Avá/Isaías se encontrava era um indício significativo de que também ele, a despeito de si mesmo, não cabia numa lógica de oposições binárias, e seu conflito permanente demonstrava que, dentro de um pensamento de tal modo ordenado, não havia saída para o personagem. Começava a ficar claro que uma dinâmica de refrações relativamente ao elemento ocidental estava em conexão direta com essa posição perceptiva que os narradores índios colocavam em cena e reverberava uma configuração particular que emanava desde o núcleo do pensamento que regia o discurso textual, impactando outras instâncias do mesmo. A interlocução que estabelecemos com a tradição filosófica grega já

parece ter ficado suficientemente evidente: tanto as ideias metafísicas de Platão quanto as bases da lógica clássica formuladas por Aristóteles foram convocadas, sobretudo para demonstrar a insuficiência das mesmas para dar conta da posição epistêmica encenada nos textos em apreço. Um dos princípios que organiza a lógica aristotélica, como já evocamos, é o do terceiro excluído, que se exprime sob a fórmula:  $A \text{ é } x \text{ ou não-}x$ , não havendo terceira possibilidade. Mais acima, sustentamos que o elemento indígena resvalava, nos três textos, para uma lógica do **E** em detrimento do **OU**. Subvertendo as bases da lógica formal aristotélica, poderíamos propor uma “lógica do terceiro incluído”, a partir da qual pensar não apenas a posição epistêmica desses narradores índios, mas também sua posição na equação nacional. Esse novo modelo lógico nos conduziria a uma reelaboração da fórmula aristotélica: na lógica do terceiro incluído,  $A$  seria, súbita e sucessivamente,  $x$  e não- $x$ , sendo possível até mesmo abrigar outras possibilidades. A metamorfose, identificada nessa altura da reflexão como um elemento comum aos textos de Rosa e de Miranda, foi instrutiva para compreender o que chamamos aqui de lógica do “E” e não do “OU”: sendo a metamorfose a possibilidade de ser um **E** outro – ou não ser NEM um NEM outro –, ela inviabiliza, por excelência, a instauração de uma lógica calcada em dicotomias, instaurando uma ordem baseada no fluxo. Dentro da lógica do OU, ricocheteia-se sempre em um dos polos; uma lógica do E, por outro lado, faz do trânsito permanente um (des)território a ser habitado. A metamorfose questiona a lógica formal aristotélica, basicamente nos três princípios que a organizam: o da identidade, o da não contradição e o do terceiro excluído. Em síntese, o pensamento formal clássico organiza binária e dicotomicamente a realidade, dissociando o objetivo do subjetivo, o abstrato do concreto, o teórico do prático, o geral do particular, o corpo do espírito, a natureza da cultura, o sagrado do profano, a razão da emoção, o puro do misturado, etc. Essa enumeração de oposições e seu cotejo às discussões empreendidas nesta tese revelam quão distantes desse pensamento da separação e da redução nossos narradores índios se encontram, seja pelo modo como positivamente evoluem à revelia dessa matriz – nos casos de “Meu tio o iauaretê” e de *Yuxin* –, seja pelo conflito gerado quando operar a partir dessa chave se torna uma imposição decorrente de um processo de aculturação – caso de Avá/Isaías, em *Maíra*. Todos os textos se constroem a partir de uma ênfase nos processos dialógicos, nas imbricações, nos contatos, nos envoltivos, nos interstícios, nos cruzamentos – inapreensíveis se captados a partir da lógica binária do **OU**. É assim que podemos dizer que o ex-onceiro de “Meu tio iauaretê” é índio e não índio e onça, é Bacuriquirepa e Antônio de Jesus e tantos outros e nenhum deles a um só tempo, que o conto é um diálogo e um monólogo, que o protagonista se exprime em português e em tupi. Yarina, por sua vez, dialoga e monologa, narra e borda, é Yarina e yuxin, chama-se

Yarina e Madia. Avá é – apesar de rechaçar sua dualidade – Avá e Isaías, é civilizado e selvagem, é índio e não índio, é pagão e cristão; o romance de Ribeiro, por sua vez, também é pagão e cristão, índio e não índio. Todos esses elementos aparecem inseparavelmente combinados, uma terceira possibilidade que já não pode ser decomposta nos dois termos que a formam, mas na qual persistem elementos de ambos; em outras palavras, um terceiro que não é síntese, mas que conserva a tensão entre os elementos que entram em sua composição. A contradição dialética é assumida pelos textos em suas mais variadas formas, sem a preocupação de resolvê-la, mas servindo-se dela para produzir novas possibilidades, dela apropriando-se, ultrapassando-a sem que um termo se sobreponha ao outro, demonstrando a impossibilidade ou a inviabilidade de incorrer em oposições dualistas. Experimenta-se um processo compreendido, a partir de uma perspectiva ainda binária, como embaralhamento, descategorização, desierarquização, que acaba por confundir os gêneros, as culturas, as línguas, as ordens, desrespeitando quaisquer balizas forjadas a partir de categorias estanques. Instaure-se uma lógica do devir, do contato e da transformação por meio dele.

Nesse ponto, a lógica indígena e a lógica pós-colonial encontram sua interseção: se no índio encontramos uma episteme que não funciona a partir de uma oposição dualista, o desafio de uma episteme pós-colonial – uma capaz de suspender o conflito identitário em que Avá/Isaías vive, por exemplo – seria o de conciliar substratos distintos, assumir-se como mestiça, instaurando uma lógica “de l’iconographie cubiste : briser les formes et juxtaposer les fragments afin de donner une composition nouvelle gardant la trace de la brisure” (LAPLANTINE & NOUSS, 2011, p. 36). O aparente afastamento identificado em alguns momentos nos procedimentos adotados em *Maíra*, é preciso assinalar, deriva também da posição que o romance assume relativamente à lógica clássica formal: relacionando-se com esta última, o exercício que se busca realizar esteticamente na obra de Darcy Ribeiro é o da composição a partir de dois substratos; nos casos de “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*, os textos parecem evoluir em maior ou menor grau alheios a uma organização em categorias metafísicas da experiência, livres de um princípio anterior de separação de instâncias. No caso de *Maíra*, dada a importância que a matriz ocidental adquire na economia da obra, o exercício é o de buscar uma configuração que dê conta de elementos que, dentro de uma chave binária, foram colocados em lados opostos. Que se pontue que todos os textos se relacionam com a ideia de ausência de compartimentação, mas a partir de posições distintas: “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin* se situam num plano perceptivo que ignora a lógica formal; em *Maíra*, por sua vez, o desafio é compor a partir da lógica formal, conhecendo-a e buscando uma possível superação da mesma.

Os dois primeiros evoluem à revelia de uma matriz transcendental; o terceiro precisa se haver com ela. Em todos os três casos, é a existência de uma lógica distinta da formal clássica que busca se manifestar; em outras palavras, é da tensão provocada pelo **E** que surge a complexidade da experiência dos três textos.

Articulando as conclusões provenientes da observação da enunciação e do enunciado, parece-nos legítimo propor, à guisa de resposta à questão de saber quais são as coordenadas do narrador índio, que estas se constroem a partir da instalação de um processo de dissonâncias relativamente a diferentes estratos da tradição ocidental, seja pelo questionamento dos estatutos dos elementos oral e escrito, seja pela colocada em causa ou neutralização de uma posição epistêmica conforme à lógica formal clássica que estrutura a experiência ocidental.

É nesse ponto que a pergunta de pesquisa que acabamos de responder se articula à segunda delas, que se interessa pelo modo como as linguagens são mobilizadas na colocada em cena do narrador índio. Para respondê-la, é útil retomar os pontos principais do percurso que realizamos a fim de compreender o uso das linguagens na construção da textualidade em que se insere o narrador índio. Atendo-nos à ordem das etapas percorridas, interessamo-nos, em seguida, pelo elemento linguístico, supondo que a investigação desse aspecto pudesse lançar luz sobre a forma como o discurso índio se manifestava. Aqui, mais uma vez, deparamo-nos com uma heterogeneidade de procedimentos. Entre uma manifestação discursiva fortemente marcada pelo entrechoque de vocábulos de diferentes origens e de estruturas – como a que caracteriza “Meu tio o iauaretê” –, um caxinauá reconstruído a partir do material linguístico do português – em *Yuxin* – e uma expressão fortemente normalizada em português brasileiro – Avá/Isaías –, encontrou-se, inicialmente, material lexical indígena de diferentes proveniências coexistindo no discurso desses narradores. A despeito disso, a classificação do material encontrado apontou para a possibilidade de uma interseção em termos percentuais: a predominância de um fundo vocabular tupi. A pesquisa recolheu indícios que nos levaram a concluir que a matriz tupi adquire uma importância significativa nas relações entre índios e não índios na história brasileira. À luz dessa informação, levantamos a hipótese de que a predominância do material linguístico tupi indicava que os elementos que se colocavam em relação na dinâmica encenada por cada texto não eram as etnias autóctones em si – em sua característica tribal –, mas o índio em relação ao Brasil. O recurso a uma base lexical tupi mesmo na expressão de Yarina, uma índia caxinauá – cuja origem ficcionalmente atestada a afastaria, em tese, da matriz tupi –, deu-nos mais elementos para sustentar a hipótese de que a figuração índia operava como uma sinédoque do elemento indígena tupi, e que, se por um lado

a etnia referida poderia ter alguma incidência específica sobre aspectos das figurações aí realizadas, por outro lado a questão maior não era o índio – específico – enquanto sociedade tribal, mas o índio – genérico – em relação à sociedade nacional. Nesse contexto, as eventuais particularidades de cada etnia se dirimiam em benefício de um debate que alinhavava os três textos: o índio dentro da equação brasileira, em particular como o Outro do brasileiro. A colocada em cena da dicotomia *eu x outro* também revelou sua utilidade, na medida em que é nessa fricção entre dois elementos distintos que cada um deles se dá a ver. A figura do brasileiro em oposição à do índio se apresenta nos três textos e parece ser mais um dos elementos a partir dos quais se constitui a posição deste último – desta vez, num contexto relacional. Em relação com o brasileiro nos três textos, o índio surge como o não-brasileiro e, portanto, como uma figura de oposição em cuja construção comparecem mesmo substratos amalgamados de diferentes etnias – o que podemos concluir ao constatar a presença concomitante de material lexical de outras proveniências que não a tupi nas malhas textuais.

Evocou-se, nas considerações iniciais desta tese, que a tradição da figuração do índio na literatura brasileira estava sempre associada ao tema da nação, isto é, o índio era sempre um vetor inscrito numa relação de forças cuja resultante era a questão nacional. Em nosso *corpus*, parece igualmente possível estabelecer conexões entre as figurações que aí encontramos e o debate sobre a nação brasileira. É que, nos três textos, o índio é o elemento com o qual o brasileiro se relaciona. É a partir da presença do “um” que o lugar desse “outro” acaba se definindo como “índio”, na imagem difusa que essa própria categoria evoca. Refiramos alguns momentos de cada obra em que a indianidade enquanto identificação relacional emerge: em “Meu tio o iauaretê”, é ao ver sua diferença física ressaltada pelo forasteiro, homem branco, que o termo “índio” surge como elemento identificador do protagonista; em *Maíra*, é a impossibilidade de tornar-se indistinguível no contexto ocidental que conduz Avá/Isaías a decidir retornar à aldeia mairum, e é o intercâmbio permanente com a cultura cristã-ocidental e brasileira que contribui para demarcar o elemento indígena, cada vez mais ameaçado de extinção; por fim, em *Yuxin*, é somente nos momentos pontuais de contato direto com a alteridade brasileira que Yarina se define como índia – durante as lições de português e doutrina cristã com padre Chardin – ou que é pelo outro assim definida – no episódio do espelho trazido pelo regatão Bonifácio, por exemplo. Em outras palavras, a narradora do romance de Miranda só tem colada a si o termo “índia” pelo discurso do outro, ou mesmo no peritexto do romance – nas “Notas” ou na orelha do volume, por exemplo. Em dada altura, chegamos a pensar que o fato de nos servirmos da categoria “índio” como ponto de partida para nossa investigação

representaria a reprodução de um ponto de vista generalizante e que o resultado de incorrer nessa imprecisão seria o de reunir situações muito distintas em um mesmo *corpus*. O que não levávamos em conta para apostar nessa suspeita é que, nos três textos, ainda que se pusessem em cena etnias distintas, a questão principal não era a de ser tacunapéua, ser mairum ou ser caxinauá, mas a de ser o outro da ocidentalidade, o que significava, no contexto dessas obras, a de ser o outro do Brasil dentro do próprio Brasil. Sob esse ponto de vista, a categoria “índio”, de que nos valem inicialmente, aplicava-se perfeitamente, pois todos os protagonistas surgiam numa discussão em maior ou menor grau explícita sobre o estar no Brasil e ser, contudo, diferente do brasileiro. O que estava em jogo era justamente o que qualquer etnia autóctone poderia ter em comum: o fato de terem origens pré-colombianas e de terem historicamente entrado em contato com a ocidentalidade. A coletividade “índia” não existe, nesse sentido, senão em relação à interlocução comum que todos os povos autóctones estabelecem com o elemento ocidental. É justamente nesse aspecto que se concentram tais figurações, donde a dimensão lateral que a particularização étnica adquire para uma parte da análise dos textos. Trata-se de um processo de sinédoque em que as etnias são tomadas pelo todo – isto é, pela característica de indianidade que adquirem a partir do contato com o não-índio. Não é a correspondência referencial ao material linguístico que importa; é, antes, a relação que o elemento indígena estabelece com o elemento não-índio – o brasileiro. A primeira ponderação que se deve fazer diz respeito ao caráter relacional que lhe subjaz: é no contato com o não-índio que a indianidade se torna visível; o contraste lhe é, no material analisado, fundante. É assim que encontramos, nos três textos, a colocada em cena do contato com o outro. Na construção ficcional, o que existe, portanto, é o índio e o outro, e é a partir da relação com esse não-índio que se forja um processo de identificação dos narradores, que em alguma altura estabelecem ou têm estabelecida a existência de uma fronteira entre o “eu” (ou “nós”) e o “ele” (ou “eles”). A indianidade é reforçada não como uma característica essencial, alojada indelevelmente na subjetividade que narra, mas como um fenômeno emergente, isto é, que surge da relação transcultural entre certos grupos que se encontram em posições relativas distintas.

Esse traço, que vem cotejar a questão formal que nos vem ocupando em maior proporção, é também um ponto importante a partir do qual a indianidade dos textos se manifesta. Esta se forja num movimento duplo: pelas remissões que refratam o binarismo na forma e no conteúdo, mas também a partir de uma posição relacional com o não-índio. É assim que, mesmo que na dicção narrativa de Avá/Isaías não seja possível detectar particularidades

expressivas, como especificamos, no plano do conteúdo ele está inevitavelmente ligado à perspectiva do outro e, no contato com esse outro, surge a sua posição de indianidade. O “índio” é, desse modo, aquele que entrou em contato com o ocidental e, tocado por ele, indianizou-se. Ser índio é, sob essa ótica, em algum momento ter sido visto a partir das lentes do não-índio e estar capturado por esse olhar, por essa relação. Desse ponto de vista, o contato torna-se determinante para que essa terminologia seja aplicável: o índio é porque o não-índio não é e, nesse aspecto específico, lançar mão de uma dicotomia parece pertinente para analisar essa porção dos elementos textuais. Sustentamos a hipótese de que o elemento índio apareceria como um índice da potência do devir genuíno brasileiro, contida pelo elemento “brasileiro” e a lógica da metrópole miniaturizada que este encarna relativamente ao primeiro. Pudemos, então, associar a discussão por nós realizada àquela que a crítica empreende no tocante à figuração índia durante o romantismo e o modernismo, realçando a dimensão política do elemento autóctone no âmbito literário.

A essas conclusões que advieram da observação de aspectos da composição lexical conjugada à tensão entre alteridades nos três textos veio somar-se um outro olhar lançado ao aspecto linguístico, desta vez concentrando-se na observação dos campos semânticos predominantes no *corpus*. Dela emergiram alguns padrões e, mais do que isso, constatou-se que a importância aparentemente “secundária” que a utilização desses termos assumia no desenrolar das tramas indicava o modo como eles intervinham na construção do discurso indígena: operando como “motivos” posicionados ao longo dos textos, tais vocábulos contribuíam para a atmosfera indígena que se imprimia em vários níveis dos mesmos e, nesse caso específico, exprimia-se no plano linguístico, no que este pode ter de elemento caracterizador, além de também no plano temático, na medida em que se inseriam elementos do universo referencial indígena na constituição do enredo. Essas pitadas de detalhes referenciais do cotidiano indígena ajudam a construir o efeito de indianidade no interior das tramas. Foi assim que propusemos compreendê-los como “motivos” ou, posteriormente, como elementos que participam de um processo de “cenarização”, na medida em que ajudam a compor a performance da indianidade no plano da enunciação e, ao mesmo tempo, dão consistência a ela no plano do enunciado, isto é, do conteúdo. O plano da forma, assim, conectava-se ao plano do conteúdo e ancorava a indianidade também num universo ficcional que auxiliava na criação de uma atmosfera indígena. Isso se verificou sobretudo em *Yuxin* e *Maíra*, onde há capítulos inteiros dedicados a elementos que não atuam diretamente no desenrolar narrativo – cenas do cotidiano da tribo, em *Maíra*, e descrições ostensivas do ambiente, em *Yuxin* –, mas que

intervêm como componentes de uma cena maior, como uma distribuição de objetos num cenário. Os elementos cenarizantes, além de sua função de performar a indianidade no nível do discurso – da forma – atuariam igualmente no plano temático – do conteúdo –, como “objetos” distribuídos pela cena, operando como mais um elemento de redundância da construção da cena indígena. Em outro termos, tais elementos confeririam uma espécie de “cor local” da indianidade.

Ao voltarmos-nos para as questões relativas ao suporte escrito do discurso literário veio a confirmação da suspeita levantada durante a reflexão proposta no capítulo 2 desta tese, sobre a estruturação da percepção do índio – a de que haveria a recriação de uma matriz epistêmica que operava a partir de categorias distintas daquelas da metafísica e que repercutiria em diversos níveis do texto. A investigação das relações entre a oralidade que parecia soberana em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin* e o suporte gráfico que nos dava acesso aos discursos dos “personagens-narradores-personagens” revelou que o canal escrito intervinha na matriz em aparência unicamente oral de que o texto se nutria, originando uma modalidade de discurso monologal-dialógico que já não podia existir em sua plenitude de significações senão nessa tensão entre os suportes oral e escrito. Mais uma vez, a metafísica platônica foi convocada à discussão, desta vez a partir da primazia do oral sobre o escrito defendida por Sócrates no *Fedro*. Se anteriormente a estrutura do pensamento metafísico de Platão já havia sido colocada em xeque, agora ela parecia ser posta em causa sob mais um de seus aspectos, já que a operação observada em “Meu tio o iauaretê” e em *Yuxin* implodia a ideia de separação estanque entre oralidade e escrita. Ao friccionar os códigos e possibilidades de ambas, esses textos criam uma zona de ecótono, de indiscernibilidade – uma terceira margem? – em que o escrito chega às suas raias, confunde-se com o oral e vice-versa, fazendo dessa posição intermediária um elemento importante na dinâmica textual. Em “A oralidade e o texto escrito” iniciou-se um momento de viragem da investigação: se antes focalizamos exclusivamente no narrador, a maneira como a posição enunciativa desse “personagem-narrador-personagem” convidava à discussão sobre o suporte textual nos conduzia a interrogar agora não mais apenas a instância narrativa, mas também a própria noção de textualidade.

Foi na continuidade dessa pista que nos voltamos à dimensão imagética dos textos. Não se tratava mais de restringir a discussão ao perímetro do narrador, mas observar de que maneira a colocada em cena desse narrador impactava ou podia impactar a concepção de textualidade em que ocorria. Nesse sentido, o narrador índio passa a ser o epicentro de um fenômeno de questionamento do literário mais amplo, que começa na cena enunciativa e repercute até mesmo

na ideia que se faz da experiência de leitura. Lançando esse olhar ao *corpus*, a constatação da presença de imagens nas primeiras edições dos três textos reteve nossa atenção. Se alguns indícios poderiam apontar para o caráter acessório desse material, nossa leitura privilegiou uma outra abordagem – uma que permitisse investigar o componente imagético à luz de todo o percurso que recuperamos ora nesta conclusão. Foi assim que se aventou a possibilidade de compreender a iconografia que bordejia o material linguístico das obras como parte constituinte da textualidade, propondo-a como mais um elemento que contradiz uma ordenação dualista da experiência, desta vez questionando a separação entre a linguagem verbal e a não verbal. Para além disso, conectando o presumido caráter acessório do material iconográfico a um traço similar flagrado no material linguístico – aquele referente ao uso de “motivos” indígenas –, propusemos que as ilustrações também pudessem ser entendidas como operantes num processo de ambientação, que assumimos ser também um elemento importante no jogo ficcional cujo resultado é a criação do efeito de “indianidade” – essa noção escorregadia que vimos tentando cercar. Buscando diferentes mecanismos por meio dos quais recriá-la no texto, procurando embê-lo dela por meio dos mais diversos artifícios, disso tudo surgem, segundo pudemos demonstrar, efeitos de indianidade, que encontrariam seu traço principal em sua potência enquanto índice desorganizador das categorias perceptivas fundantes do Ocidente. Esse percurso nos fornece elementos para que respondamos à segunda questão de pesquisa, que se encontra intimamente ligada à primeira: também aqui, o ponto de interseção repousa sobre a construção de uma experiência que se constrói a partir da exploração de dissonâncias relativamente ao convencional, seja na produção de deslocamentos linguísticos de diversas ordens, seja na fricção entre o oral e o escrito, seja na construção de uma textualidade que desafia a primazia dos signos gráficos, colocados em uma relação com signos iconográficos.

Diante disso, poderíamos responder à questão principal, isto é, a de saber como se organiza o dispositivo narrativo índio, da seguinte maneira: trata-se de um emaranhamento de procedimentos distribuídos em diversos níveis do texto, que se constitui a partir de um feixe de relações entre a dimensão narratológica e um certo sistema de dispersões instaurado no trabalho com a linguagem. Essa percepção do movimento realizado por esses três textos encontra paralelos naquela que Ángel Rama (2008) denomina como “transculturação narrativa” e que, na visão do crítico, opera-se em três níveis: uso da língua, estrutura literária e cosmovisão. Como aqui se demonstrou, a exploração desses três eixos se encontra, em maior ou menor grau, presentes tanto em “Meu tio o iauaretê”, quanto em *Maíra* e em *Yuxin*.

De tudo o que foi referido, a posição epistêmica que se instaura nos textos a partir da colocada do índio na posição de enunciador-narrador nos parece adquirir centralidade para defendermos que a ocupação de uma tal posição tem impactos na construção textual. Aqui, é pertinente separar as obras em dois grupos: em “Meu tio o iauaretê” e *Yuxin*, é em grande parte em função de a voz índia ser aquela que organiza o texto que este assume feições particulares: uma manifestação linguística insólita, uma exploração acentuada da oralidade. É então que, partindo da associação do índio à oralidade, as placas tectônicas da escrita começam a se deslocar: a narração é transposta para uma estrutura dialógica, mas mantendo uma base monológica, levando a oralidade e a escrita a uma tensão f(r)iccional particular. Em seguida, é no mundo diegético que os deslocamentos começam a se fazer ver: a ideia de metamorfose é bastante emblemática nesse sentido, em que se instaura uma lógica do fluxo e ignora-se a fixidez. O material linguístico do português também sofre deslocamentos em função da característica índia da instância narradora: entrechoques com outros materiais linguísticos, passagem a um funcionamento segundo lógicas outras. Finalmente, mesmo a iconografia é convocada para romper com uma certa ideia de textualidade, segundo a qual o texto se constrói apenas a partir do que é escrito. Entendendo a matriz epistêmica do personagem-narrador como epicentro da experiência narrativa, não parece absurdo afirmar que sua orientação centrada em um movimento dialético constante vai reverberando para outras esferas do texto, tornando-o, como procuramos demonstrar, repleto de deslocamentos relativamente a categorias que estruturam a experiência da ocidentalidade e mesmo da literatura.

No caso de *Maíra*, é preciso evocar novamente a complexidade da obra: a estrutura narrativa, marcada pelo atravessamento de várias focalizações e procedimentos narrativos, tira a centralidade da posição epistêmica índia, que divide espaço com diversas outras que entretecem o romance. Concentrando-nos na porção de narração índia do romance – a de Avá/Isaías –, verificamos uma potência dissonante, assim como os narradores dos outros textos de nosso *corpus*, mas que surge recalcada por uma estrutura de pensamento lógico formal que a esquadrinha e sufoca. Essa potência, que se situa nos antípodas de uma ordenação e de um conhecimento de mundo ancorados numa tradição metafísica e transcendental da identidade, da autenticidade e da unidade tem um fundo distinto daquele que anima os outros dois narradores, sendo advinda da experiência transcultural do personagem. Na obra como um todo, as potências dissonantes vão se tensionando, desde a estrutura do romance até as vozes que se atravessam ao longo da narração e, dessa fricção, parecem construir um todo fundado na composição de uma unidade a partir de elementos heterogêneos.

Na posição ativa de narrar, o índio surge ficcionalmente não como um elemento observado pelo olhar externo, mas atuante, produtor de sentido – e daí também o texto parece se liberar para se comportar erraticamente, para compor a partir da lógica que organiza a expressão que se encontra em seu interior, tornando-se também ele infenso a uma ordenação em torno de dicotomias em diferentes níveis. A potência dissonante que comparece na própria composição do elemento indígena acaba por irradiar-se para outras instâncias do texto: este torna-se também uma estrutura dissonante. Nesse sentido, a posição ocupada pelo índio e a constituição da textualidade das obras encontram uma relação possível; não se trataria, sob essa ótica, apenas de uma variação de posição epistêmica, mas, de uma variação de ordem *alética*, nos termos de Maniglier:

Il ne faut pas s’empreser de qualifier cette variation autrement que comme une variation épistémique ; il faudrait plutôt dire : une variation aléthique, du mot grec alètheia qui signifie « vérité », donc une variation de vérités. (MANIGLIER, 2019, p. 13)

Com essa orientação, podemos passar a falar sobre um dispositivo índio enquanto um feixe de relações que busca emular um sistema de verdade que se constitui de outro modo.

Ao fim desse percurso, podemos nos colocar algumas questões sobre o valor, tanto do caminho analítico aqui empreendido quanto das figurações discursivas indígenas contidas nas obras analisadas. Inicialmente, esta pesquisa assumia para si a missão de investigar as identidades branca, negra e índia em narradores da literatura brasileira. Tratava-se de uma empresa que tinha como premissa, em certa medida, o que alguns estudiosos chamam de “o mito das três raças”, segundo o qual a sociedade brasileira se constitui a partir dos substratos culturais europeu, africano e indígena. Essa vultosa tarefa se demonstrou muito ambiciosa, envolvendo um número de obras muito maior e demandando uma metodologia que fosse capaz de dar conta de pôr em relação textos que seguiam direções muito díspares. Do redimensionamento desse ponto de partida resultou a concentração desta investigação no elemento indígena, decisão motivada por algumas questões, sendo a principal delas a notável tradição de representação do autóctone na literatura brasileira, o que permitia inserir a discussão empreendida em um quadro mais amplo de figurações, diferenciando-se da questão negra, por exemplo, abafada durante muito tempo da história oficial brasileira – por razões que sabemos bem – e, por conseguinte, do universo das representações artísticas. Outro ponto que foi sendo polido à medida que a pesquisa avançava foi o da pergunta em torno da qual se organizava a reflexão. No começo dessa empreitada, interessava saber se o índio era “bem representado” nos textos estudados. As aspas aqui são propositais e sinalizam o distanciamento que ora assumimos

relativamente a tal ângulo de observação da questão da figuração, pois o que seria “bem representar” o autóctone? Representá-lo “tal qual ele é”? Talvez estivéssemos pensando na reprodução de estereótipos étnicos e no eventual reforço de preconceitos que poderia, por meio dessas representações, cristalizar-se ainda mais no imaginário coletivo brasileiro. Aos poucos, também esse questionamento foi se alterando, passando a formular-se do seguinte modo: “como os textos estudados põem em cena a narração índia?”, isto é, que procedimentos buscam alojar na dimensão textual esse “atributo” que resiste continuamente às tentativas de encerramento em modelos e definições? Convém aqui restabelecer a interlocução com Viveiros de Castro (2006) em sua percuciente argumentação na entrevista “No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é”. O etnólogo brasileiro defende em diversas alturas de sua manifestação que não sabe o que seria o “índio” e que a definição do que o “índio” seja é motivada muitas vezes por intenções de um aparelho de Estado que visa a negar direitos a todos aqueles que puderem ser excluídos dessa categoria:

Isso porque essa discussão – quem é índio?, o que define o pertencimento? etc. – possui uma dimensão meio delirante ou alucinatória, como de resto toda discussão onde o ontológico e o jurídico entram em processo público de acasalamento. [...] como responder à resposta que o Estado tomava como inquestionável em sua questão, a saber: que “índio” era um atributo determinável por inspeção e mencionável por ostensão, uma substância dotada de propriedades características, algo que se podia dizer o que é, e quem preenche os requisitos de tal quiddidade – como responder a essa resposta? [...] O ponto realmente fundamental na escolha da “comunidade” como sujeito da minha definição fictícia é que o adjetivo “índio” não designa um indivíduo, mas especifica um certo tipo de coletivo. Nesse sentido não existem índios, apenas comunidades, redes (d)e relações que se podem chamar indígenas.

Se o próprio estudioso que se ocupa das relações de sentido das populações ameríndias se recusa a definir o que ou quem é o índio, como seria possível determinar o que seria uma “boa” representação do autóctone? Essa foi a percepção que nos conduziu a abordar o tema a partir de um outro ângulo, buscando compreender o índio, na esfera do literário, como um efeito criado a partir de procedimentos envolvendo trabalhos com as linguagens e a estipular como objetivo dessa investigação a identificação dos componentes que resultavam na ativação desse dispositivo de figuração narrativa. A reflexão sobre essas ocorrências particulares do indígena na cena literária brasileira pode, sem dúvida, alimentar o debate, se colocada em perspectiva com, por exemplo, dois outros tipos de figurações desse mesmo elemento: aquela feita por não-indígenas e que coloca o autóctone na posição de personagem e aquela, que vem ganhando cada vez mais espaço, feita por indígenas sobre si mesmos. Estudos comparativos dessa natureza poderão suscitar discussões pertinentes, a fim de produzir conhecimento a partir do confronto entre essas diferentes angulações da representação indígena, tomando, contudo, a cautela

necessária para que não se caia na esparrela de estipular quais representações do índio são mais legítimas ou menos, entendendo-as como movimentos a partir dos quais formular compreensões da nação brasileira e da diversidade por ela abrigada. O que esses discursos ficcionais sobre o indígena comunicam a respeito do autóctone? E o que esses mesmos discursos dizem sobre o não-autóctone? Se se submetem os textos em que o indígena aparece unicamente como personagem a essas perguntas, que respostas podem ser obtidas? Isto é, na passagem de enunciados constativos a enunciados performativos da indianidade, que imagens do nativo são produzidas? Que comunicação pode haver entre elas? E se o fazemos relativamente aos textos de autoria indígena? Que reflexões podem resultar do contato entre os narradores ficcionais indígenas e os narradores indígenas *de factum*? Que procedimentos são comuns nesses dois contextos narrativos e o que os afasta? O cruzamento dessas observações, parece-me, tem potencial para robustecer a já vasta tradição crítica dedicada à questão do indígena na literatura brasileira.

Sobre o valor das figurações indígenas estudadas, permitamo-nos a húbris de formular a questão: qual dessas obras seria a que “melhor” cria ficcionalmente o índio? Trata-se de uma pergunta à qual, desnecessário dizer, não se oferecerá aqui uma resposta; mas o exercício de interrogar permite emitir algumas provocações. Para apontar alguns caminhos, evoquemos a utilização do expediente de recurso à exterioridade: em “Meu tio o iauaretê”, não se conta senão com o discurso do próprio ex-onceiro para construir a indianidade da voz que ali se exprime; *Maíra* e *Yuxin* se apoiam em elementos externos à expressão do índio para designá-lo, que sejam os capítulos “antropológicos” e as descrições do entorno, que seja a narração heterodiegética do romance de Ribeiro ou até mesmo os instrumentos peritextuais do romance de Miranda – sobretudo as “Notas”. Se, como quer Viveiros de Castro, “não é índio quem quer, mas quem se garante”, o índio de Guimarães Rosa parece ser aquele que “se garante” apenas por seu discurso, sem que surjam heterodeterminações da indianidade da voz narrativa, isto é, sem que um enunciado ou uma enunciação ocupando outra posição precise confirmar que, sim, trata-se de um índio. Mas não esqueçamos que, diferentemente do autóctone sobre o qual se debruça Viveiros de Castro, o nativo que aqui se estuda não tem a mesma existência ontológica que aquele perscrutado pela etnologia; ele existe, sim, mas linguisticamente, pela linguagem, pelo texto. Nesse contexto, a estratégia por nós flagrada nos três textos em diferentes graus – a presença de elementos cenarizantes, que sejam “objetos” ou “palavras-objetos”, traços objetivos ou material etnográfico é tão legítima quanto qualquer outra na construção do índio enquanto efeito discursivo. Assim, ainda que a visão etnológica aponte

[...] que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir, algo essencialmente invisível, mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de “diferença” anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006)

no âmbito do discurso literário essa presença se faz sentir pela combinação de procedimentos que mesclam tanto alguns elementos caracterizantes estereotipificantes quanto movimentos de diferenciação permanentes e que se exprimem de diferentes formas, como vimos.

Desnecessário dizer também que, embora o recorte aqui realizado tenha permitido preencher algumas lacunas da crítica dedicada a “Meu tio o iauaretê”, *Maíra* e *Yuxin*, as aproximações envolvendo esses textos – e até mesmo outras obras – não se esgotam nesta investigação. Às questões de forma dos discursos narrativos ficcionais indígenas, aqui privilegiadas, podem-se somar reflexões mais aprofundadas da ordem dos conteúdos por eles expressos, identificando, por exemplo, eventuais recorrências temáticas. Outra deriva possível consistiria em aproximar de maneira mais sistemática as reflexões sobre o conceito de “perspectivismo ameríndio” – formulado por Viveiros de Castro e aludido brevemente em alguns momentos desta tese – e a assunção do ponto de vista do índio nessas narrativas, promovendo a colocada em diálogo da elaboração sobre a natureza relacional dos seres feita pelo etnólogo e a filtragem da informação narrativa a partir de uma perspectiva indígena. A filosofia de Deleuze e Guattari – especialmente os conceitos de “desterritorialização”, “devir” e “rizoma” – poderia igualmente ser colocada em contato com as reflexões aqui propostas e produzir diálogos profícuos. Essas ideias constituem perspectivas suscetíveis de se conectar com o empreendimento analítico aqui realizado, que procurou identificar modelos operatórios e procedimentos distintos acionados em cada texto para a recriação literária do índio. Desse caminho, concluímos que é sempre “aquém” ou “além” de uma lógica binária que o narrador indígena parece se situar. O índio evolui à revelia das categorias que constituem a tradição ocidental ou, no caso de Avá/Isaías, não cabendo nelas, a despeito de sua insistência em operar a partir das mesmas. Concluindo, no domínio da antropologia, Maniglier (2019, p. 13) descreve o que o termo “ameríndio” evoca:

Si le mot « Amérindien » veut dire quelque chose pour l’anthropologie, si cela existe pour cette discipline, cela ne peut être que pour la manière dont il perturbe, déplace, affole une expérience particulière du savoir, la nôtre, l’expérience marquée par l’apparition de ce qu’on appelle « les sciences modernes ».

A análise de nosso *corpus* conduz a uma conclusão similar, posto que, recriada no interior do sistema literário, a presença do índio parece dilatar, nos mais diferentes âmbitos, as próprias categorias em que a ocidentalidade e, por conseguinte, a tradição da literatura se fundam. Entrelaçando deslocamentos nos planos da enunciação, da angulação epistêmica dos enunciados, da língua, do suporte e da semiose, o efeito de indianidade surge como diferença relativamente ao cânon do pensamento e das práticas da tradição do Ocidente.



# Bibliografia

## Corpus

- MIRANDA, Ana. *Yuxin - Alma*. São Paulo: Companhia das Letras e Edições SESC-SP, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Petrópolis: Civilização Brasileira, 1976.
- ROSA, João Guimarães. “Meu tio o iauaretê”. In ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

## Outras obras literárias consultadas

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*. Chapecó: UFFS Editora, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Poesias Reunidas*. Vol. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

## Bibliografia crítica

- ABREU, Capistrano de. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuáçu*. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1914.
- ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, São Paulo: Editora 34, 2003.
- ALONSO, Aristides Ledesma. *E-Dicionário de Termos Literários*. Edição: Carlos CEIA. 23 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca/>, acesso em 28 de maio de 2020.
- ALVES, Ozias Jr. *Parlons nheengatu: une langue tupi du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- AMORIM, Liana Depieri. “A presença indígena na obra Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa.” *Nau Literária - dossiê Voz e Interculturalidade*, jan/jun de 2013.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, Petrópolis: Vozes, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas - Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*, vol. 6, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

- ÂNGULO, Regina Aparecida Cirelli. *Roteiro de Maíra*. Dissertação (Mestrado de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1988.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Giovanni Reale. Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Organon*. Tradução: Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.
- ÁVILA, Marcel Twardowsky e TREVISAN, Rodrigo Godinho. “Jaguanhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê.” *Revista Magma*, 2015, p. 297-335.
- BAKHTIN, Mikhail. “A pessoa que fala no romance”. In BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 134-163.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2009.
- BARROS, C; L.C. BORGES e MEIRA, M..“A língua geral como identidade construída”. *Revista de Antropologia*, 1996, p. 191-219.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil-Points, 1972.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLANCHARD, Pierre. “L'espace intérieur chez Sant Augustin d'après le livre X des Confessions.” *Agustinus Magister*, 1954, p. 535-542.
- BORGES, Luiz Carlos. “Os Guarani Mbyá e a oralidade discursiva do mito”. In FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*, Londrina: Eduel, 2003, p. 1-19.
- BORGES, Maria Zélia. “Interferência e integração da língua tupi no português do Brasil: Estudo de um conto rosiano”. 2001.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*, São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 57-63.

- CANDIDO, Antonio. "Mundos cruzados". In RIBEIRO, Darcy. *Maíra*, Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 381-385.
- CARVALHO, Gabriela Cristina. *A fluidez de Yuxin: uma poética da alma selvagem*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107188/320232.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 15 de abril de 2021.
- CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. *Dicionário Tupi (antigo) – Português*, Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1987.
- CASSAL, Cecília, e Jasson MARTINS. "Interioridade e subjetividade: um percurso de Agostinho a Freud". *Revista Ítaca*, 2011, p. 226-238.
- CHAVES, Marcelo Mendes. "O painel dos povos indígenas de Poty para o Memorial da América Latina". In SILVA et al. (org.), *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, 2016, p. 1-10.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. "Canibais do Brasil: os açougues de Fries, Holbein e Münster (século XVI)". *Revista Tempo*, junho de 2010, p. 165-192.
- CHOMA, Irineu. *Relações Intertextuais de Yuxin – Alma: uma possibilidade de leitura*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/28795/R%20-%20D%20-%20IRINEU%20CHOMA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, acesso em 15 de abril de 2021.
- CHRISTINO, Beatriz. "'Hoje nós não somos mais Huni Kuin só na nossa língua": o português Kaxinawá em interações transculturais." *Trabalhos em Linguística Aplicada*, setembro/dezembro de 2018.
- CORGOZINHO FILHO, Jair Alves. "A tela gotejante do Iauaretê". In DUARTE, Leila Parreira et al. (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: CESPUC, 2000, p. 289-298.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.
- CUNHA, Rubelise da. "O outro lado do espelho: a representação contemporânea do indígena no Brasil". In SANTOS, Eloína Prati dos; CUNHA, Rubelise da (org.). *Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá 2*. Rio Grande: NEC-FURG, 2007, v. 2, p. 1-32.
- DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce qu'un dispositif ?". *Michel Foucault, philosophe - Rencontre internationale*, Paris, 1988, p. 185-195.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

- DOUGLAS, James Dixon. *The New Bible Dictionary*. Grand Rapids: Eerdmans, 1962.
- DURANTE, Denise. *Entre a fala e a escrita: a representação da oralidade como estratégia argumentativa em anúncios publicitários*. São Paulo: USP, 2008.
- FAVERO, L. L. et al. *Oralidade e escrita: perspectiva para o ensino de língua materna*, São Paulo: Cortez, 1999.
- FERNANDES, Maria Imaculada Azevedo. *Interioridade e conhecimento em Agostinho de Hipona*, Edição: PUC-SP. São Paulo, 2007.
- FIGUEIREDO, Nathaniel Reis de. “Relações entre literatura e antropologia no romance *Maíra*, de Darcy Ribeiro”. In CIELLI. Anais eletrônicos, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/4206964/Rela%C3%A7%C3%B5es\\_entre\\_literatura\\_e\\_antropologia\\_no\\_romance\\_Ma%C3%ADra\\_de\\_Darcy\\_Ribeiro](https://www.academia.edu/4206964/Rela%C3%A7%C3%B5es_entre_literatura_e_antropologia_no_romance_Ma%C3%ADra_de_Darcy_Ribeiro), acesso em 15 de abril de 2021.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FIORIN, José Luiz. “Teoria dos signos”. In FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*, São Paulo: Contexto, 2006, p. 55-74.
- FONSECA, Juliana Tomkowski Mesko da. “Avá ou Isaías? O entre-lugar em *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Anais do SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9, 2012, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 335-342. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/50.pdf>, acesso em 29 de agosto de 2017.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FREITAS, Maria Teresa. “Romance e história”, *Uniletras*, dezembro de 1989, p. 113-118.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In FREUD, Sigmund. *Obras completas* (vol. 11), tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.
- FRIEDMAN, Norman. “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept of Author(s).” *PMLA - Modern Language Association*, Dezembro de 1955, p. 1160-1184.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Indianismo revisitado”. In ARINOS, Afonso et al. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*,. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 379-391.
- GALVÃO, Walnice. "O impossível retorno", *Língua e literatura* 4, 1975, p. 517-537.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
- HILGERT, José Gaston. “A construção do texto 'falado' por escrito na Internet”. In PRETTI, Dino (org.), *Fala e escrita em questão*, vol. 4, São Paulo: Humanitas, 2001, p. 17-55.

- HILGERT, José Gaston. “Língua falada e enunciação”, *Caleidoscópio (UNISINOS)*, maio/agosto de 2007, p. 69-76.
- AGOSTINHO, Aurélio. *A verdadeira religião/ De vera religione*. Tradução: Paula Oliveira e Manuel Ramos. Porto: Edições Afrontamento, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A Queiroz, 1982.
- KOCH, Ingedore G. V. *Argumentação e Linguagem*. São Paulo: Cortez, 2002.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *La chute du ciel : Paroles d’un chaman yanomami*, Coleção « Terre Humaine », Paris : Plon, 2010.
- LAGROU, Elsje Maria. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre]*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007
- LAGROU, Elsje Maria. *Caminho, duplos e corpos: uma abordagem perspectiva da identidade e da alteridade entre os Kaxinawá*. São Paulo: USP, 1998.
- LAPLANTINE, François, e Alexis NOUSS. *Le métissage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris: Tétraèdre, 2011.
- LARAIA, Roque de Barros. “As religiões indígenas: o caso tupi-guarani”. *Revista USP*, setembro/novembro de 2005, p. 6-13.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional/ EDUSP, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totémisme Aujourd'hui*. Paris: Presses universitaires de France, 2002.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1960.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*. Paris: Librairie Félix Lacan, 1938.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACHADO, I. A. “A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa”. *SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA. Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, Cespuc, 2000, p. 280-284.
- MACHADO, Irene. *Cenarização da fala, dos grafismos e da luz: as experiências dos signos culturais em Guimarães Rosa*. s.d.

- MAHER, Terezinha Machado. “Sendo índio em português.” In SIGNORINI, Inês (org.). *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*, Campinas: Mercado de Letras, 1998, p. 115-138.
- MAIA, Dedê (org.). *Kene: a arte dos Huni Kui*. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999.
- MÂNPIO, Diléa Zanotto. “Glossário.” Em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, por Mário de ANDRADE, 220-270. São Paulo: Ubu, 2018.
- MANIGLIER, Patrice. “Autrement (que) savoir : épistémologie du comparatisme et anthropologie de la connaissance”. In MAGORD, André e RIAUDEL, Michel. *Amérindianités et Savoirs*, Poitiers: Le Poisson Volant, 2019, p. 9-43.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10ª edição. São Paulo: Cortez, 2010.
- MARQUES, Davina. “Devir em 'Meu tio o iauaretê': um diálogo Deleuze-Rosa.” 16º COLE. 2007, p. 1-7. Disponível em: [http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04\\_07.pdf](http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf), acesso em 15 de abril de 2021.
- MARTINEZ, José Luiz. “Música e intersemiose”. *Revista Galáxia*, outubro de 2004, p. 163-189.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MATEUS, Maria Helena Mira et al. *Gramática da língua portuguesa: elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*. Coimbra: Almedina, 1983.
- MATOS, Cláudia Neiva de. “Textualidades indígenas no Brasil”. In FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Literatura e Cultura*, Juiz de Fora/ Niterói: UFJF/ EdUFF, 2010, p. 432-464.
- MIRANDA, Ana, entrevista feita por Nahima Maciel. *Ana Miranda fala sobre o seu recém-lançado Yuxin-Alma* Correio Braziliense. 30 de Agosto de 2009a.
- MONTERO, Paula. *Selvagens, civilizados, autênticos - A produção das diferenças nas etnografias salesianas (1920-1970)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MORGADO, Paulo. “Filosofia mestiça: por uma lógica do terceiro incluído.” *Revista Algarra*, 1 de junho de 2012, p. 1-9.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Curso de língua geral (Nheengatu ou Tupi Moderno) - A língua das origens da civilização amazônica*. São Bernardo do Campo: Paym Gráfica e Editora, 2011.
- NETTO, Waldemar Ferreira. *Os índios e a alfabetização: aspectos da educação escolar entre os Guarani de Ribeirão Silveira*. 1. São Paulo: Paulistana, 2012.

- NIKOLAJEVA, Maria, e Carole SCOTT. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NIKULIN, Andrey. *Proto-Jê: um estudo reconstutivo*. (Tese de doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Programa de Pós-Graduação em Linguística. Brasília, 2020. Disponível em: [http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Anikulin-2020/Nikulin\\_2020\\_Prot Macro-Je.pdf](http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/tese%3Anikulin-2020/Nikulin_2020_Prot Macro-Je.pdf), acesso em 12 de janeiro de 2021.
- NIMUENDAJÚ, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec e Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- NIMUENDAJÚ, Curt. “Tribes of the lower and middle Xingú river”. In STEWARD, Julian H. (org.), *Handbook of South American Indians*, vol. 3, Washington: Government Printing Office, 1948, p. 213-243.
- NOGUEIRA, Erich Soares. “A voz indígena em ‘Meu tio o Iauaretê’, de Guimarães Rosa”, *Nau Literária*, jan/jun de 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/43371>, acesso em 20 de abril de 2019.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- ONG, Walter Jackson. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista - Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- PERRONE, Charles. “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’”, *Hispania*, Dezembro de 2008, p. 765-773.
- PINTO, Ubirajara Santiago de Carvalho. “‘Meu tio o iauaretê’; o retorno poético”. *Literaterras*, UFMG, 2003.
- PLATÃO. *Diálogos (Teeteti - Crátilo)*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Vol. IX. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Tradução: Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M.. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros - Livro I - Teoria do Brasil*. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

- RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. Rio de Janeiro/ Brasília: Editora Apicuri/ Editora Universidade de Brasília, 2009.
- RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Edições Loyola, 1986.
- ROSA, Lígia Lima. “Linguagem e persuasão: a manipulação do léxico do discurso público direcionado ao público feminino”. *Cambiassu - Revista Científica de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão*, jan/jun de 2010, p. 171-182.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-98.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTOS, Luiza Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira - Matizes da figuração*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2009.
- SANTOS, Rodrigo Marçal dos. *A identidade cultural no romance A majestade do Xingu, de Moacyr Scliar*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- SARTORI, Tríssia. “O signo linguístico versus signo onomástico: convencionalidade e motivação para falar e nomear”, *Revista Científica Ciência em Curso*, 2016, p. 123-133.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Génève: Arbre d'Or, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado - Ensaio crítico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto DA MATTA e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. *Boletim do Museu Nacional*, 1979, Série Antropologia ed., p. 2-19.
- SILVA, M.R. “Um pouco sobre a história dos povos indígenas do Acre”. *Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansur. Povos indígenas no Acre*. Rio Branco: FEM, 2010, p. 11-17.
- SOUZA, Lynn Mario T. M. de. “As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil”. *Semear*, n. 7, Cátedra PUC-RIO, 2003.
- SPERBER, S. F. “A virtude do Jaguar: Mitologia grega e indígena no sertão roseano”. *Remate de Males*, Campinas, São Paulo, v. 12, n. 1, 2012, p. 89–94. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635910>, acesso em 28 de abril de 2021.
- STURTEVANT, William. “La 'tupinambisation' des Indiens d'Amérique du Nord”. In THERIEN, Gilles (org.). *Les Figuras de l'Indien*, Montréal: Université du Québec, 1988, p. 293-303.

- TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*, Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.
- VERSIANI, Carlos. “A representação arcádica do índio brasileiro: *O Uruguai*, de José Basílio da Gama”, *Amerika* [online], 14, 22 de junho de 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/7266>, acesso em 8 de abril de 2021.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”. In RICARDO, Beto e RICARDO, Fany. *Povos indígenas no Brasil: 2001/2005*, São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.” *Mana*, Outubro de 1996, p. 115-144.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », *Journal des anthropologues* [En ligne], 138-139, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jda/4512>, acesso em 20 de maio de 2020.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Rosa e Clarice, a fera e o fora”. Revista *Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, jul./dez. 2018, p. 9-30.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques Cannibales : lignes d’anthropologie post-structurale*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução: José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1968.



# Apêndices

## Apêndice 1 – Glossário de termos indígenas

A coleta de palavras indígenas realizada no âmbito desta pesquisa objetivou mapear os diferentes substratos linguísticos que compõem o aspecto vocabular da construção da voz índia nos textos do *corpus*. Em um primeiro momento, é a questão etimológica aquela que principalmente nos interessa, pois é a partir da observação de padrões de proveniência desses vocábulos que as conclusões da seção “*Tupi even if not tupi: estranhezas e familiaridades do léxico índio*”, do capítulo 4 desta tese, se constroem. Em um segundo momento, os significados compendiados em cada entrada deste glossário nos serviram, igualmente, para nossa tentativa de estabelecer eixos semânticos que se repetiam nos textos, o que nos levou a extrair algumas conclusões, apresentadas na seção intitulada “Os campos semânticos da indianidade”.

O caminho para efetuar o resgate etimológico, no caso das línguas indígenas, nem sempre é simples. Os critérios adotados para a classificação das línguas autóctones podem variar de acordo com a perspectiva adotada: os dicionários de língua portuguesa, por exemplo, optam frequentemente por indicar apenas “tupi” para palavras cuja origem se encontre no abrangente tronco tupi, não particularizando a família, subfamília ou língua específica desse tronco do qual o vocábulo em questão proveio; já dicionários bilingues de uma língua indígena específica irão, por razões óbvias, particularizar o enfoque em uma das diversas línguas que compõem um tronco linguístico.

O material consultado para a confecção deste apêndice confedera contribuições de várias fontes distintas, indicadas pelo código numérico que precede as séries de palavras coletadas, ordenadas alfabeticamente e separadas por obra. Como nossa investigação se interessou sobretudo por observar a presença de material linguístico vindo de diferentes troncos linguísticos, optou-se por preservar, de acordo com a fonte utilizada, a nomenclatura por ela empregada, fosse ela mais específica ou mais genérica. Ao encontrar as etimologias “tupi antigo”, “tupi”, “tupi-guarani”, “guarani”, “nheengatu”, “língua geral amazônica”, “tupi moderno”, “urubu-kaapor”, a informação a se reter é que tais origens remetem a uma matriz comum – o tronco linguístico tupi. Quanto às outras indicações etimológicas – “bororo”,

“caxinauá”, quíchua”, “náuatle”, bakairi” –, elas se referem a origens não aparentadas ao tupi e cuja genealogia pode ser encontrada abaixo.

Abaixo, apresentamos algumas indicações que auxiliarão a compreender o funcionamento do glossário e as informações que dele podem ser extraídas.

1. A fim de obter o maior alcance possível, este glossário coligiu mesmo termos de origem indígena que já se encontram dicionarizados em português; estes aparecem indicados pela posposição de um asterisco (\*);
2. Os vocábulos retirados dos textos e cujas origens não puderam ser estabelecidas a partir do material consultado foram assinalados com o código “[NE]”, que significa “não encontrado”. Optou-se por mantê-los na lista por apresentarem similaridades de ordem fonética ou gráfica com vocábulos reconhecidamente pertencentes a línguas indígenas e devido ao fato de não ser possível afastar completamente a suspeita de sua origem indígena. Para as estatísticas produzidas a partir do glossário, contudo, tais vocábulos não foram contabilizados;
3. Quanto às classes gramaticais, estas foram, sempre que possível, referidas; quando a determinação da mesma era impossibilitada pelo contexto, optou-se por assinalar tal dificuldade por meio do código “(CI)”, que significa “classe indefinida”;
4. Nas seções dedicadas a *Maíra* e a *Yuxin*, optou-se por sublinhar as palavras utilizadas na enunciação específica dos narradores índios. Os termos que se encontram sem essa marcação são aqueles que aparecem ou em outros expedientes narrativos – caso de *Maíra* – ou na camada peritextual da obra – caso de *Yuxin*, em que muitos termos aparecem nos títulos de capítulos e de partes, não podendo ser atribuídos à narradora.

## Reconstituição genealógica

### Tronco tupi

#### **Tupi-guarani**

Tronco Tupi > Família Tupian > Maweti-Guarani > Aweti-Guarani > Tupi-Guarani

#### **Guarani**

Tronco Tupi > Família Tupian > Maweti-Guarani > Aweti-Guarani > Tupi-Guarani > Southern Tupi-Guarani > Tupi-Guarani Subgroup I > Tupi-Guarani Subgroup I.A > Mbya Guarani e Paraguay-Brazil Guarani<sup>129</sup>

#### **Nheengatu, Língua Geral Amazônica ou Tupi Moderno<sup>130</sup>**

Tronco Tupi > Família Tupian > Maweti-Guarani > Aweti-Guarani > Tupi-Guarani > Southern Tupi-Guarani > Tupi-Guarani Subgroup III > Língua Geral Paulista, Nhengatu e Tupinamba

131

#### **Urubu-Kaapor**

Tronco Tupi > Família Tupian > Maweti-Guarani > Aweti-Guarani > Tupi-Guarani > Tupi-Guarani Subgroup VIII > Guaja-Kaapor-Ava > Urubu-Kaapor<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/para1319>

<sup>130</sup> Ávila e Trevisan (2015) utilizam uma classificação que distingue Nheengatu, LGA e Tupi Moderno. Alves (2010, p.12) sugere que todos esses termos designam um mesmo objeto, em diferentes fases de diferenciação relativamente ao substrato tupi que o originou. Optamos por manter a nomenclatura adotada por Ávila e Trevisan no material que compõe este glossário e que é proveniente do trabalho desses dois pesquisadores. Interessa-nos apenas o fato de que todas essas nomeações apontam para um código linguístico que mantém afinidades com um substrato tupi, razão pela qual não fazemos senão referir as controvérsias em torno das nomenclaturas, sem conferir-lhes importância no âmbito deste trabalho.

<sup>131</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/nhen1239>

<sup>132</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/urub1250>

## **Tupi Antigo**

Nomenclatura utilizada por Carvalho (1987). O autor defende que a língua tupi-guarani não existe, afirmando que o tupi era, na altura da publicação de seu dicionário, língua morta, e que o guarani teria sobrevivido, embora fosse uma língua abastardada (CARVALHO, 1987, p. 2). Apesar dessa diferença, o autor sustenta o parentesco entre ambas as línguas, mas, no âmbito de seu dicionário, elege apenas as palavras do tupi como de interesse.

## **Outras origens**

### **Bororo**<sup>133</sup>

Tronco Macro Jê > Bororo > Bororo

ou

Tronco ? > Família Bororoan > Bororo-Otuke > Bororo<sup>134</sup>

### **Bakairi**

Tronco Cariban > Família Pekodian > Bakairi<sup>135</sup>

### **Caxinauá**

Tronco ? > Família Pano-Tacanan > Panoan > Mailine Panno > Pano Nawa > Headwaters Pano > Cashinahua<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Há controvérsias quanto à genealogia envolvendo a família Bororo, dentro da qual se encontra a língua Bororo. Classificações preliminares (RODRIGUES, 1986, p. 87) filiavam-na ao tronco Macro Jê. Estudos mais recentes (NIKULIN, 2020, p. 64-69), entretanto, questionam essa aproximação, que seria precipitada e alicerçada em elementos insuficientes de análise. Desse debate, interessa-nos apenas destacar o fato de que essa família, bem como a língua homônima, não pertence ao tronco Tupi.

<sup>134</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/boro1282>

<sup>135</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/baka1277>

<sup>136</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/cash1254>

## Náuatle

Tronco ? > Família Uto-Aztecan > Southern Uto-Aztecan > Corachol-Aztecan > *diversas subdivisões* “Nahuatl”<sup>137</sup>

## Quíchua

Tronco ? > Família Quechuan > Quechua I e Quechua II

### Código de referências do glossário:

(1) ÁVILA, Marcel Twardowsky; TREVISAN, Rodrigo Godinho. “Jaguanhém: um estudo sobre a linguagem do Iauaretê”, *Revista Magma*, 2015, p. 297-335.

(2) *Priberam*, dicionário *online* de português – <https://dicionario.priberam.org/>

(3) *Dicio*, dicionário *online* de português – <https://www.dicio.com.br/>

(4) CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. *Dicionário de Tupi (antigo) – Português*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1987.

(5) Dicionário ilustrado Tupi-Guarani – <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/>

(6) PERRONE, Charles. “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’”, *Hispania*, dez. 2008, 765-773.

(7) CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 4ª edição, Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

(8) *Michaelis*, dicionário *online* de português – <http://michaelis.uol.com.br>

---

<sup>137</sup> <https://glottolog.org/resource/languoid/id/clas1250>

(9) BARBOSA, A. Lemos. *Pequeno vocabulário Tupi-Português*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951.

(10) MAGALHÃES, Basílio de. “Vocabulário da língua dos borôros-coroados do Estado de Mato-Grosso”, *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, tomo 83, Rio de Janeiro, 1918, p. 13-67. Disponível em: [http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amagalhaes-1918-vocabulario/magalhaes\\_1918\\_vocabulario](http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amagalhaes-1918-vocabulario/magalhaes_1918_vocabulario)

(11) CARVALHO, Lizbeth Souza de; KAKUMASU, James Y.; KAKUMASU, Kiyoko; BURGESS, Eunice. *Dicionário por tópicos Kaapor – Português*. Edição online. Cuiabá: Associação Internacional de Linguística – SIL Brasil, 2007. Disponível em: <https://www.sil.org/system/files/reapdata/94/53/14/94531442523919890157594200116874247143/UKDict.pdf>

(12) MONTERO, Paula. *Selvagens, civilizados, autênticos: a produção das diferenças nas etnografias salesianas (1920-1970)*. São Paulo: Edusp, 2012.

(13) NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ª edição, Rio de Janeiro: F. Alves Machado, J. Leite etc, 1932.

(14) NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo*. São Paulo: Global, 2013.

(15) HURLEY, Jorge. “Dialeto Urubú, amerábas da raça tupy do Gurupy”, *Revista do Instituto histórico e Geográfico do Pará*, v. 7, 1932, p. 245-9.

(16) HUXLEY, Francis. *Selvagens amáveis – Um antropologista entre os índios Urubus do Brasil*. Trad. Japi Freire. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/364/1/316%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>

(17) STRADELLI, Ermano. “Vocabulário da Língua Geral, Português-Nheengatu e Nheengatu-Português, precedidos de um esboço de gramática Nheengatu - Umbuê-Sáua Miri, e seguidos de contos em língua geral”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1929.

(18) *Educalingo*, dicionário online de espanhol – <https://educalingo.com/>

(19) *OsDicionários.com*, dicionário online de português – <http://www.osdicionarios.com/>

(20) ABREU, Capistrano de. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: a língua dos caxinauás do Rio Ibuacu*. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1914.

(21) Site da Fundação Nacional do Índio – Funai. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20130804191017/http://www.funai.gov.br/indios/jogos/foto\\_principal/luta\\_corporal.htm#](https://web.archive.org/web/20130804191017/http://www.funai.gov.br/indios/jogos/foto_principal/luta_corporal.htm#)

(22) GOMES, Luana Barth. “Em busca da Yvy Mara Ey (Terra sem Males): a procura por um território de visibilidade através da interculturalidade”, *Polis*, 38, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/polis/10070>

(23) NIMUENDAJÚ, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

(24) SOUSA, Paulo Roberto de. *Mito e ethos entre os yanomami de xitipapiwei*. Dissertação de mestrado, UFAM, 2010. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/3954/2/Paulo%20Roberto%20de%20Sousa%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>

(25) *Definiciona*, site de definições e etimologias de palavras do espanhol – <https://definiciona.com/pascana/#definicion>

(26) DIAS, Antônio Gonçalves. *Diccionario da língua Tupy chamada Língua Geral dos indigenas do Brasil*. Lipsia: F.A. Brockhaus, 1858.

(27) Gran Diccionario Náhuatl – <http://www.gdn.unam.mx/diccionario/cuacuahue/218070>

(28) CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem indígena*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

(29) MACIEL, Ney José Brito. *Os Huni Kuin (Kaxinawá) do caucho e o indigenismo ambiental acreano: diálogos e fricções em torno da conservação ambiental nos territórios*

*indígenas na Amazônia Sul Ocidental brasileira*. UnB, tese de doutorado. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32644/1/2018\\_NeyJos%C3%A9BritoMaciel.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32644/1/2018_NeyJos%C3%A9BritoMaciel.pdf)

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

## Meu tio o iauaretê

**abaetê\*** – *tupi* (*auae'te*) – (substantivo) homem bom, varão ilustre (7)

**abaúna** – *tupi antigo* – (substantivo) homem negro (1)

**ahé, aé, a-é** – *nheengatu* – (CI) ele, ela; sim (1)

**anhum** – *nheengatu* – (advérbio) só, sozinho (1)

**apê** – *nheengatu* – (interjeição) colosso! maravilha! (1)

**araçá\*** – *tupi* (*ara'sa*) – (substantivo) árvore da família das mirtáceas; fruto dessa planta (2)

**arara\*** – *tupi antigo* (*a'rara*) – (substantivo) ave da família dos psitacídeos (4)

**araticum\*** – *tupi* (*arati'ku*) – (substantivo) nome várias plantas tropicais da família das anonáceas; fruto dessa planta. (2)

**aruê** – [NE]

**atié** – *nheengatu* – (interjeição) sinal de reprovação (1)

**atimbora** – *nheengatu* – (interjeição) sinal de enfado: “mude-se! não me consuma” (1)

**atiúca** – *nheengatu* – (interjeição) sinal de lástima ou compaixão (1)

**auá** – *nheengatu* – (pronome) quem? (1); qual, alguém, aquele (6)

**buriti\*** – *tupi* – (substantivo) planta da família das palmas; fruto dessa palmeira (2)

**çacyara** – *nheengatu* – (adjetivo) triste (1) (6)

**caipora\*** – *tupi e nheegatu* – (adjetivo) infeliz, cheio de apertos, de constrangimentos (1); azarado, que traz má sorte (6)

**caititu\*** – *tupi* (*taite'tu*) – (substantivo) mamífero artiodactilo semelhante ao javali, porco-do-mato (2)

**calumbé\*** – *tupi* (*karum'be*) – (substantivo) jabuti macho (3) (8)

**capim\*** – *tupi antigo* (*kapiĩ*) – (substantivo) planta da família das gramíneas (4)

**capivara\*** – *tupi antigo* (*kapiĩ-gûara*) – (substantivo) comedor de capim; capivara, grande roedor da família dos cavídeos. (4)

**capoama** – *nheengatu* – (substantivo) ilha (1)

**carapina\*** – *tupi* (*kara'pina*) – (substantivo) artesão ou operário que aparelha madeira e a arma em construções (2)

**caruca** – *nheengatu* – (substantivo) urina, mijo (1)

**catinga\*** – *tupi antigo* (*katinga*) – (substantivo) bodum, fartum, fedor, mau-cheiro (4)

**catú** – *tupi e nheengatu* – (adjetivo) bom, bem (1)

**caúnhuara** – *nheengatu* – (substantivo) bebedor de cachaça (1)

**cinhim** – *nheengatu* – (substantivo) brotar (1); mamilo (6)

**cipó\*** – *tupi* (*isi'po*) – (substantivo) nome comum de plantas sarmentosas do sertão; trepadeira convolvulácea (2)

**cipriuara** – *nheengatu* – (substantivo) aquele que vem até mim, *p. ext.* o meu visitante (1)

**ciririca** – *nheengatu* – (verbo) escorregar, deslizar (1)

**coité\*** – *tupi antigo* (*kui-eté*) – (substantivo) cuia, coité (4)

**cuéra** – *nheengatu* – (adjetivo) que foi, que já era (1)

**curuba** – *tupi antigo* – (substantivo) doença de pele, sarna, verruga, espinha, coceira (1)

**embira\*** – *tupi* (*'mbira*) – (substantivo) nome dado a qualquer fibra vegetal que serve de liame, ou é matéria-prima para cordoaria ou tecido grosseiro;

nome de algumas árvores anonáceas que produzem essas fibras. (2)

**erê** – *nheengatu* – (interjeição) certo! de acordo! está bem! (1)

**guará\*** – *tupi antigo (gûará)* – (substantivo) garça, ave da família dos ardeídeos (4)

**iá-nhã, nhã-hem** – *nheengatu* – (pronome) aquele, aquela, aquilo (1)

**ipê\*** – *tupi (i'pe)* – (substantivo) designação comum a várias árvores de grande porte da família das bignoniáceas, de madeira nobre e resistente muito usada em marcenaria (2)

**iquente** – *nheengatu* – (advérbio) perto (1)

**jababora** – *tupi antigo (îabab – “fugir” + bor(a) – “sufixo que indica hábito”)* – (adjetivo) fujão (1)

**jabuti\*** – *tupi (yawo'ti)* – (substantivo) nome comum a diversas tartarugas do Brasil (2)

**jacu\*** – *tupi (ya'ku)* – (substantivo) ave galinácea arborícola, caracterizada por barbela avermelhada, encontrada no Brasil (2)

**jaguanhenhém** – *tupi antigo* – (substantivo) rugido de onça, *p. ext.* voz de onça, fala de onça, língua de onça (1)

**jaguaraím** – *tupi antigo (îaguara – “onça” + î – “sufixo de diminutivo”)* – (substantivo) oncinha, cachorrinho (1); filhote novo de onça (6)

**jaguetama** – *tupi antigo (îagûara + retama)* – (substantivo) terra de onças (1)

**jaguariara** – *tupi antigo e nheengatu (îaguara + îara)* – (substantivo) dono de cachorros ou de onças, caçador que caça com cães (1); caçador rico (6)

**jagatirica\*** – *tupi (yagwati'rika)* – (substantivo) mamífero carnívoro (*leopardus pardalis*) da família dos felídeos com pelagem amarelada ou parda e manchas escuras, encontrado na América Central e do Sul (2)

**jerejereba** – *tupi antigo* – (verbo) ficar girando, virando, revirando-se (1)

**jirau\*** – *tupi (yu'ra)* – (substantivo) espécie de grade de varas, sobre esteios fixados no chão, que serve de cama nas casas pobres e também de grelha para expor ao sol quaisquer objetos; esteira suspensa do teto a certa altura, para nela se guardarem queijos e outros gêneros ao abrigo dos ratos; estrado onde se sentam os passageiros que vão numa jangada. (2)

**juca-jucá** – *tupi antigo e nheengatu (iuká)* – (verbo) matar, ficar matando, matar muitos, matar seguidamente (1)

**mandioca\*** – *tupi (mandi'oka)* – (substantivo) planta arbustiva (*manihot esculenta*) da família das euforbiáceas, nativa da América, sobretudo brasileira; raiz dessa planta usada na alimentação da qual se extrai uma fécula nutritiva com que se faz a tapioca. (2)

**mangabeira\*** – *tupi (ma'ngawa)* – (substantivo) gênero de apocináceas do Brasil, de que se extrai um látex próprio para o fabrico da borracha (2)

**manhuaçá** – *provavelmente uma variação de “manhuaçu” – tupi antigo (amana – “chuva” + gwa'su – “grande”)* – (substantivo) chuva copiosa, tempestade (1) (4)

**marupiara\*** – *nheengatu* – (adjetivo) sortudo, bem sucedido na caça e na pesca (1)

**membeca** – *tupi antigo e nheengatu* – (adjetivo) mole (1)

**mimbauamanhanaçara** – *nheengatu (mimbaua – “animal doméstico, criação” + manhana – “espionar, vigiar, tomar conta” + sara – “sufixo que indica agente, transmite ideia de hábito, profissão”)* – (substantivo) tomador de conta de animais de estimação, guardados de rebanhos, vaqueiro.

**mixiri** – *nheengatu* – (adjetivo) assado (1)

**mocanhemo** – *nheengatu (muakanhemo)* – (verbo) assustar, espantar (1)

**mopoama** – *nheengatu* – (verbo) levantar (algo ou alguém) (1); enganar-se (6)

**mopoca** – *nheengatu* – (verbo) estourar, arrebentar (1)

**moquear\*** – *tupi antigo (mo-kaẽ)* – (verbo) grelhar, secar, tostar (4)

**morubixa** – *tupi antigo (mor'-obixaba)* – (substantivo) cacique, chefe (4)

**mucunar** – *nheengatu (mukuna)* – (verbo) engolir (1)

**muçuruça** – *nheengatu* – (verbo) rasgar (1)

**mundéu** – *nheengatu* – (verbo) enfiar, meter, vestir (1)

**munguitar** – *nheengatu (munguitá)* – (verbo) aconselhar, recomendar; conquistar, seduzir, persuadir; combinar, conchavar (1)

**munhãmunhã, munhãmunhãr** – *nheengatu* – (substantivo e verbo) zombar, escarnecer, caçoar (1)

**muquiada** – *nheengatu (mukiá)* – (verbo) sujar (GR utiliza a morfologia de participio característica da língua portuguesa sobre a base verbal do nheengatu) (1)

**muquirica** – *nheengatu* – (verbo) fazer cócegas (1)

**mururú** – *nheengatu* – (substantivo) molhar, molhado (1); parece ser o nenúfar; capim-guiné (6)

**n't n't** – *nheengatu* (*inti, nti, ti*) – (advérbio) não (1)

**nheengar** – *tupi antigo* (*nhe'eng*) – (verbo) falar, cantar (GR utiliza a morfologia de pretérito imperfeito da língua portuguesa sobre a base verbal do tupi antigo) (1)

**nhem** – *nheengatu* (*nheem, nheẽ*) – (verbo) falar, dizer (1)

**nhum** – *tupi* (*nhô*) – (advérbio) somente, só (26)

**paca\*** – *tupi* (*paka*) – (substantivo) mamífero roedor (*agouti paca*) encontrado na América do Sul (2)

**paçoca\*** – *tupi* (*pa'soka*) – (substantivo) carne pilada com farinha (2)

**pajé\*** – *tupi* (*pa'ye*) – (substantivo) chefe espiritual dos indígenas, misto de sacerdote, profeta e feiticeiro (2)

**panema\*** – *tupi antigo e dheengatu* – (adjetivo) azarado, imprestável (1)

**peba** – *tupi antigo* – (adjetivo) chato, achatado (1)

**pereba\*** – *tupi antigo* – (substantivo) ferida (1)

**peroba\*** – *tupi antigo* (*pé* – “casca” + *roba* – “amargo”) – (substantivo) árvore da família das apocináceas cuja madeira serve para construções (2)(4)

**peteca\*** – *nheengatu* – (verbo) dar tapa, estapear, esbofetear, dar pancadas, bater (1)

**pipicar** – *nheengatu* – (verbo) gotejar, alagar (1)

**pipura** – *nheengatu* – (substantivo) rastro, pegada (1)

**piriri** – *guarani* – (substantivo) ruído breve, seco, repetido, agudo, como o produzido pelo sal grosso atirado ao fogo ou galhos e folhas secas ao quebrarem-se sob os pés; ruído produzido ao se pisar em papeis (1)

**piririca** – *nheengatu* – (verbo) fritar, crepitar, estalar, estremecer, sussurrar (1)

**pitar\*** – *provavelmente guarani* (*pita*) – (verbo) fumar (1)

**pitume** – *nheengatu* (*pitima*) – (substantivo) fumo, tabaco (1)

**popóre** – *nheengatu* (*po-pore, pu-pure*) – (verbo) ficar pulando, trotar (1)

**pô-pu, pô-pu** – *nheengatu* – (CI) “po” e “pu” são palavras que designam “mão”, dando a esta

expressão o sentido de “mão a mão”, “uma mão por vez”, ou melhor, “uma pata por ver”, no caso da onça” (1)

**poranga** – *nheengatu* – (adjetivo) bonito, bom, bem (1)

**porã-poranga** – *nheengatu* – (adjetivo) muito bonito, muito bom, muito bem (reduplicação do adjetivo *poranga*) (1)

**quaquave** – *náuatle* (*cuacuahue*) – (substantivo) touro, animal com cornos (27)

**querembáua** – *nheengatu* (*kyrimbaua*) – (adjetivo) valente, corajoso, forte (1) (6)

**quicé\*** – *nheengatu* – (substantivo) faca (1)

**rêiucàanacê** – *tupi antigo* – (CI) composto de *rê* = *eu*, *íuká* = machucar, matar, quebrar, *anã-çẽ* = parente chegado, consanguíneo (4)

**remuaci** – *tupi antigo* – (CI) composto de *re* = *eu*, *mbo'a'su* = dolorido, magoado (5)

**ropitando** – *nheengatu* (*ropitá*) – (verbo) atrás, detrás (GR estaria utilizando a morfologia do gerúndio da língua portuguesa sobre a base lexical do *nheengatu*) (1)

**roró (d'água)** – *provavelmente tupi antigo* (*tororoma*) – (substantivo) jorro, jato, borbotão (1)

**sacapira** – *nheengatu* – (substantivo) ponta de algo, extremidade de algo (1)

**sacaquera** – *nheengatu* – (advérbio) atrás dele, em seu encaço (1)

**sacêmo** – *nheengatu* – (verbo) gritar, gemer (1)

**sacê-sacemo** – *nheengatu* – (verbo) ficar gritando, ficar gemendo (frequentativo do verbo *sacêmo*) (1)

**sambaíba\*** – *tupi* (*samba'íwa*) – (substantivo) nome de várias plantas do Brasil (2)

**sapijara** – *provavelmente dheengatu* (*sapé + iara*) – (substantivo) senhor do caminho dele; guia dele (1)

**saracura\*** – *tupi* (*sara'kura*) – (substantivo) planta bignoniácea do Brasil; designação dada a várias espécies de aves aquáticas da família dos ralídeos, pernaltas, macrodácilas e sem membranas natatórias entre os dedos, encontradas no Brasil.

**sariema\*** – *tupi* (*sari'ama*) – (substantivo) ave pernaltas (*cariamata cristata*) que prefere correr a voar, encontrada nos sertões da América do Sul (2)

**sejuçú** – *tupi antigo* (*çeixu*) e *nheengatu* – (substantivo) constelação de plêiades (1) (4)

**socó\*** – *tupi* (*so'ko*) – (substantivo) ave pernalta (*nycticorax nycticorax*) também conhecida como “goraz” ou “garça noturna” (2)

**soroca** – *tupi* (*yby-soroka*) – (substantivo) terra rasgada, fenda na terra; toca de onça (1)

**sossoca** – *nheengatu* – (substantivo) socos repetidos, sequência de socos (1)

**sucuri, sucuriju\*** – *tupi antigo* (*çuku'ri-îuba*) – (substantivo) variedade de cobra (4)

**suú-suú** – *nheengatu* – (CI) mastigar, morder (1) (6)

**tagoaíba\*** – *língua geral amazônica* (*tagoáýba*) – (substantivo) fantasma (1)

**tamanduá\*** – *tupi* (*tamandu'a*) – (substantivo) mamífero desdentado da América do Sul que se alimenta de formigas (2)

**tapijara** – *tupi antigo, dheengatu e língua geral amazônica* – (substantivo) morador antigo; alguém que tem o costume de fazer algo; guia (1) (6)

**tapuitama** – *língua geral amazônica* (*tapuytáma*) – (substantivo) terra de tapuias, sertão (1)

**tataca** – *nheengatu* – (substantivo) casta de rã arbórea (1)

**tatu\*** – *tupi* (*ta'tu*) – (substantivo) nome comum a vários mamíferos xenartros da América do Sul cujo corpo é vestido de uma couraça (2)

**teité, teité** – *nheengatu* – (adjetivo) coitado (1)

**tipoia\*** – *tupi* (*ti'poya*) – (substantivo) rede usada para transportar pessoas (2)

**tiqaira** – *tupi antigo e dheengatu* – (substantivo) aguardente obtida por destilação; gota (1)

**toacia\*** – *tupi* (*to'kaya*) – (substantivo) emboscada para mata ou caçar (2)

**tubixaba, tuxa (morubixa)\*** – *tupi antigo e dheengatu* (*tuwi'xawa*) – (substantivo) chefe, principal (1)(5)

**tucano\*** – *tupi antigo* (*tukana*) – (substantivo) ave da família dos ranfastídeos (4)

**tutira** – *nheengatu* – (substantivo) tio (1)

**uauaca** – *nheengatu* (*uauoca*) – (CI) à roda, ao redor; rodar; redemoinhar, torvelinhar (1)

**uê** – *nheengatu* – (verbo) voar (1)

**urubu\*** – *tupi antigo* (*urubu*) – (substantivo) ave da família dos catartídeos (4)

**urucuera** – *tupi* – (substantivo) variedade de coruja (1)

## Maíra<sup>138</sup>

**abacaxi\*** – *tupi* (*i'ua* – “fruta” *ka'ti* – “recendente”) – (substantivo) fruto carnoso, comestível, de uma planta cultivada da família das bromeliáceas; variedade do ananás. (28)

**açaizeiro\*** – *tupi* (*iwasa'i*) – (substantivo) palmeira (*euterpe oleracea*) de caule anelado (2)

**acanguçú** – *tupi antigo* (*a-kang-uçu*) – (substantivo) cabeça grande, cabeçudo, cabeça desganhada (4); espécie de onça do Brasil (2)

**acanguçu-pixum** – *tupi antigo* (*a-kang-uçu + pi-x-una*) – (substantivo) espécie de felino com pelagem negra (4)

**acanguera** – *tupi antigo* (*a-kang'-ûera*) – (substantivo) caveira; literalmente: cabeça que foi (4)

**acauã\*** – *tupi* (*wakawã*) – (substantivo) ave de rapina (*herpetotheres cachinnans*) da família dos

falconídeos, que habita as regiões tropicais das Américas (8)

**aipim\*** – *tupi* (*ai'pi*) – (substantivo) literalmente: o que nasce do fundo; planta da família das euforbiáceas; raiz dessa planta usada na alimentação (2)

**ancã** – *tupi antigo* (*anakã*) – (substantivo) variedade de periquito (ave da família dos psitacídeos) (4)

**anhangá\*** – *tupi antigo* (*anhangá*) – (substantivo) [mitologia] nome de um gênio da floresta (4) (9)

**anhé** – *tupi antigo* – (adjetivo) legítimo, sem mistura (4)

**aninga\*** – *tupi* (*aningá*) – (substantivo) planta da família das aráceas (*philodendron speciosum*), nativa do Sudeste do Brasil, de folhas lobadas, flores avermelhadas em espigas e bagas amarelas (8)

<sup>138</sup> As palavras que aparecem sublinhadas foram coletadas nos capítulos narrados por Avá/Isaiás.

**anum\*** – *tupi antigo (anum)* – (substantivo) anu ou anum, pássaro da família dos cuculídeos (4)

**araçari\*** – *tupi antigo (araça-r-i)* – (substantivo) variedade de tucano (4)

**araponga\*** – *tupi antigo (gûyrá-ponga)* – (substantivo) araponga, pássaro da família dos cotingídeos (4)

**ararajuba\*** – *tupi antigo (arara – “arara” + îuba – “amarelo”)* – (substantivo) ave da família dos psitacídeos de pelagem amarelada (4)

**arara-una-pitanga-juba** – *tupi antigo (arara – “arara” + una – “negro” + pitanga – “vermelho” + îuba – “amarelo”)* – (substantivo) variedade de arara (4)

**araticum\*** – *tupi antigo (aratikû)* – (substantivo) árvore da família das anonáceas (4)

**aroe** – *bororo (aróe)* – (substantivo) espírito, reunião de caçadores; cemitério; *aróe-toráre* – sacerdote superior ao bári, entoador e guia do canto e da dança, e também benzedor e curandeiro (10); alma (12, p. 346); *aroe et-awara ere* – dono do caminho das almas, xamã das almas, indivíduo que media rituais (12, p. 348)

**avaeté\*** – *tupi (a’wa – “homem” + e’te – “verdadeiro”)* – (substantivo) homem de certa idade e grande experiência (2)

**bá** – *bororo* – (substantivo) ovo, testículos; cartucho de palha de baguassú que envolve o membro viril (10); estojo peniano bororo (12, p. 328)

bagre-**jundiá** – *tupi antigo (iundiá)* – (substantivo) espécie de bagre fluvial (4)

**baíto** – *bororo (báito)* – (substantivo) ranchão no centro da aldeia, que serve de habitação comum aos solteiros, além de lugar de trabalho coletivo e festas (10)

**beiju\*** – *tupi antigo (mbé-îû)* – (substantivo) variedade de bolo de farinha de mandioca (4)

**buriti\*** – *tupi (mbyryty)* – (substantivo) denominação comum a palmeiras da família das arecáceas, de folhas em forma de leque, usadas em coberturas de casas simples e para a extração de óleo e fibras; o fruto dessa palmeira (8)

**caariara** – *tupi antigo (kaá – “floresta” + îara – “senhor, dono”)* – (substantivo) senhor da floresta (4)

**caboreúna** – *tupi antigo (kaburé + una)* – (substantivo) tipo de coruja da família dos estrigídeos com pelagem negra (4)

**caítitu\*** – *tupi antigo (taitetu)* – (substantivo) cateto, caítitu, animal da família dos taisonídeos (4)

**camucim\*** – *tupi antigo (kamuçi)* – (substantivo) pote, baso, camucim; grande talha de barro onde os indígenas inumavam os mortos; telha (4)

**canindejub** – *tupi antigo (kanindé – “arara” + îuba – “amarelo”)* – (substantivo) arara amarela (no romance, termo utilizado para designar a personagem Alma, mulher loira) (4)

**capim\*** – *tupi antigo (kapiĩ)* – (substantivo) planta da família das gramíneas (4)

**capivara\*** – *tupi antigo (kapiĩ-gûara)* – (substantivo) comedor de capim; capivara, grande roedor da família dos cavídeos. (4)

**caraiúba\*** – *tupi antigo (karaiba)* – (substantivo) seres mais ou menos sobrenaturais; homem branco, estrangeiro, europeu (4)

**carapuá** – *urubu-kaapor* – (substantivo) vagina, vulva (16)

**carcará\*** – *tupi antigo (kará-kará)* – (substantivo) variedade de gavião do carcará, da família dos falconídeos (4)

**carimã\*** – *tupi antigo (kaá-ri-mã)* – (substantivo) massa mole de mandioca, puba (4)

**caú** – *urubu-kaapor (kaú)* – (adjetivo) embriagado; louco, maluco (16)

**cauim\*** – *tupi (kaũĩ)* – (substantivo) vinho (4); bebida alcoólica, preparada com mandioca cozida e fermentada (2); **cauinagem** – ritual ou celebração em que se toma o cauim

**chibé\*** – *nheengatu (çimé)* – (substantivo) bebida refrescante feita com água e farinha de mandioca, com gosto acidulado (16) (17)

**coité\*** – *tupi antigo (kui-eté)* – (substantivo) cuia, coité (4)

**coivara\*** – *tupi antigo (ko – “roça” + yba – “pau” + ra – “cair”)* – (substantivo) montinho de gravetos mal queimados; fogueira (14) (2)

**Coraci-Iaci** – *tupi antigo (kûaraçy – “Sol” + îaçy – “Lua”)* (4) – (substantivo)

**cuia\*** – *tupi antigo (kũia)* – (substantivo) fruto da cuieira, da família das bignoniáceas (4); vasilha feita de meia casca de cuité (2)

**cuñantã, cuñataê** – *tupi antigo (kunhã-taĩ)* – (substantivo) menina (4)

**cupim\*** – *tupi antigo (kupiĩ)* – (substantivo) cupim, térmita da ordem dos isópteros (4)

**curimatã\*** – *tupi antigo (kurimb’-atã)* – (substantivo) curimatã ou curimbatã, peixe da família dos caracídeos (4)

**curupira\*** – *tupi antigo (kurupira)* – (substantivo) [mitologia] nome de um duende da mata (4); ente fantástica que, segundo a crença popular, habita as matas; demônio das selvas (2)

**cutia\*** – *tupi antigo (akuti)* – (substantivo) cutia, roedor da família dos dasiproctídeos (4)

**embira\*** – *tupi (‘mbira)* – (substantivo) nome comum dado a qualquer fibra vegetal que serve de liame, ou é matéria-prima para cordoaria ou tecido grosseiro; nome de algumas árvores anonáceas (2)

**-eté** – *tupi antigo* – (sufixo) muito; legítimo, genuíno, verdadeiro (4)

**gabirola\*** – *tupi antigo (guab-i-r-oba)* – (substantivo) guabirola, da família das mirtáceas; literalmente: ao comer amargo (4)

**grupiara** – *tupi antigo (gûá-pi-ara)* – (substantivo) o que jaz no fundo de uma concavidade; literalmente: do fundo do vale ou da baixada

**guará\*** – *tupi antigo (gûará)* – (substantivo) garça, ave da família dos ardeídeos (4)

**guariba\*** – *tupi antigo (gûariba)* – (substantivo) variedade de macaco, da família dos cebídeos (4)

**hé muhere té** – [NE] – segundo o texto de *Maíra*, “estou agonizante mesmo”.

**huca-huca** – [NE] – espécie de luta indígena (21)

**içá\*** – *tupi antigo (yçá-uba)* – (substantivo) saúva, espécie de formiga (4)

**igarapé\*** – *tupi antigo (ygar’-apé)* – (substantivo) caminho das canoas; pequeno curso d’água ou canal estreito (4)

**inhaca\*** – *tupi antigo (y-âi-kã)* – (substantivo) suar (4); *por ext.* (substantivo) odor desagradável exalado por pessoas ou animais (2)

**inharon** – *urubu-kaapor* – (adjetivo) brabo, feroz (15); *jarõ* – está bravo (só os animais são *jarõ*; pessoas são *parahy*) (11)

**Inimá-porã tebī, ne tebicua hê rancuãĩ sururuc potare eté. I’ Jaguarouí, hebī catú hebē xeremymbotâ apõ. Heteti rereco hebē xebi. Inimataĩ, cuña tebī, ne tebiroeté carapuáhẽ ypy sururucatu** – [NE] – trata-se, ao que tudo indica, de uma mistura de termos do guarani e do urubu-kaapor. Pelo contexto, imagina-se que faça referência aos encontros sexuais dos personagens Inimá e Jaguar.

**irerê\*** – *tupi (aireré, ireré)* – (substantivo) espécie de marreca (*dendrocygna viduata*) encontrada na África e na América do Sul (8)

**itã** – *tupi antigo (itã; intã)* – (substantivo) concha bivalve que era usada como cuia pelos índios (14)

**itãrambá** – [NE]

**ivimarei** – *guarani (yvy mara ey)* – (substantivo) terra sem males (22)

**jabota\*** – *tupi antigo (iaboti)* – (substantivo) feminino irregular de jabuti, cágado-terrestre, réptil da família dos testunídeos (4) (8)

**jaburu-tuiuiu\*** – *tupi antigo (iaburu – “jaburu” + tuúúu – “cegonha”)* (4) – (substantivo) tipo de ave.

**jabuti\*** – *tupi antigo (iaboti)* – (substantivo) cágado-terrestre, réptil da família dos testunídeos (4)

**jaçanã\*** – *tupi antigo (içaçanã)* – (substantivo) ave de plumagem escura, com o dorso acastanhado ou avermelhado, encontrada no Brasil (2); jaçanã ou japiaçoca, da família dos jacanídeos (4)

**jacaré\*** – *tupi antigo (iã-karé)* – (substantivo) réptil da família dos aligatóridos (4)

**jacuí\*** – *tupi antigo (iaku + i)* – (substantivo) espécie de pequeno jacu, ave galinácea (3) (4)

**jacumã\*** – *tupi antigo (iaku-mã)* – (substantivo) estaca ou remo para canoa, em forma de pá; andaime para flechar peixes (4)

**jaguariara** – *tupi antigo (iagûar – “onça” + iara – dono, senhor)* – (substantivo) senhor das onças (4)

**jaguar\***, **jaguarouí**, **jaguarum** – *tupi antigo (iagûar – “onça” + oby – “azul” ou una – “negro”)* (4) – (substantivo) variedades de onça

**jamaxim\*** – *tupi (iamaxí)* – (substantivo) jamaxi, grande cesto triangular trançado, que os indígenas penduram no ombro ou na testa, preso por uma alça (8)

**jambu\*** – *tupi (iambú)* – (substantivo) planta herbácea (*acmella oleracea*) da família das asteráceas, com propriedades medicinais e muito usada como condimento culinário (8)(2)

**japu\*** – *tupi antigo (iapu)* – (substantivo) japu, ave da família dos icterídeos (4)

**jaraguá\*** – *tupi (iarawá)* – (substantivo) erva alta (*hyparrhenia rufa*), da família das gramíneas (8)

**jatobá\*** – *tupi (yeti’wa)* – (substantivo) nome de várias árvores da família das leguminosas, que produzem longas vagens comestíveis e copal; madeira dessas árvores, dura e de tom avermelhado (2)

**jenipapo\*** – *tupi antigo (ianypaba)* – (substantivo) fruto do jenipapeiro, árvore da família das rubiáceas (4)

**jiboia\*** – *tupi antigo* (*îyboia*) – (substantivo) cobra da família dos bóieos (4)

**jub** – *tupi antigo* (*îuba*) – (substantivo) amarelo (cor); loiro (4)

**jurupari\*** – *tupi* – (substantivo) gênio malfazejo da mata, diabo (9)

**Maíra** – *tupi antigo* (*maira*) – (substantivo) [mitologia] uma entidade da mitologia tupi. trata-se de um etnônimo de origem remota indecifrável. no tupi primitivo tem significado de seres mais ou menos sobrenaturais, seguido ou não de epítetos individualizadores; branco, estrangeiro, europeu (4); herói mítico (9)

**Mairañeê** – *tupi antigo* (*maira + nheenga* – fala) – (substantivo) fala de Maíra, palavra de Maíra (4)

**maité** – [NE] – no texto de *Maíra*, exprime um satisfação.

**mãmaé** – [NE] – no texto de *Maíra*, um tipo de espírito.

**mandioca\*** – *tupi* (*mandi'oka*) – (substantivo) planta arbustiva (*manihot esculenta*) da família das euforbiáceas, nativa da América, sobretudo brasileira; raiz dessa planta usada na alimentação da qual se extrai uma fécula nutritiva com que se faz a tapioca. (2)

**mangarito\*** – *tupi antigo* (*mangará*) – (substantivo) planta da família das aroidiáceas (4); túbara ou bulbo de que nascem certas plantas; ponta terminal de inflorescência da bananeira (2)

**maniva\*** – *tupi antigo* (*mani-yba*) – (substantivo) pé de mandioca, planta da família das euforbiáceas; pedaço de caule que serve para replantio (4)

**manon** – *tupi antigo* (*manõ*) – (substantivo) desmaiar, ficar paralisado; morrer (4)

**maracá\*** – *tupi antigo* (*maraká*) – (substantivo) chocalho (4)

**maracanã\*** – *tupi antigo* (*marakanã*) – (substantivo) variedade de arara, ave da família dos psitacídeos (4)

**maracujá\*** – *tupi antigo* (*marak'u-îá*) – (substantivo) fruto do maracujazeiro, trepadeira da família das passifloráceas (4)

**maritaca\*** – *tupi antigo* (*maitá*) – (substantivo) ave da família dos psitacídeos (4)

**maruim\*** – *tupi antigo* (*mari-gûi*) – (substantivo) variedade de mosquito (4)

**miaçu** – [NE] – no texto de *Maíra*, guerreiro, soldado.

**micura** – *urubu-kaapor* – (substantivo) gambá; espírito familiar dos xamãs; oponente mortal de Mair (16)

**midubim** – *tupi antigo* (*mandubi*) – (substantivo) amendoim, planta da família faz leguminosas (4)

**mingau\*** – *tupi antigo* (*mi-ngaú*) – (substantivo) feito papas (4)

**mirixo, mirixorã** – *urubu-kaapor* (*mirixo*) – (substantivo) mulher (11)

**mixu** – [NE] – no texto de *Maíra*, um tipo de folha.

**mocásé** – [NE] – no texto de *Maíra*, equivalente a arma de fogo.

**moquear\*** – (verbo) cf. *moqué*

**moqué\*** – *tupi antigo* (*mo-kaê*) – (substantivo) grelha, moqué; defumar, moquear, secar, tostar (4)

**Mosaingar** – *provavelmente tupi* (*mo-çãî-a* – “espalhar” + *inga* – “árvore”) (4) (9) – (substantivo) no texto, o ser que pariu Maíra e Micura.

**muhi** – [NE] – no texto de *Maíra*, trata-se de um agradecimento endereçado a Inimá.

**mundéu\*** – *tupi antigo* (*mundé*) – (substantivo) alçapão, armadilha (4)

**muriçoca\*** – *tupi* (*murisóka*) – (substantivo) mosquito (8)

**mutum\*** – *tupi antigo* (*mytu*) – (substantivo) animal da família dos cracídeos (4)

**Ñandeiara** – *tupi antigo* (*nhandé-îara*) – (substantivo) [crist.] Nosso Senhor (4)

**Ñanderuvucu ou petei, pytu avytepy añoü ojicuaã** – *guarani* – (CI) “Ñanderuvucu veio só, em meio às trevas, ele se descobriu sozinho.” (23, p. 143)

**otxicon, otcicônrigui** – [NE] – no texto de *Maíra*, membro da aldeia que detém poderes sobre a morte e a doença.

**ouí** – *tupi antigo* (*oby*) – (adjetivo) azul, verde

**oxim** – [NE] – no texto de *Maíra*, membro da aldeia que detém poderes sobre a morte e a doença, além de ser responsável por purificar as carnes antes que estas sejam consumidas.

**paca\*** – *tupi* (*paka*) – (substantivo) mamífero roedor (*agouti paca*) encontrado na América do Sul (2)

**paçoca\*** – *tupi* (*pa'soka*) – (substantivo) carne pilada com farinha (2)

**pacova\*** – *tupi antigo* (*pakoba*) – (substantivo) banana-do-brejo, pacova (4)

**pacu\*** – *tupi-guarani* (*pacau* – “comer desperto”) – (substantivo) nome genérico dado a várias espécies de peixes da família dos caracídeos e que ocorrem no pantanal mato-grossense e nos rios das bacias do Amazonas e do Prata (5)

**pacu-tucunaré\*** – *tupi* (*tukunaré*) – (substantivo) peixe teleósteo, perciforme (*cichla ocellaris*), encontrado nos rios da Amazônia (8)

**pajé\*-anhé** – *tupi* antigo (*paíé* – “pajé, feiticeiro” + *anhé* – “legítimo”) (4) – (substantivo) espécie de xamã; **pajé-sacaca** – *tupi* (*sakáka*) – (substantivo) ato ou prática de bruxo (8)

**panema\*** – *tupi* antigo (*panema*) – (adjetivo) covarde, inútil, imprestável, infeliz, sem sorte, aziago, acovardado; estéril, vazio (4)

**parauate** – [NE] – no texto, algo relativo a uma função desempenhada por membros da aldeia em cerimônias.

**pariate** – [NE] – no texto, algo relativo a mensagens entre aldeias.

**patuá\*** – *tupi* antigo (*pati-gúá*) – (substantivo) canastra de folhas de palmeira (4); cesto de palha com compartimentos; saco de couro; bolsa de caça (2)

**pereba\*** – *tupi* antigo (*pereba*) – (substantivo) ferida, chega (4)

**piaba\*** – *tupi* antigo (*piaba*) – (substantivo) peixe da família dos caracídeos (4)

**picumã\*** – *tupi* antigo (*a-pé-ku-mã*) – (substantivo) fuligem (4)

**pindó** – *tupi* antigo (*pindoba*) – (substantivo) palma, palmeira (4)

**pipoca\*** – *tupi* antigo (*pira* – “pele” + *poká* – “torcer”) – beliscar, dar beliscão (4); (substantivo) no texto, grão de milho que rebentou com o calor (2)

**piqui\*** – *tupi* antigo (*pekiá*) – (substantivo) pequiá, árvore da família das caioará (4)

**piranha\*** – *tupi* antigo (*pir-anha*) – (substantivo) peixe de dentes afiados, da família dos caracídeos (4)

**piraquê\*** – *tupi* antigo (*puraké*) – (substantivo) peixe da família dos electroforídeos (4)

**pirarucu\*** – *tupi* antigo (*pira* – “pele” + *uruku* – “tintura”) – (substantivo) peixe do Amazonas (4)(2)

**piun** – *tupi* antigo (*piũ*) – (substantivo) espécie de mosquito, vulgarmente chamado de borrachudo (4)

**porongo\*** – *quíchua* (*purunku*) – (substantivo) espécie de cuia para mate (18)(2)

**pororoca\*** – *tupi* antigo (*pororok-a*) – (substantivo) estrondo, macaréu; estrondar (4)

**poxi** – *tupi* antigo (*poxy*) – (adjetivo) nojento, torpe, feio, ruim, disforme (4)

**puba\*** – *tupi* antigo (*puba*) – (adjetivo) fofo, mole, maduro, brando; podre; covarde (4)

**quati\*** – *tupi* antigo (*kúati*) – (substantivo) mamífero da família dos procionídeos (4)

**quenquém** – [NE] – ave da família dos corvídeos, de cor acinzentada no dorso.

**quicé, quicê\*** – *tupi* antigo (*kyçé*) – (substantivo) faca

**quinhapura** – *tupi* antigo (*kyynha* – “pimenta” + *pirá* – “peixe”) – (substantivo) caldo feito à base de água, sal e pimenta defumada, onde peixes são cozidos e que pode receber ainda tucupi como tempero (4)

**rancuã** – *urubu-kaapor* – (substantivo) pênis (16)

**samburá\*** – *tupi* – (substantivo) cesto de cipó ou taquara que os pescadores usam a tiracolo para recolherem os peixes (8)

**sapé\*** – *tupi* antigo (*íá-çapé*) – (substantivo) capim da família das gramíneas (4)

**sapo-cururu\*** – *tupi* antigo (*kuru-ru*) – (substantivo) sapo, anfíbio do gênero Bufo (4)

**sapopema\*** – *tupi* antigo (*çapó-ó* – “raiz muito grossa” + *pema* – “anguloso, arrebitado”) – (substantivo) árvore da família das apocináceas; cada uma das raízes que se desenvolvem com o tronco de muitas árvores, formando em volta dele divisões achatadas (4) (2)

**sarigüê\*** – *tupi* antigo (*çarigûê*) – (substantivo) cassaco, saruê, marsupial da família dos dedelfídeos (4); gambá (2)

**saúva\*** – *tupi* antigo (*yçá-uba*) – (substantivo) espécie de formiga

**seriema\*** – *tupi* antigo (*çariama*) – (substantivo) ave da família dos carianídeos; literalmente: crista em pé (4)

**soim\*** – *tupi* antigo (*çagûi*) – (substantivo) sagui, espécie de primata da família dos calitriquídeos (4)

**sororoca\*** – *tupi* antigo (*çoro-roka*) – (substantivo) peixe da família dos tunídeos (4)

**suçarana\*** – *tupi* antigo (*çu-açu-a-rana*) – (substantivo) variedade de puma, animal felino (4)

**sucuri\***, **sucidju**, **sucidjuaçu**, **sucidjuredá** – *tupi* antigo (*çuku'ri-îuba*) –

(substantivo) variedades de cobra ou relativo a cobra (4)

**surubim\*** – *tupi antigo (çurubi)* – (substantivo) peixe da família dos pimelodídeos (4)

**sururucar** – *urubu-kaapor* – (verbo) furar; copular (16)

**tabatinga\*** – *tupi antigo (tobá-tinga)* – (substantivo) barro branco (4)

**tacape\*** – *tupi antigo (it'-angapema)* – (substantivo) tacape (4); arma utilizada por indígenas para caça ou ataque, geralmente alongada e feita de madeira resistente; tangapema (8)

**tamanduá\*** – *tupi antigo* – (substantivo) tambanduá, mamífero da família dos numercofídeos (4)

**tamatiá\*** – *tupi antigo* – (substantivo) colhereiro, ave do gênero Ajaja (4)

**tanajura\*** – *tupi antigo (taçy-bura)* – (substantivo) espécie de formiga (4)

**tapir\*** – *tupi antigo (tapîra)* – (substantivo) anta, animal da família dos tapirídeos (4)

**taquara\*** – *tupi antigo (takûar-i)* – (substantivo) variedade de gramínea fina, gênero Bambusa (4)

**tatu\*** – *tupi antigo* – (substantivo) mamífero da família dos dasipodídeos (4)

**tauá\*** – *tupi antigo (taguá)* – (substantivo) variedade de barro amarelo (4)

**teiú\*** – *tupi antigo (teîû)* – (substantivo) lacertídio, lagarto da família dos teídeos (4)

**tembetá\*** – *tupi antigo (t-e-mbet-ara)* – (substantivo) qualquer objeto duro que os índios introduziam no suro artificial do lábio inferior, exceto o botoque (4)

**tingujada\*** – *tupi antigo (tinguy – “vegetal entorpecente da família das sapindáceas” (4))* – (substantivo) pescaria feita com envenenamento do peixe, lançando-se na água substâncias tóxicas como o tingui (8)

**tipiti\*** – *tupi antigo (tepiti)* – (substantivo) prensa (de estípite, de espremer) (4)

**tipoa\*** – *tupi antigo (typoia)* – (substantivo) tipoa, charpa. É neologismo do guarani (4)

**tracajá\*** – *tupi (tarakaiá)* – (substantivo) espécie de tartaruga (*podocnemis unifilis*) da família dos pelomedusídeos, encontrada em rios da Amazônia, cujos ovos e cuja carne são muito apreciados (8)

**tubi\*** – *tupi (tuwí)* – (substantivo) tubiba, abelha destituída de ferrão; ânus

**tucano\*** – *tupi antigo (tukana)* – (substantivo) ave da família dos ranfastídeos (4)

**tucunaré\*** – *tupi (tukunaré)* – (substantivo) peixe teleosteo, perciforme (*cichla ocellaris*), encontrado nos rios da Amazônia (8)

**tucupi\*** – *tupi-guarani (tucu-pi)* – (substantivo) a decoada picante; sumo da mandioca puba apodrecida (5)

**tuxaua\***, **tuxauarã**, **tuxauareté** – *tupi antigo (tub-i-xaba)* – (substantivo) relativo a chefe ou principal (4)

**ubá\*** – *tupi (ywá)* – (substantivo) canoa sem quilha, pequena e rasa, usada pelos indígenas, escavada em um só tronco de árvore, ou feita de casca de árvore, em uma só peça (8)

**uiara** – *tupi antigo (îara)* – (substantivo) amo, senhor, dono; Deus; destro, hábil; nascido, ocorrido, brotado (4); mãe-d'água; boto-vermelho (8)

**uirapuru\*** – *tupi antigo (gûyrá-puru)* – (substantivo) ave passeriforme, da família dos piprídeos (4)

**uluri** – *bakairi (língua da família karib)* – (substantivo) tanga feminina triangular, feita de entrecasca de árvore, que se usa suspensa por um cordel atado a um cinto de fios que contorna o quadril (19)

**urubu\*** – *tupi-guarani (uru – “ave” + bu – “negro”)* – (substantivo) nome genérico de aves de rapina da família *carthartidae*, habitantes exclusivos do continente americano (5)

**urucum\*** – *tupi antigo (uruku)* – (substantivo) urucu, da família das bixáceas; tinta ou almagre tirado do fruto (da semente) do urucu, com que os tupis se tingiam de vermelho (4)

**xerimbabo\*** – *tupi antigo (xe – “eu, meu” + mimbaba – “animal doméstico”)* – (substantivo) ave, cria ou outro animal de estimação (4) (2)

## Yuxin<sup>139</sup>

<sup>139</sup> As palavras que aparecem sublinhadas foram coletadas no discurso de Yarina; as demais constituem os títulos dos capítulos e das partes que compõem o romance.

**a katsi ikama** – *caxinauá* (*a katciikama*) – (verbo) recusar (20)

**abain bain** – *caxinauá* (*bāi bāi*) – (advérbio) cotidiano, todos os dias, posposto ao verbo; pode também significar integridade ou totalidade; *a* fazer, beber, matar, dizer; *abāi* fazer, etc. e *ir*; *bāi* posposto ao verbo indica partida, locomoção (20)

**abiu\*** – *tupi* (*awíu*) – (substantivo) fruto do abieiro, de forma redonda ou oval, de cor amarela, doce e refrigerante (8)

**abiurana, biorana** – *tupi* (*awiu* – “abiu” + *rana* – “parecido”) – (substantivo) abiorana, árvore (*pouteria lasiocarpa*) da família das sapotáceas, nativa da região do rio Madeira, de bagas amarelas, comestíveis (4)(8)

**acacu\*** – *tupi* (*asakú*) – (substantivo) árvore de grande porte (*hura crepitans*), da família das euforbiáceas, nativa das Guianas e do Norte do Brasil, de folhas cordadas, flores avermelhadas e frutos capsulares, cuja seiva é venenosa; o fruto dessa árvore (8)

**acaí\*** – *tupi* (*ywa-saí*) – (substantivo) palmeira de grande porte (*euterope oleracea*), nativa da região amazônica, que produz pequenos frutos roxo-escuros de polpa comestível; fruto dessa planta; refresco feito com o suco do açaí (8)

**acapu\*** – *tupi* (*akapú*) – (substantivo) árvore brasileira de grande porte (*vouacapoua americana*), da família das leguminosas, nativa da Amazônia, de madeira resistente e considerada de excelente qualidade para a fabricação de móveis (8)

**acapurana\*** – *tupi* (*akapú* + *rana* – “parecido”) – (substantivo) árvore (*campsiandra comosa*) nativa da região úmida ribeirinha da Amazônia, da família das leguminosas, de madeira de boa qualidade utilizada para marcenaria e construções (8)

**acauã\*** – *tupi antigo* (*akayã*) – (substantivo) macuco, ave da família dos falquinídeos (4)

**agami\*** – *tupi antigo* (*íakanũ*) – (substantivo) jacamim, árvore da família das apocináceas (4)

**aguano** – [NE]

**aki** – *caxinauá* – (verbo) beber (20)

**alenco** – [NE]

**amapá\*** – *tupi* – (substantivo) árvore (*hancornia amapa*) da família das apocináceas, nativa do Pará, cujos frutos comestíveis têm formato de maçã. Fornece madeira utilizável, e sua casca exsuda látex, usado medicinalmente; goma extraída dessa árvore, semelhante à usada na goma de mascar (8)

**anambé** – *tupi antigo* (*anã-mbé*) – (substantivo) nome de várias aves da família dos cotingídeos (4)

**anani\*** – *tupi antigo* (*gûá-nhandi*) – (substantivo) guanhandi, árvore da família das gutíferas; o que é grudento, líquido visguento de árvore desse nome (guanhandi) (4)

**anauira** – [NE]

**andiroba\*** – *tupi antigo* (*nhandy-roba*) – (substantivo) planta da família das curcubitáceas (4)

**ani, anu\*** – *tupi antigo* (*anu, anum*) – (substantivo) pássaro da família dos cuculídeos (4)

**apu\*** – *tupi* – (substantivo) árvore (*ficus fagifolia*) da família das moráceas, nativa da região amazônica, cujas folhas, cascas e raízes são usadas para preparar uma infusão que age como calmante (8)

**apuruí** – *tupi* – (substantivo) nome vulgar de quatro árvores rubiáceas. (19)

**arabu\*** – *tupi* – (substantivo) variação de abunã (3); iguaria amazônica, feita como pirão, com ovos de tartaruga, tracajá ou outro quelônio; leva farinha de mandioca e, muitas vezes, açúcar (8)

**aracá\*** – *tupi antigo* – (substantivo) fruto do açarazeiro, da família das mirtáceas (4)

**aracari\*** – *tupi antigo* (*aracá-r-i*) – (substantivo) variedade de tucano (4)

**arapaçu\*** – *tupi antigo* (*ara-pa-çó*) – (substantivo) pica-pau, ave da família dos picídeos (4)

**arapari** – *tupi* (*arapary*) – (substantivo) planta da família das leguminosas. (28)

**arapuá\*** – *tupi antigo* (*eir'-apuá*) – (substantivo) variedade de abelha, inseto da família dos meliponídeos (4)

**arapuca\*** – *tupi* (*ara'puka*) – (substantivo) armadilha para apanhar pássaros, geralmente feita de bambu e com o formato de uma pirâmide (2)

**arara\*** – *tupi antigo* (*a'rara*) – (substantivo) ave da família dos psitacídeos (4); arara-**canindé** (*tupi antigo kanindé*) – arara da família dos psitacídeos (4)

**araraticupí\*** – *tupi* (*araratukupí*) – (substantivo) árvore (*parkia oppositifolia*) da família das leguminosas, nativa da região amazônica brasileira, de filhas bipenadas, flores brancas e vagens ligeiramente arroxeadas. Sua casca é usada como anti-hemorrágico e antisséptico na medicina popular; japoni, japanim, paricá, visgueiro (8)

**araticum\*** – *tupi antigo* (*aratikũ*) – (substantivo) árvore da família das anonáceas (4)

**aratinga** – *tupi antigo* (*ara-tinga* – “dia claro” (4)) – (substantivo) denominação comum às aves psitacíformes, do gênero *aratinga*, da família dos psitacídeos, de bico curvo, pernas curtas e cauda longa. Possuem plumagem predominantemente verde, com partes amarelas e alaranjadas (8)

**aregrate mariasonte, mariasonte bonitito** – [NE]

**aricana** – [NE]

**aricuri, aricuzeiro\*** – *tupi antigo* (*uri-kuri*) – (substantivo) ouricuri, licuri, palmácea cerífera (4)

**ariramba\*** – *tupi antigo* – (substantivo) ave da família dos alcedínídeos (4)

**aruanã\*** – *tupi antigo* (*unu-anã*) – (substantivo) espécie de tartaruga (4)

**arumã\*** – *tupi* – (substantivo) denominação comum a várias ervas do gênero *ischnosiphon*, da família das marantáceas (8)

**asne** – *caxinauí* (*aç'nõ*) – (substantivo) neblina (20)

**ati** – *caxinauí* (*atê*) – (substantivo) namorado

**atsa dudu** – *caxinauí* (*atça niça*) – (substantivo) farinha de mandioca (20)

**awa bena** – *caxinauí* – (substantivo) borboleta grande azul, um dos motivos da tecelagem *caxinauí* (30)

**axu** – *caxinauí* (*a-xô*) – (substantivo) pau mulato, mulateiro (20)

**babui** – *caxinauí* (*babôai*) – (verbo) esmorecer (20)

**bacaba\*** – *tupi* (*ywa-káwa*) – (substantivo) denominação comum a várias plantas do gênero *oenocarpus*, da família das arecáceas; tipo de palmeira ou fibra da mesma (8)

**bacurau** – *tupi* (*wakuráwa*) – (substantivo) denominação comum a várias aves caprimulgíformes. (8)

**bacuri\*** – *tupi* (*iwaku'ri*) – (substantivo) árvore do Brasil; fruto dessa árvore; indivíduo pertencente aos bacuris, grupo de indígenas que vivem próximo das nascentes do rio Arinos, no Estado brasileiro de Mato Grosso (2)

**bacuripari\*** – *tupi* (*ywa-kuripari*) – (substantivo) árvore (*rheedia macrophylla*) da família das gutíferáceas, nativa da Amazônia, de folhas coriáceas, flores dispostas em fascículos e frutos em forma de bagas ovoides que, apesar de comestíveis, apresentam polpa escassa (8)

**bai** – *caxinauí* – (substantivo) caminho; roçado (20)

**bai kuin** – *caxinauí* – (substantivo) roçado de terra firme (29)

**bai tanái** – *caxinauí* – (verbo) caminhar (20)

**baitana** – *caxinauí* – (verbo) seguir o caminho (20)

**baka** – *caxinauí* – (substantivo) peixe; sombra (20)

**bake huni** – *caxinauí* (*bakö huni*) – (substantivo) filho (20)

**bake uma** – *caxinauí* (*baköuma*) – (substantivo) sem filho (20)

**banei** – *caxinauí* (*banö*) – (verbo) voltar (20)

**bapa** – *caxinauí* – (substantivo) coruja (20)

**bawa** – *caxinauí* – (substantivo) papagaio (20)

**bawe** – *caxinauí* – (substantivo) folha cujas gotas são espremidas nos olhos das meninas para ajudar no aprendizado do desenho. (30)

**beisiti** – *caxinauí* (*böiçikitê*) – (substantivo) espelho (20)

**bekuín** – *caxinauí* (*bököi*) – (verbo) cegar (20)

**bená** – *caxinauí* (*böna*) – (adjetivo) novo (20)

**benai** – *caxinauí* (*bönái*) – (verbo) procurar (20)

**bene** – *caxinauí* (*bönö*) – (substantivo) esposo (20)

**bene uma, beneuma** – *caxinauí* (*bönöuma*) – (substantivo) sem esposo, solteira; viúva (20)

**bene wai** – *caxinauí* (*bönöwái*) – (verbo) esposar (20)

**beneyadiama** – *caxinauí* (*bönöyariama*) – (substantivo) noiva (20)

**beti ikatsaua** – *caxinauí* (*bötêikatçaua*) – (adjetivo) sentada com a testa nos joelhos (20)

**betxima** – *caxinauí* (*bötima*) – (verbo) avistar, fazer avistar, espantar (20)

**beun** – *caxinauí* (*böö*) – (substantivo) lágrima (20)

**biguatinga\*** – *tupi antigo* (*bi-guá-tinga*) – (substantivo) espécie de corvo, ave da família dos anhingídeos, gênero Anhinga; karará (4)

**biguá-una** – *tupi antigo* (*bi-guá* – “corvo” + *una* – “negro”) – (substantivo) espécie de corvo (4)

**bimi (txuyu)** – *caxinauí* – (substantivo) fruta (macia) (20)

**bimi kayawan** – *caxinauí* (*bimi* – “fruta” + *kayawã* – “fruteira trilhada de animais”) – (substantivo) fruteira trilhada de animais (20)

**bimi txunyu** – *caxinauí* (*bimĩ txöyö*) – (substantivo) corrupção, ave (20)

**binanaua** – [NE] – designa uma etnia

**binu** – *caxinauá* (*binô*) – (substantivo) cacete (20)

**binya** – *caxinauá* – (substantivo) caucheiro (20)

**biriba** – *tupi* (*embiriba*) – (substantivo) planta da família das anonáceas; o fruto desta planta. (28)

**bodó** – [NE] – tipo de peixe

**bonitito bonito vare** – [NE]

**brejaúba\*** – *tupi* (*ymyra-iúwa*) – (substantivo) airi; palmeira de grande porte (*astrocaryum aculeatissimum*), nativa do Nordeste, do Sudeste e do Sul do Brasil, com madeira de boa qualidade, fruto comestível e de cujas folhas se extraem fibras usadas em chapéus e vassouras (8)

**buna** – *caxinauá* – (substantivo) mel (20)

**buni** – *caxinauá* – (substantivo) casca cheirosa; árvore cuja casca seca triturada torna a água cheirosa; (ter) fome, faminto (20)

**buriti\*** – *tupi* (*mbyryty*) – (substantivo) denominação comum a palmeiras da família das arecáceas, de folhas em forma de leque, usadas em coberturas de casas simples e para a extração de óleo e fibras; o fruto dessa palmeira (8)

**caba\*** – *tupi antigo* (*kaba*) – (substantivo) banha, gordura, nata, sebo; vespa, inseto da família dos vespídeos, também chamado maribondo (4)

**caboré\*** – *tupi antigo* (*kaburé*) – (substantivo) tipo de coruja da família dos estrigídeos (4)

**cacaú** – *náuatle* (*cacahuatl*) + *tupi* (*i*) – (substantivo) pequena árvore da família das esterculiáceas (8)(27)

**caiarara, cairara\*** – *tupi* (*kai-arára*) – (substantivo) denominação comum a duas espécies de macacos do gênero *cebus*, da família dos cebídeos, arborícolas, distribuídos em toda a região amazônica (8)

**caicuma** – *tupi* – (substantivo) bebida indígena (28)

**caititu\*** – *tupi antigo* (*taitetu*) – (substantivo) cateto, caititu, animal da família dos tisonídeos (4)

**cajarana\*** – *tupi antigo* (*akã-y-á* – “cajá” + *rana* – “parecido”) – (substantivo) fruto similar ao cajá (4)

**cajazeira\*** – *tupi antigo* (*akã-y-á*) – (substantivo) árvore da família das anacardiáceas (4)

**caju\*** – *tupi antigo* (*akaïu*) – (substantivo) variedade de mogno; caju, fruto do cajueiro, da família das anacardiáceas; cauim ou vinho feito com o caju (4)

**cajuacu\*** – *tupi antigo* (*akaïu* – “caju” + *guaçu* – “grande”) – (substantivo) árvore de grande porte (*anacardium giganteum*) da família das anacardiáceas, nativa do Brasil (4)(8)

**cajuí\*** – *tupi antigo* (*akaïu* – “caju” + *i* – “pequeno”) – (substantivo) cajueiro-do-campo (4)(8)

**cajurana\*** – *tupi antigo* (*akaïu* – “caju” + *rana* – “parecido”) – (substantivo) cajueiro-do-campo (4)(8)

**camucamu** – *tupi antigo* (*kambuká*) – (substantivo) árvore da família das mirtáceas. (14)

**canapum** – *tupi antigo* (*kanapu*) – (substantivo) planta da família das solanáceas. (14)

**canarana\*** – *latim* (*canna*) + *tupi* (*rana*) – (substantivo) planta da família das gramíneas (*hymenache amplexicaulis*), originária da região amazônica (8)

**cangati\*** – *tupi antigo* (*a-kanga* – “cabeça” + *tinga* – “branco”) – (substantivo) peixe teleósteo, siluriforme, da família dos auquenipterídeos (4)(8)

**caperebá** – [NE]

**capim\*** – *tupi antigo* (*kapiĩ*) – (substantivo) planta da família das gramíneas (4)

**capinuri** – [NE]

**capivara\*** – *tupi antigo* (*kapiĩ-gûara*) – (substantivo) comedor de capim; capivara, grande roedor da família dos cavídeos. (4)

**capoeira\*** – *tupi antigo* (*kó-pûera*) – (substantivo) mato, roça que o mato já tomou conta (4)

**cará\*** – *tupi antigo* (*kará*) – (substantivo) planta da família das dioscariáceas (4)

**caraná\*** – *tupi* (*karaná*) – (substantivo) palmeira (*mauritia carana*) nativa da região amazônica, de estipe duro e fibroso e flores muito aromáticas; palmeira (*mauritiella aculeata*) nativa da região amazônica, com palmito comestível e frutos dos quais se faz um suco e um tônico de uso medicinal (8)

**carapanaúba\*** – *tupi* (*karapana-yúwa*) – (substantivo) denominação comum às árvores do gênero *aspidosperma*, da família das apocináceas, nativas do Brasil, de grande porte, folhas pecioladas, flores esbranquiçadas, aveludadas, fruto folicular e bastante rugoso (8)

**carauacu\*** – *tupi antigo* (*akará* – “cará, tipo de peixe” + *gûaçu* – “grande”) – (substantivo) apaiari; peixe teleósteo, perciforme (*astronotus acellatus*) da família dos ciclídeos, de distribuição amazônica. É o maior acará brasileiro, com até 30 cm de comprimento (8)

**caripé\*** – *tupi* (*karaipe*) – (substantivo) denominação comum a árvores do gênero *licania*, da família das crisobalanáceas, nativas da Amazônia,

cujas cinzas são utilizadas pelos oleiros nativos para misturar com o barro; oiti-do-pará (8)

**cariú\*** – *tupi (kariuóka)* – (substantivo) homem branco entre os tupis, cariúá (3)

**cauixe\*** – *tupi (kawín, kawixí)* – (substantivo) cauxi, denominação comum aos animais espongiários de água doce, da família dos espongilídeos, providos de espículos silicosos que podem irritar a pele; são aproveitados por certas tribos indígenas, que os reduzem a cinzas, misturando-as com argila, no fabrico de cerâmica (8)

**caxinguba** – *tupi (kwaxingýwa)* – (substantivo) coajinguba, guaxinguba; árvore tropical (*figus insipida*) da família das moráceas, nativa do Brasil, cuja madeira é usada na confecção de utensílios domésticos. O látex que dela se extrai é usado no combate à icterícia e aos vermes intestinais (8)

**cedrorana\*** – *latim (cedrus) + tupi (rana)* – (substantivo) árvore de até 50m (*cedrelinga catenaeformis*) da família das leguminosas, subfamília mimosóidea, originária da Amazônica (8)

**chibé** – *nheengatu (çimé)* – (substantivo) bebida refrescante feita com água e farinha de mandioca, com gosto acidulado (16) (17)

**choaca** – [NE]

**chororó\*-negro** – *tupi (xororó)* – (substantivo) denominação comum a diversas aves da família dos tamnofílídeos, de plumagem listrada ou salpicada, geralmente de cauda comprida e grandes típetes (8)

**cicantã** – [NE]

**cipó\***, **cipó-de-taracuaá**, **cipó-títica**, **cipó-vambé** – *tupi (isi'po)* – (substantivo) nome comum de plantas sarmentosas do sertão; trepadeira convolvulácea (2)

**coatá\*** – *tupi (kwatá)* – (substantivo) cuatá; macaco-aranha, primata de pequeno porte (*ateles belzebuth*) da família dos cebídeos, encontrado no Norte do Brasil (8)

**cocaia** – [NE]

**cocão** – [NE]

**coivarar\*** – *tupi antigo (ko – “roça” + yba – “pau” + ra – “cair”)* – (verbo) juntar em coivaras (14) (2)

**contanawa** – [NE] – designa uma etnia

**copaíba\*** – *tupi antigo (kopa-yba)* – (substantivo) árvore da família das leguminosas (4)

**coquita** – [NE]

**coró-coró\*** – *tupi antigo (koró-koró)* – (substantivo) ave da família dos tresquionitídeos (4)

**cotinga\*-azul** – *tupi (kotínga)* – (substantivo) anambé-azul; denominação comum às aves passeriformes do gênero *cotinga*, da família dos cotingídeos, de plumagem colorida, geralmente azul, com reflexo brilhante (8)

**cricrió** – [NE] – tipo de pássaro.

**cuandu\*** – *tupi antigo (kûandu)* – (substantivo) porco-espinho, da família dos histicídeos (4)

**cubiú** – [NE] – espécie de primata.

**cuia\*** – *tupi antigo (kûia)* – (substantivo) fruto da cuieira, da família das bignoniáceas (4); vasilha feita de meia casca de cuité (2)

**cuíú, cuíú-cuíú\*** – *tupi (kuiukuiú)* – (substantivo) denominação comum aos peixes teleósteos, siluriformes, especialmente do gênero *oxydoras*, com escamas laterais e vários acúleos em cada escudo (8); peixe de água doce da família dos doradídeos, de provável origem tupi (13)

**cujubim\*** – *tupi (kuiumbí)* – (substantivo) ave faliforme pipile cujubi, da família dos cracídeos, que ocorre na América do Sul, especialmente na região amazônica, com cerca de 70cm de altura (8); do tupi *kuru'mi* (13)

**culina** – [NE] – designa uma etnia

**cumarú\*** – *tupi (kuma'ru)* – (substantivo) planta da família das leguminosas (13)

**cumatê\*** – *tupi (kumatí)* – (substantivo) árvore de pequeno porte (*myrcia atramentifera*), da família das mirtáceas, nativa da região amazônica, que fornece madeira escura, resistente; de sua casca se extrai tintura roxa (8)

**cupim\*** – *tupi antigo (kupiĩ)* – (substantivo) cupim, térmita da ordem dos isópteros (4)

**cupuí** – *tupi (kupú + í – “pequeno”)* – (substantivo) cupuaçu, árvore da família das esterculiáceas, originária da Amazônia; fruto dessa árvore (8)

**curica\*** – *tupi antigo (korika)* – (substantivo) variedade de papagaio, ave da família dos psitacídeos (4)

**curimatã\*** – *tupi antigo (kurimb'-atã)* – (substantivo) curimatã ou curimatã, peixe da família dos caracídeos (4)

**curió\*** – *de provável origem tupi (13) (kurió)* (8) – (substantivo) ave passeriforme canora (*oryzoborus angolensis*), da família dos fringilídeos, originário da América do Sul e Central, encontrado em quase todo o Brasil (8)

**cururu\*** – *tupi antigo (kuru-ru)* – (substantivo) sapo, anfíbio do gênero *Bufo* (4)

**cutia\*** – *tupi antigo (akuti)* – (substantivo) cutia, roedor da família dos dasiproctídeos (4)

**cutiara\*** – *tupi (akuti-wáia)* – (substantivo) cutiaia, denominação comum aos mamíferos roedores do gênero *myoprocta*, da família dos dasiproctídeos, encontrados na Amazônica, menores que a cutia comum e com uma cauda de cerca de 5cm de comprimento que tem, na ponta, um tufo de pelos (8)

**cuxiú\*** – *de provável origem tupi (13) (kuxiú)* (8) – (substantivo) denominação comum aos macacos cebídeos, pertencentes ao gênero *chiropotes*, que habitam a região amazônica, de cauda muito pilosa e não preênsil, cabeça com grande topete de pelos e barba longa (8)

**dae** – *caxinauá* – (adjetivo) manso (20)

**dami wái** – *caxinauá (dami wái)* – (verbo) encantar (20)

**dayái** – *caxinauá (dayái)* – (verbo) trabalhar (20)

**debukidia** – *caxinauá (döbôkiria)* – (adjetivo) último (20)

**detenemei** – *caxinauá (dötönamöi)* – (substantivo) guerrear (20)

**dunkei** – *caxinauá (dököi)* – (verbo) desviar-se (20)

**embaúba\*** – *tupi antigo (yb'-aíba)* – (substantivo) literalmente: árvore ruim; árvore da família das moráceas, gênero *lecróbia*. Era considerada imprestável, mas hoje tem aproveitamento na fabricação de celulose para papel ordinário para embrulho (4)

**embiara\*** – *tupi antigo (mbi-ara)* – (substantivo) caçado, pescado (4); qualquer tipo de isca (8)

**empanemar\*** – *tupi antigo (panema)* (4) – (verbo) ficar panema ou azarado; enfeitiçar pessoa ou animal (8)

**encoivarar\*** – *tupi antigo (ko – “roça” + yba – “pau” + ra – “cair”)* – (verbo) juntar em coivaras (14) (2)

**envira\*** – *tupi (míra, i'míra – “fibra, filamento, estopa”)* – (substantivo) nome de várias plantas da família das anonáceas, que fornecem material para cordas e estopa, fibra vegetal usada como corda (13)

**ewa** – *caxinauá (öwa)* – (substantivo) mãe (20)

**gambá\*** – *tupi antigo (gûa-mb-á)* – (substantivo) literalmente: seio aberto, barriga oca; marsupial da família dos dedelfídeos (4)

**gitó, jító\*** – [NE] – árvore da família da meliáceas.

**grumixama\*** – *de origem tupi, mas de étimo obscuro* – (substantivo) planta da família das mirtáceas (13)

**guabiru\*** – *tupi antigo (gûab-i-ru)* – (substantivo) literalmente: o que devora mantimentos; rato, roedor da família dos murídeos e dos cricetídeos (4)

**guaiabeira** – *tupi antigo (goiaba)* (4) – (substantivo) goiabeira, planta arbustiva ou árvore de pequeno porte (*psidium guajava*), da família das mirtáceas, nativa da América tropical (8)

**guariba\*** – *tupi antigo (gûariba)* – (substantivo) variedade de macaco, da família dos cebídeos (4)

**guariúba\*** – *tupi (üari 'iua)* – (substantivo) planta da família das moráceas (13);

**guaxinim\*** – *tupi antigo (íagûá'-çininga)* – (substantivo) animal da família dos canídeos (4)

**habe detenemei kai** – *caxinauá (ra bö dötönamöikái)* – (verbo) vingar (20)

**haibu** – *caxinauá (raibô)* – (substantivo) amigo (20)

**hakatxu** – *caxinauá (rakatxô)* – (adjetivo, advérbio) junto (20)

**haki henei** – *caxinauá (ra ki hönöi)* – (verbo) perdoar (20)

**haki sinai** – *caxinauá (ra ki cinai)* – (verbo) odiar (20)

**hana** – *caxinauá* – (substantivo) LAGROU refere “isa hana” como um pássaro de sete cores. (30)

**hantu** – *caxinauá (râtô)* – (adjetivo) mudo (20)

**hantxa** – *caxinauá (rãtxa)* – (verbo) falar (20)

**hantxa besmismis** – *caxinauá* – (adjetivo) silencioso (20)

**hantxa huni kuin** – *caxinauá* – (substantivo) a língua do homem verdadeiro, do caxinauá (20)

**hantxai** – *caxinauá (rãtxái)* – (verbo) conversar (20)

**hanu** – *caxinauá (ranũ)* – (advérbio) agora (20)

**hatiski** – *caxinauá* – (substantivo) expressão usada para indicar que uma narrativa chegou a seu fim. (30)

**hatun pakea hawen ena** – *caxinauá (ratõ pakõa rawõena)* – (verbo) vencer (20)

**hatun xau bin tsamis** – *caxinauá (ratõ xaubi tçamiç')* – (substantivo) seringueiro (20)

**hau hau iki** – *caxinauá (hauhauiki)* – (verbo) uivar (20)

**haxpawaii** – *caxinauá (mai atima)* – (verbo) alagar (20)

**hene** – *caxinauá (hönö)* – (substantivo) rio (20)

**hene betxu** – *caxinauá* (*hönö bötxō*) – (substantivo) nata do rio quando há nevoeiro; nata de mingau (20)

**hi** – *caxinauá* – (substantivo) árvore (20)

**hõrema** – *yanomami* – (substantivo) variedade de anelídeo (24)

**hua** – *caxinauá* – (substantivo) flor (20)

**huatian** – *caxinauá* (*huatêã*) – (substantivo) floração (20)

**huatun** – [NE]

**huinti** – *caxinauá* (*vũitê*) – (substantivo) coração (20)

**huni** – *caxinauá* – (substantivo) homem, varão (20)

**huxu** – *caxinauá* (*vôxô*) – (adjetivo) alvo, branco

**iaça** – *caxinauá* – (substantivo) nome da mulher que virou lua (20)

**ibu** – *caxinauá* (*ibô*) – (substantivo) pai (20)

**igapó\*** – *tupi antigo* (*yg-apó*) – (substantivo) maré cheia. Na região amazônica é: terras alagadas, pântano (4)

**igarapé\*** – *tupi antigo* (*ygar'-apé*) – (substantivo) caminho das canoas; pequeno curso d'água ou canal estreito (4)

**impuca** – *tupi* (*y-puka*) – (substantivo) ipuca, trecho que se pode navegar no meio da mata alagada (8)

**inajá\*** – *tupi antigo* (*in-a-îá*) – (substantivo) fruto da pindoba, palmeira do gênero *attalea* (4)

**ingá\*** – *tupi antigo* – (substantivo) fruto do ingazeiro, da família das leguminosas (4)

**inu** – *caxinauá* (*inô*) – (substantivo) onça (20)

**inu tae txede bedu** – *caxinauá* – (substantivo) pata de onça, olha de periquito, motivos da tecelagem *caxinauá* (30)

**irara\*** – *tupi antigo* (*eir-ara*) – (substantivo) papamel ou irará, carnívoro da família dos mustelídeos (4)

**iraúna\*** – *tupi* (*wyra-úna*) – (substantivo) melro; chupim (8)

**isa** – *caxinauá* (*iça*) – (substantivo) passarinho (20)

**itaúba\*** – *tupi* (*ita-ywa*) – (substantivo) árvores da família das lauráceas, nativas do Brasil (8)

**jaburu\*** – *tupi antigo* (*îaburu*) – (substantivo) jaburu (4)

**jabuti\*** – *tupi antigo* (*îaboti*) – (substantivo) cágado-terrestre, réptil da família dos testunídeos (4)

**jacamim\*** – *tupi antigo* (*îakanũ*) – (substantivo) jacamim, árvore da família das apocináceas (4)

**jacapanim\*** – *tupi* (*iapakaní*) – (substantivo) japacanim, ave passeriforme (*donacobius atricapillus*), da família dos trogloditídeos, presente em todas as regiões do Brasil e em quase todos os países da América do Sul (8)

**jacaré\*** – *tupi antigo* (*îa-karé*) – (substantivo) réptil da família dos aligatorídeos (4)

**jacaretinga\*** – *tupi* (*îa-karé-tínga*) – (substantivo) jacaré, denominação comum aos répteis da ordem dos crocodilianos, da família dos aligatorídeos (8)

**jacareúba\*** – *tupi* (*iakare-ywa*) – (substantivo) denominação comum às plantas do gênero *calophyllum*, da família das gutíferas, de madeira de boa qualidade, produtora de látex, cultivada como ornamental (8)

**jaci\***, **jaci aricori** – *tupi* (*iasy'*) – (substantivo) palmeira de grande porte (*attalea butyracea*), nativa da Amazônia, de cujas sementes se extrai óleo para uso culinário (8)

**jacu\*** – *tupi* (*ya'ku*) – (substantivo) ave galinácea arborícola, caracterizada por barbeta avermelhada, encontrada no Brasil (2)

**jacundá\*** – *tupi* (*iaku'na*) – (substantivo) peixe da família dos ciclídeos (13)

**jaguarapinima** – *tupi antigo* (*îagûar + pinima*) – (substantivo) onça pintada (4)

**jamarurana** – *tupi* (*iamarú + rana*) – (substantivo) planta similar ao cabaceiro-amargoso (jumarú), erva ou trepadeira (*lagenaria vulgaris*) da família das cucurbitáceas (8)

**jandaia\*** – *tupi antigo* (*îandáia*) – (substantivo) ave da família dos psitacídeos, periquito-rei (4)

**jandaíra\*** – *tupi* (*iandaíra*) – (substantivo) abelha social (*melipona interrupta*), da família dos apídeos, encontrada na região Norte do Brasil, manduricão (8)

**japecanga\*** – *tupi* (*iapí'kana*) – (substantivo) planta da família das liláceas (13)

**japim\***, **japiim-guaxe** – *tupi antigo* (*iapĩ*) – (substantivo) japim, ave da família dos icterídeos, gênero *cacicus* (4)

**japó\***, **japó de cumaru** – *tupi antigo* (*îapu*) – (substantivo) ave da família dos icterídeos, gênero *gymnostinops* (4)

**japuacu\***, **japucá\*** – *tupi* (*iapy-wasú*) – (substantivo) japu da Amazônia, com cerca de 50cm de comprimento, de cabeça e peito pardo-oliváceos,

asas e dorso marrons e bico negro com a ponta amarelada (8)

**jaquirana\*** – *tupi antigo (iakyrana)* – (substantivo) cigarra, inseto da família dos cicanídeos (8)

**jaraguí\*** – *tupi (iarakí)* – (substantivo) peixe teleósteo (*prochilodus brama*), caraciforme, da família dos curimatídeos, encontrado nos rios da Amazônia, de corpo fusiforme, achatado nas laterais, com o dorso azulado e listras longas horizontais (8)

**jarina\*** – *tupi (iarína)* – (substantivo) variedades de palmeira nativa do Norte do Brasil (8)

**jaticupé** – [NE] – macaxeira doce

**jatobá\*** – *tupi (yeti'wa)* – (substantivo) nome de várias árvores da família das leguminosas, que produzem longas vagens comestíveis e copal; madeira dessas árvores, dura e de tom avermelhado (2)

**jatuarana** – *tupi* – (substantivo) peixe da família dos caracídeos. (28)

**jauari, javari\*** – *tupi (iawarí)* – (substantivo) palmeira cespitosa de grande porte (*astrocaryum javari*), nativa da Amazônia, de cujas frutas se extrai óleo da polpa e gordura das sementes; as folhas fornecem fibras resistentes usadas em trabalhos trançados; **javari-mirim** – *tupi (iawarí + mirí* – “miúdo, pequeno”)

**jenipapeiro\*** – *tupi antigo (ianypaba)* – (substantivo) árvore da família das rubiáceas (4)

**jequi\*** – *tupi (ieke'i)* – (substantivo) rede de malhas utilizadas em pescaria (13)

**jererê\*** – *tupi (iaereré)* (4) – (substantivo) rede de pesca afunilada, de malha trançada, presa a um aro, usada em águas rasas, geralmente para apanhar peixes pequenos e crustáceos; landuá (8)

**jerimum\*** – *tupi antigo (iuru-mũ)* – (substantivo) variedade de abóbora, da família das curcubitáceas (4)

**jia\*** – *tupi antigo (iu-í)* – (substantivo) rã, anfíbio da família dos ranídeos, gênero rana (4)

**jiu\*** – *tupi (ie'iu)* – (substantivo) jeju, peixe da família dos caracídeos (13)

**jirau\*, jirauzinho** – *tupi (yu'ra)* – (substantivo) espécie de grade de varas, sobre esteios fixados no chão, que serve de cama nas casas pobres e também de grelha para expor ao sol quaisquer objetos; esteira suspensa do teto a certa altura, para nela se guardarem queijos e outros gêneros ao abrigo dos ratos; estrada onde se sentam os passageiros que vão numa jangada. (2)

**jitirana\*** – *tupi (ieti'rana)* – (substantivo) planta da família das leguminosas (13)

**jitubarana\*** – *tupi (taiwa'rána)* – (substantivo) jutubarana, tabarana, peixe teleósteo (*salminus hilarii*), caraciforme fluvial, da família dos caracídeos, que habita as águas rápidas e despoluídas dos rios do Centro-Oeste e Sudeste do Brasil. Caracteriza-se por ser carnívoro, voraz e muito ágil e por possuir denteção muito afiada (8)

**joari** – [NE]

**jundiá\*** – *tupi antigo (iundiá)* – (substantivo) espécie de bagre fluvial (4)

**jundiacu** – *tupi antigo (iundi'a + wasú* – “grande”) – (substantivo) nome genérico para os bagres de rio, peixes da família dos pimelodídeos. (14)

**jundiaí\*** – *tupi antigo (iundiá)* – (substantivo) árvore (*qualea jundiahy*) da família das voquisiáceas, nativa da região Sudeste do Brasil (MG, SP, RJ), de folhas rijas e flores com uma única pétala, branca e maculada de roxo em volta do centro amarelo, pau-terra (8)

**juriti\*, juriti-pupu** – *tupi (iurutí)* – (substantivo) denominação comum às aves columbiformes, da família dos columbídeos, dos gêneros *leptotila* e *geotrygon* (8)

**juruva\*** – *tupi (iyry'wa)* – (substantivo) denominação comum às aves coraciiformes, da família dos momotídeos, que inclui os gêneros *baryphengus* e *momotus*; jeribá, jeruva, jiriba, pirapuaia, udu, uritutu (8)

**jutaí\*** – *tupi (iutaí)* – (substantivo) jatobá; jatobá-do-campo (8)

**kadiwa** – *caxinauá (kariwa)* – (substantivo) brasileiro (20)

**kakan** – *caxinauá (kakã)* – (substantivo) cesta de mulher (20)

**kaman** – *caxinauá (kamã)* – (substantivo) cachorro (20)

**katsinarite** – [NE] – tipo de pássaro

**kema** – *caxinauá (këma)* – (verbo) responder (20)

**kenama** – *caxinauá (könama)* – (verbo) convocar (20)

**kene, kenei** – *caxinauá (könö, könöi)* – (verbo, substantivo) escrever, pintar; bordar, bordado (20)

**keu, keuin** – *caxinauá (köô)* – (substantivo) cantar de passarinho (20)

**kiduan** – *caxinauá (kiroanã)* – (substantivo) peruano (20)

**kotsime** – [NE]

**kuka** – *caxinauá* – (substantivo) tio (20)

**landuá** – [NE] – jereré, rede de pesca

**limorana** – *provavelmente de limãorana (-rana – “similar”)* – (substantivo) fruta-de-cachorro, moreira, taiúva, árvore cujos frutos têm alguma similaridade com os do limoeiro. (4)(8)

**louro-inamuí** – *tupi antigo (îambu – “ave da família dos tinamídeos” + i – “ideia de diminutivo”)* – (substantivo) louro-anhuíba, árvore da família das lauráceas (8) (14)

**macaco-cuatá** – *tupi (kwatá)* – (substantivo) coatá; macaco-aranha, primata de pequeno porte (*ateles belzebuth*) da família dos cebídeos, encontrado no Norte do Brasil (8)

**macambo** – *talvez do tupi antigo (makaiúba, mokaíe`yba)* – (substantivo) nome comum a certas palmeiras do gênero *Acrocomia*. (14)

**maçaranduba** – *tupi (mosarani`iua)* – (substantivo) planta da família das sapotáceas (13)

**macaxeira** – *tupi antigo (makaxera)* – (substantivo) aipim, macachera, planta da família das euforbiáceas, gênero *manihot*, o mesmo da mandioca (4)

**macucau\*** – *tupi (makukawá)* – (substantivo) jaó, ave (*cryptellus undulatus*) da família dos tinamídeos, que habita matas abertas e cerrados, presente em vários países da América do Sul, além do Brasil (8)

**mae** – *caxinauá* – (substantivo) aldeia (20)

**mae** – *caxinauá (maö)* – (verbo) mudar (20)

**maemuxa** – *caxinauá (môxa)* – (substantivo) espinho (20) (30)

**maguari\***, **mauari\*** – *tupi (mawarí)* – (substantivo) ave ciconiforme (*ciconia maguari*), da família dos ciconídeos, que habita quase toda a América do Sul; tem plumas brancas, cauda negra e região dos olhos e base do bico vermelhas (8)

**mai** – *caxinauá* – terra (20)

**maitaca\*** – *tupi (mbaitá)* – (substantivo) denominação comum às aves psitacíformes do gênero *pionus*, da família dos psitacídeos, que habitam regiões neotropicais, caracterizadas pela parte perioftálmica mais larga e nua, pela cauda curta e pelas penas subcaudais vermelhas; baitaca, humaitá, maitá, maritaca, suia (8)

**mambira** – *tupi antigo (mbyra)* – (substantivo) nome de animal, veloso (14)

**manái** – *caxinauá (manái)* – (verbo) esperar (20)

**mandim\*** – *tupi antigo (mandi-i)* – (substantivo) bagre, peixe da família dos primelodídeos, também chamado de mandi (4)

**mandioca\*** – *tupi (mandi`oka)* – (substantivo) planta arbustiva (*manihot esculenta*) da família das euforbiáceas, nativa da América, sobretudo brasileira; raiz dessa planta usada na alimentação da qual se extrai uma fécula nutritiva com que se faz a tapioca. (2)

**mane tsauni** – *caxinauá* – algo a ver com moradia, aldeia, casa

**mangará\*** – *tupi antigo* – (substantivo) planta da família das aroidíáceas (4); túbara ou bulbo de que nascem certas plantas; ponta terminal de inflorescência da bananeira (2)

**maniva\*** – *tupi antigo (mani-yba)* – (substantivo) pé de mandioca, planta da família das euforbiáceas; pedaço de caule que serve para replantio (4)

**manixi** – *caxinauá* – (substantivo) fruta banana (mani) (20)

**mantudu** – *caxinauá (mãtorô)* – (substantivo) tonsura (20)

**manuenamei** – *caxinauá (manö namöi)* – (verbo) ter saudades (20)

**mapará\*** – *tupi* – (substantivo) peixe teleósteo (*auchenipterus nuchalis* ou *hypophthalmus edentatus*), siluriforme, da família dos auquenipterídeos ou dos hipoftalmídeos (8)

**mapati\*** – *alteração do tupi (matapí)* – (substantivo) árvore de porte médio (*pourouma cecropiaefolia*), da família das cecropiáceas, nativa do Brasil, de folhas coriáceas, flores em fascículos e bagas suculentas, semelhantes à uva, que são usadas para fazer uma bebida que lembra o vinho (8); **mapatirana** – *relativo ao tupi (matapí)*

**maracajá\*** – *tupi antigo (marakaíá)* – (substantivo) gato-do-mato, da família dos felídeos (4)

**maracanã\*** – *tupi antigo (marakanã)* – (substantivo) variedade de arara, ave da família dos psitacídeos (4)

**marapininga** – [NE]

**marimari\*** – *tupi (marimari)* – (substantivo) denominação comum a algumas plantas arbóreas, de gêneros distintos, da família das leguminosas, que vegetam em todo o território brasileiro (8)

**mariquinho** – *tupi antigo (marigûi)* – (substantivo) pássaro pequeno e pardo de penas muito compridas, bico e pescoço longos, que vive nos mangues. (14)

**marupá\*** – *tupi* – (substantivo) árvore de grande porte (*quassia simarouba*), da família das

simarubáceas, das matas virgens do Norte e Nordeste do Brasil, de madeira branca leve e macia, de cuja semente se extrai óleo medifical com propriedades vermífugas (8)

**marupiara\*** – *nheengatu* – (adjetivo) sortudo, bem sucedido na caça e na pesca (1)

**matamatá\*** – *tupi* – (substantivo) quelônio (*chelus fimbriatus*) da família dos quelídeos, encontrado na Amazônia, de casco com escudo áspero, pescoço alongado, cabeça achatada terminando em uma espécie de pequena tromba e lado inferior com pequenos barbilhões; árvore de grande porte (*eschweilera mtamata*) da família das lecitidáceas, encontrada na Amazônia, de flores brancas ou amareladas, cuja madeira é muito procurada por sua qualidade (8)

**matrinxã\*** – *talvez do tupi* – (substantivo) peixe teleosteo da família dos caracídeos, de corpo alongado e coloração prateada, encontrado na região amazônica (2)

**maubarana** – [NE] – tipo de árvore

**mawa** – *caxinauí* – (verbo) arremedar (20)

**maxi bai** – *caxinauí* – (substantivo) roçado de praia (29)

**medan** – *caxinauí (mörã)* – (advérbio) dentro (20)

**meken** – *caxinauí (mökõe)* – (substantivo) mão (20)

**mestebu** – *caxinauí (mõç'tõbõ)* – (adjetivo) velho (20)

**meti** – *caxinauí* – (substantivo) invasão (30)

**metsapa** – *caxinauí (mõtçapa)* – (adjetivo) marupiara, caçador, pescador feliz, contrário de *iupa* (20)

**mexu** – *caxinauí (mõxõ)* – (adjetivo) escuro (20)

**mexukidi** – *caxinauí (mõxõ kiri)* – (advérbio) amanhã (20)

**mingau\*** – *tupi antigo (mi-ngaú)* – (substantivo) feito papas (4)

**miriti\*** – *tupi (mbyryty)* – (substantivo) buriti (8)

**miyui** – *caxinauí (miyõl)* – (verbo) contar história (20)

**mondé\*** – *tupi antigo (mundé)* – (substantivo) mundéu, alçapão, armadilha (4)

**moquém\*** – *tupi antigo (mo-kaẽ)* – (substantivo) grelha, moquém; defumar, moquear, secar, tostar (4)

**mucajá\*** – *tupi (mukaiá)* – (substantivo) o mesmo que macaíba; variação de mucaia; espécie de palmeira (3)

**muçu\*** – *tupi antigo* – (substantivo) muçum, peixe da família dos simbrânquios (4)

**mucura\*** – *tupi (mukúra)* – (substantivo) tipi, erva (*petiveria alliacea*) fitolacácea, nativa da África e da América tropical, cujas raízes são consideradas antiespasmódicas e abortivas; gambá

**mudu** – *caxinauí (muru)* – (adjetivo) frágil (20)

**mudubim** – *tupi antigo (mandubi)* – (substantivo) amendoim, planta da família faz leguminosas (4)

**muirapiranga\*** – *tupi (ymbyra-pytánga)* – (substantivo) conduru-de-sangue, árvore frondosa, de grande porte (*brosimum rubescens*), da família das moráceas, nativa de várias regiões do Brasil, de madeira nobre, avermelhada (8)

**muruchi\***, **muruci\*** – *tupi antigo (muriçi)* – (substantivo) muruxi, arbusto da família das bignoniáceas (4); murici-pinima (8)

**murucututu\*** – *tupi (murukutu'tu)* – (substantivo) espécie de coruja (13)

**murumuru\*** – *tupi (murumurú)* – (substantivo) palmeira solitária ou cespitosa (*astrocaryum murumuru*), nativa da Amazônia, economicamente importante por seus caroços, que contêm uma amêndoa rica em uma gordura branca, comestível, própria para a fabricação de margarina, e por suas folhas, que fornecem boa fibra têxtil (8)

**mutum\*** – *tupi antigo (mytu)* – (substantivo) ave da família dos cracídeos (4)

**muxiá** – [NE]

**nai** – *caxinauí (nái)* – (substantivo) céu (20)

**nai besti** – *caxinauí (nai böç'tê)* – (substantivo) horizonte (20)

**nambu, nhambu\*** – *tupi antigo (inambu)* – (substantivo) inhambu, ave da família dos tinamídeos (4)

**nanarana** – *tupi antigo (naná – “ananás”; rana – “similar”)* – (substantivo) fruto similar ao abacaxi (4)

**nawai** – *caxinauí (nawái)* – (verbo) cantar (20)

**netsui** – *caxinauí (nõtçõ)* – (verbo) secar (20)

**ni pei** – *caxinauí (ni põi)* – (substantivo) folha do mato (20)

**ninkaama** – *caxinauí (nikaiç'ma)* – (verbo) não ouvir (20)

**niwe** – *caxinauí (niwõ)* – (substantivo, verbo) vento, ventar (20)

**nixima hene** – *caxinauá* (*niic'ma*) – (verbo) não andar, não poder andar ou saber andar (20)

**nui tapai** – *caxinauá* (*nôitapai*) – (verbo) sofrer (20)

**nukuna** – *caxinauá* (*nukũ, nukuna*) – (pronome) nosso (20)

**nuya** – *caxinauá* – (verbo) voar (20)

**nuya bexma** – *caxinauá* (*nuya böx'ma*) – (verbo) esvoaçar (20)

**oaca** – [NE]

**ofé** – [NE]

**oimbra** – [NE]

**oiti\*** – *tupi* (*wití*) – (substantivo) denominação comum a árvores da família das crisobalanáceas (8)

**orana, ourana** – [NE]

**oxiuro** – [NE]

**paca\*** – *tupi* (*paka*) – (substantivo) mamífero roedor (*agouti paca*) encontrado na América do Sul (2)

**pacarana\*** – *tupi* (*paka-rána*) – (substantivo) mamífero roedor (*dinomys branickii*), da família dos dinomiídeos, muito semelhante à paca, diferenciando-se dela por sua pelagem negra e pela cauda visível e com formato inusitado; paca-de-rabo (8)

**pacu\*** – *tupi-guarani* (*pacau* – “comer desperto”) – (substantivo) nome genérico dado a várias espécies de peixes da família dos caracídeos e que ocorrem no pantanal mato-grossense e nos rios das bacias do Amazonas e do Prata (5)

**paepa** – *caxinauá* (*paöpa*) – (adjetivo) perigoso (20)

**paiuetu** – [NE]

**pajurá\*** – *tupi* (*paiurá*) – (substantivo) castanha-de-anta, árvore da família das crisobalanáceas; parinari, denominação comum às plantas do gênero *pariri*, da família das crisobalanáceas, nativa da Amazônia (8)

**pamá** – *caxinauá* – (substantivo) espécie de fruta silvestre (20)

**pameri** – [NE]

**pamonha\*** – *tupi* (*pamuñã*) – (substantivo) papa de milho verde ralado, de consistência firme, feita com leite de coco, açúcar e manteiga, cozida e envolta na palha do próprio milho ou na folha verde de bananeira (8)

**panamá\*** – *tupi antigo* (*panama*) – (substantivo) borboleta, inseto lepidóptero diurno (4)

**panema\*** – *tupi antigo* (*panema*) – (adjetivo) covarde, inútil, imprestável, infeliz, sem sorte, aziago, acovardado; estéril, vazio (4)

**pará** – *tupi antigo* – (substantivo) rio (grande) (14)

**paracuuba\*** – *tupi* (*paraku-ywa*) – (substantivo) denominação comum a algumas árvores, especialmente da família das leguminosas, de madeira de boa qualidade, geralmente dura e resistente (8)

**paraná\*** – *tupi antigo* – (substantivo) mar, rio caudaloso, rio volumoso (4)

**parari\*** – *tupi* (*pairarí*) – (adjetivo, substantivo) avoante, que voa; ave (*zenaida auriculata*) da família dos columbídeos, encontrada das Antilhas à Terra do Fogo, com distribuição descontínua por todo o Brasil (8)

**parauacu\*** – *tupi* (*parawakú*) – (substantivo) denominação comum aos macacos da Amazônia, do gênero *pithecia*, da família dos cebídeos, com aproximadamente 70cm de comprimento e corpo coberto de pelos espessos e crespos que, na cabeça, formam um tipo de capuz (8)

**paricá\*** – *tupi* (*pariká*) – (substantivo) denominação comum a árvores de diversos gêneros da família das leguminosas, principalmente as do gênero *parkia*; angico-verdadeiro; araratucupi; camboatã-branco; fava-de-bolota; guapuruvu (8)

**pariri\*** – *tupi* (*parirí*) – (substantivo) frutão; ave columbiforme (*geotrygon montana*), da família dos columbídeos, encontrada na América Latina (8)

**pascana** – *quíchua* (*paskána*) – (substantivo) parada, intervalo, etapa em uma viagem, itinerário, travessia, deslocamento ou expedição (25)

**patoá\*** – *tupi* (*patawá*) – (substantivo) patuá, sacola de couro ou de pano que o sertanejo leva a tiracolo; balaio (8)

**paxiúba\*** – *tupi antigo* (*paty-oba*) – (substantivo) espécie de palmeira (4)

**pe** – *caxinauá* (*pö*) – (adjetivo) feliz (20)

**pena** – *caxinauá* (*pöna*) – (substantivo) manhã (20)

**pesi** – *caxinauá* (*pöci, pöç'waki*) – (verbo) demorar (20)

**piaba\*, piau\*** – *tupi antigo* (*piaba*) – (substantivo) peixe da família dos caracídeos (4)

**pifaia** – [NE]

**pii** – *caxinauá* (*pi*) – (verbo) comer (20)

**pinima\*** – *tupi antigo* – (adjetivo, substantivo) pintado, malhado, manchado; mancha, pinta (4)

**pinoaca** – [NE]

**pinu** – *caxinauá* (*pinô*) – (substantivo) beija-flor, ave (20)

**pipira** – *tupi* (*pipíra*) – (substantivo) denominação comum a várias aves passeriformes, da família dos emberizídeos, a maioria de hábitos florestais, de coloração geralmente preta; jacapá (8)

**piquia\*** – *tupi antigo* (*pekiá*) – (substantivo) pequiá, pequi, árvore da família das caiocará (4)

**piracema\*** – *tupi antigo* (*pirá-çem-a*) – (substantivo) saída do peixe (para a desova) (4)

**piraiá\*** – *tupi* (*pira-aíwa*) – (substantivo) peixe da Amazônia (*bachyplatystoma filamentosum*), da família dos pimelodídeos, que chega a 3m de comprimento, de coloração bronzeada, o ventre mais claro, olhos miúdos e boca grande (8)

**piranha\*** – *tupi antigo* (*pir-anha*, *pir-ãia*) – (substantivo) peixe de dentes afiados, da família dos caracídeos (4)

**piranheira\*** – *tupi antigo* (*pir-ãia*) – (substantivo) árvore de porte médio (*piranhea trifoliata*), da família das enforbiáceas, nativa da Amazônia, de casca acinzentada, folhas alternas, com três folíolos, e cápsulas subglobosas; sua madeira é usada para a produção de estacas e dormentes; itaubarana (8)

**pirapitinga\*** – *tupi* (*pira-ape-tínga*) – (substantivo) pirapetinga, peixe caraciforme (*brycon opalinus*), da família dos caracídeos, encontrado na bacia do Paraná, com cerca de 20cm de comprimento, de dorso escuro e nadadeiras amareladas; sua carne, muito saborosa, é semelhante à da truta; piabinha, tarapitinga, trapitinga (8)

**pirarucu\*** – *tupi antigo* (*pira* – “pele” + *uruku* – “tintura”) – (substantivo) peixe do Amazonas (4)(2)

**piroaca** – *tupi antigo* (*pirucaia*) – (substantivo) nome de peixe cianídeo (14)

**pitíá** – *tupi* – (substantivo) tipo de árvore com madeira boa para construções. (28)

**pitiguari** – *tupi antigo* (*potigûara*, *pitiguara*) – (substantivo) comedor de camarões (14)

**pixuna\*** – *tupi* (*pixúna*) – (substantivo) árvore de pequeno porte (*eugenia glomerata*), da família das mirtáceas, nativa do Norte do Brasil; grande arbusto (*coccoloba pichuna*), da família das poligonáceas, nativa do Norte do Brasil; camundongo selvagem (*bolomys lasiurus*), da família dos murídeos, que habita a América do Sul (8)

**porankan** – [NE]

**poraquê\*** – *tupi antigo* (*puraké*) – (substantivo) peixe da família dos electroforídeos (4)

**puba\*** – *tupi antigo* (*puba*) – (adjetivo) fofo, mole, maduro, brando; podre; covarde (4)

**punã\*** – *tupi* – (substantivo) ucuuba-punã, árvore (*irythera tricornis*) da família das miristicáceas, nativa do Amazonas, de folhas dísticas e coriáceas e frutos compridos; ucuubarana, árvore de pequeno porte (*irythera paraenses*), da família das miristicáceas, nativa da Amazônia, de folhas oblongas e inflorescências axilares, apresentando tomento ferrugíneo (8)

**pupu, pupuwan** – *caxinauá* (*pô-pô*) – (substantivo) coruja, caboré; relativo a coruja (20)

**pupunha\*** – *tupi* (*pupúña*) – (substantivo) palmeira de grande porte (*bactris gasipaes*), da família das arecáceas, nativa da América Central, dos países que compõem a região amazônica, incluindo o Norte do Brasil. Suas amêndoas são azeite, também usado na alimentação, sendo sua principal característica ser um palmito comestível (8)

**purú\*** – *tupi* – (substantivo) goiaba-preta (*alibertia edulis*); árvore de pequeno porte (*alibertia verticillata*), da família das rubiáceas, nativa do Norte do Brasil, de frutos bacáceos comestíveis, utilizado no preparo de sucos (8)

**quati\*** – *tupi antigo* (*kúati*) – (substantivo) mamífero da família dos procionídeos (4)

**quatipuru\*** – *tupi* (*akuti-purú*) – (substantivo) denominação comum aos esquilos do gênero *sciurus*, da família dos curídeos, encontrados na Amazônia (8)

**rasin** – [NE]

**rato-coró** – [NE]

**sabiá\*** – *tupi antigo* (*çabiá*) – (substantivo) pássaro da família dos turdídeos, gênero *todus* (4)

**sabiá-poca\*** – *tupi antigo* (*çabiá-poka*) – (substantivo) sabiá do campo (4)

**saburu\*** - [NE]

**samoatá** – [NE]

**sanhaco\*** – *tupi antigo* (*çai-açu*) – (substantivo) pássaro da família dos traupídeos, gênero *thraupis* (4)

**sanin badi** – *caxinauá* (*ça-ni-ba-ri*) – (substantivo) sardinha sol, nome próprio (20)

**sapota\*** – *náuatle* (*tzapotl*) – (substantivo) arbustos ou arvoretas da família das celastráceas, encontradas na Amazônia (8); **sapotirana** – radical de sapota + rana (“parecido”, em tupi)

**sapucaia\*** – *tupi* (*iasapukáia*) – (substantivo) denominação comum a várias plantas da família das

lecitidáceas, em especial árvores do gênero *lecythis* (8)

**saracura\*** – *tupi antigo* (*çarakura*) – (substantivo) ave da família dos ralídeos (4)

**sarapó\*** – *tupi antigo* (*çarapó*) – (substantivo) variedade de enguia, peixe do gênero *anguilla* (4)

**sepi medesua** – [NE]

**sernambi\*** – *tupi* (*sarinambí*) – (substantivo) molusco bivalve (*tivela mactroides*), da família dos venerídeos, que habita a costa do Sul e Sudeste do Brasil, enterrado na areia, a uma profundidade de 20cm aproximadamente (8)

**sina** – *caxinauá* (*cina*) – (adjetivo) zangada (20)

**sinatapa** – *caxinauá* (*cinatapa*) – (adjetivo) bravo (20)

**socó\*** – *tupi* (*so'ko*) – (substantivo) ave pernalta (*nycticorax nycticorax*) também conhecida como “goraz” ou “garça noturna” (2)

**soim\*** – *tupi antigo* (*çagûi*) – (substantivo) sagui, espécie de primata da família dos calitriquídeos (4)

**sororoca\*** – *tupi antigo* (*çoro-roka*) – (substantivo) peixe da família dos tunídeos (4)

**sote** – [NE]

**sucuarana\*** – *tupi antigo* (*çu-açu-a-rana*) – (substantivo) variedade de puma, animal felino (4)

**sucupira\*** – *tupi* (*sewipíra*) – (substantivo) denominação comum a várias árvores de diferentes gêneros, da família das leguminosas, cultivadas como ornamentais ou para exploração de madeiras nobres (8)

**sucuuba\*** – *tupi* (*suku-ýwa*) – (substantivo) denominação comum a árvores e arbustos do gênero *plumeria*, da família das apocináceas, encontradas na Amazônia, com madeira de boa qualidade e flores vistosas, bastante perfumadas (8)

**suindara\*** – *tupi* (*suindara*) – (substantivo) coruja de grande porte (*tyto alba*), da família dos titonídeos, que atinge cerca de 35cm de comprimento, encontrada em todos os países da América do Sul (8)

**suiriri\*** – *tupi* (*suiriri*) – (substantivo) denominação comum às aves passeriformes dos gêneros *tyrannus* e *satrapa*, da família dos tiranídeos; siriri, tiriri (8)

**sumaúma\***, **sumaumeira\*** – *tupi* – (substantivo) árvore de grandíssimo porte (*ceiba pentandra*), da família das bombacáceas, nativa da África e da América do Sul (8)

**surubim\*** – *tupi* (*suruwí*) – (substantivo) surubi, denominação comum aos peixes fluviais siluriformes dos gêneros *pseudoplatystoma* e

*sorubim*, da família dos pimelodídeos, de corpo formado por escamas, geralmente amarelado, com faixas ou pintas escuras, de cabeça muito avantajada e achatada (8)

**surucuá\*** – *tupi* (*surukuá*) – (substantivo) denominação comum às aves trogoniformes dos gêneros *pharomachrus*, *trogon* e *trogonurus*, da família dos trogonídeos, que habitam as florestas e alimentam-se de insetos e frutos. Apresentam plumagem muito colorida e brilhante, geralmente de pescoço e bico curtos, com cauda longa e retangular (8)

**surulinda** – [NE]

**sururina** – [NE]

**taboca\*** – *tupi antigo* (*taboka*) – (substantivo) taquara, planta da família das gramíneas (4)

**tacanal** – *náuatle* (*tacanalli*) – (substantivo) nome de uma planta (27)

**tachi, taxi** – *caxinauá* – (substantivo) árvore cujos frutos são comidos por jabuti e anta (20, p. 608)

**tacuari\*** – *tupi* (*takuar-í*) – (substantivo) taquari, planta (*merostachys burchellii*) da família das gramíneas, taquara; árvore (*mabea paniculata*) da família das euforbiáceas, abiori (8)

**taioba\*** – *tupi antigo* (*ta-i-aóba*) – (substantivo) couve, planta hortense (cheia de folhagem ou roupagem); taioba (folha da mandioca) (4)

**takanawa** – *caxinauá* – (substantivo) gente do fígado, nome próprio (20)

**tamanduá\*** – *tupi antigo* – (substantivo) tamanduá, mamífero da família dos numecofídeos (4)

**tamara** – [NE]

**tamboatá\***, **tamuatá\*** – *tupi* (*tamuatá*) – (substantivo) tambuatá, denominação comum a vários peixes fluviais da família dos calicitiídeos, que se caracterizam por ter o corpo revestido de placas ósseas (8)

**tanái** – *caxinauá* (*tanái*) – (verbo) marcar (20)

**tanajura\*** – *tupi antigo* (*taçy-bura*) – (substantivo) espécie de formiga (4)

**tanatau\*** – *tupi* (*tawató*) – (substantivo) ave falconiforme (*micrastur mirandollei*), da família dos falconídeos, encontrada nas florestas tropicais e subtropicais das Américas do Centro e do Sul (8)

**taniboca\*** – *tupi* (*tanyuúka*) – (substantivo) espécie de pazinha que serve para dar feição de bolacha ao látex da borracha (3)

**taperebá\*** – *tupi* (*taper-ýwa*) – (substantivo) cajá, fruto da cajazeira (8)

**tapicuru\*** – *tupi* (*tapikurú*) – (substantivo) caraúna, ave migratória ciconiiforme (*plegadis chihi*) da família dos tresquiornítídeos, comum nos banhados da América do Sul; tapicuru-de-cara-pelada, ave ciconiiforme (*phimosus infuscatus*), da família dos tresquiornítídeos, encontrada na América do Sul e em áreas alagadas do Brasil (8)

**tapiri\*** – *tupi* (*tapirí*) – (substantivo) palhoça provisória, em que se abrigam caminhoneiros, lavradores, etc; ribanceira às margens de um rio (8)

**tapiú\*** – *tupi* – (substantivo) lamborina, inseto vespídeo (*polybia dimidiata*), caracterizado pela grande agressividade (8)

**tapuru\*** – *tupi* (*tapurú*) – (substantivo) bicheira, denominação comum às larvas de moscas dípteras, vermiformes, parasitárias; cupim, denominação comum aos insetos sociais da ordem dos isópteros, com inúmeras espécies, que constroem ninhos na madeira ou no solo e se alimentam de madeira ou de outras matérias vegetais; árvore de grande porte (*sapium taburu*), da família das euforbiáceas, nativa do Brasil (8)

**taquara\*** – *tupi* antigo (*takûar-i*) – (substantivo) variedade de gramínea fina, gênero *Bambusa* (4)

**tataíra\*** – *tupi* (*tata-eirá*) – (substantivo) abelha social (*oxytrigona tataíra*), com aproximadamente 5mm de comprimento, corpo negro e cabeça e abdome ferrugíneos (8)

**tatajuba\*** – *tupi* (*tata-ýwa*) – (substantivo) bagaceira; moreira, árvore dioica de grande porte (*maclura tinctoria*), da família das moráceas, distribuídas por todo o Brasil (8)

**tatu totxô** – *caxinauí* (*töxô*) – (substantivo) estirar o pescoço para ver melhor (20, p. 613)

**tatu\***, **tatu canastra**, **tatu kana** – *tupi* antigo – (substantivo) mamífero da família dos dasipodídeos (4)

**taturana** – *tupi* (*tata-rána*) – (substantivo) denominação comum às lagartas de várias espécies de mariposas, especialmente da família dos megalopigídeos, providas de abundantes e finíssimos pelos urticantes e de cerdas aculeiformes que, em contato com a pele humana, inoculam forte toxina que pode causar queimaduras, febre alta e até anafilaxia (8)

**teju-acu\***, tijaçu – *tupi* (*teiu-wasú*) – (substantivo) tejuçu, réptil terrícola (*tupinambis teguixim*), da família dos teiídeos, encontra do Norte do Brasil ao norte da Argentina (8)

**tenain** – *caxinauí* (*tönäi*) – (verbo) matar (20)

**tete** – *caxinauí* (*tötö*) – (substantivo) gavião (20)

**tete huxu** – *caxinauí* (*tötö* + *hõxô*) – (substantivo) gavião de cabeça branca (20)

**tié\***-sangue, **tié-tinga** – *tupi* – (substantivo) tiê, denominação comum a diversas espécies de aves passeriformes da família dos emberizídeos (8)

**tikanawa** – [NE] – designa uma etnia

**timan** – [NE]

**timbaúba\*** – *tupi* (*timbó- ýwa*) – (substantivo) fava-de-roscas, árvore (*enterolobium schomburgkii*) da família das leguminosas; barbatimão, árvore de pequeno porte (*stryphnodendron adstringens*), da família das leguminosas; timboúva, árvore alta (*enterolobium timbouva*), da família das leguminosas (8)

**timbó\*** – *tupi* – (substantivo) denominação comum a numerosas plantas das famílias das leguminosas e das sapindáceas, cujas cascas e raízes possuem o alcaloide tomoína, que causa o envenenamento de peixes ao serem lançadas em águas de rios ou lagos (8)

**tinguacu\*** – *tupi* (*tin-wasú*) – (substantivo) capitão-de-saíra, ave passeriforme (*attila rufus*), da família dos tiranídeos; alma-de-gato, ave cuculiforme (*piaya cayana*), da família dos cuculídeos, encontrada na América Latina (8)

**tiriba\*** – *tupi* (*tiríwa*) – (substantivo) denominação comum às aves psitacíformes do gênero *pyrrhura*, da família dos psitacídeos, encontradas no Nordeste e Sudeste do Brasil, geralmente de plumagem de cor verde, cauda longa e pontiaguda na extremidade (8)

**tocaiar\*** – *tupi* (*tokáia*) – (substantivo) esperar emboscado para matar ou para caçar (8)

**tracajá\*** – *tupi* (*tarakaiá*) – (substantivo) espécie de tartaruga (*podocnemis unifilis*) da família dos pelomedusídeos, encontrada em rios da Amazônia, cujos ovos e cuja carne são muito apreciados (8)

**tracuá\*** – *tupi* (*tarkuá*) – (substantivo) formiga da Amazônia (*camponotus femoratus*) que se aninha em cupinzeiros abandonados, e que, ao ser esmagada, exala forte cheiro (8)

**tracubinha** – *tupi* antigo (*tarakoba*) – (substantivo) molusco acéfalo bivalve, comestível, da família dos donacídeos. (14)

**trocandira** – *tupi* (*tukandí*) – (substantivo) tocandira, grande formiga carnívora (*paraponera clavata*), da família dos paraponeríneos, presente no Norte do Brasil, de coloração preta, chegando a medir 22mm de comprimento (8)

**tsakai** – *caxinauí* (*tçakái*) – (verbo) flechar (20)

**tsawa** – [NE]

**tuax** – *caxinauá (tôí)* – (verbo) desabrochar de flor (20)

**tucano\*** – *tupi antigo (tukana)* – (substantivo) ave da família dos ranfastídeos (4)

**tucumã\***, **tucumã-piranga**, **tucumanzeiro** – *tupi (tukumã)* – (substantivo) denominação comum a várias palmeiras dos gêneros *astrocaryum* e *bactris*, todas nativas do Brasil (8)

**tucunaré\*** – *tupi (tukunaré)* – (substantivo) peixe teleosteo, perciforme (*cichla ocellaris*), encontrado nos rios da Amazônia (8)

**tukui** – *caxinauá (tôkôí)* – (verbo) mover (20)

**turimã** – [NE]

**tururi\*-vermelho** – *tupi (tururí)* – (substantivo) castanheira-do-pará, árvore de grande porte (*bertholletia excelsa*), da família das lecitidáceas, originária do Norte do Brasil (8)

**tuxaua\*** – *tupi antigo (tub-i-xaba)* – (substantivo) chefe ou principal (4)

**txada** – *caxinauá (txarã)* – (substantivo) flecha tridente (20)

**txai** – *caxinauá* – (advérbio) longe (20)

**txaia** – [NE]

**txaxu inu** – *caxinauá* – (substantivo) suçuarana (20)

**txi** – *caxinauá (ti)* – (substantivo) fogo (20)

**txikix** – *caxinauá (tikix)* – (adjetivo) preguiçoso (20)

**txintun** – *caxinauá (titõ)* – (substantivo) curva do caminho (20)

**txitxi** – *caxinauá (titi)* – (substantivo) avó (20)

**txuntxun** – *caxinauá (txõtxõ)* – (substantivo) cambaxirra (20)

**txuta uma** – *caxinauá (txutama)* – (adjetivo) virgem (20)

**uaninu** – *caxinauá (ô-a-nô)* – (advérbio) acolá (longe) (20)

**ubá** – *tupi (ywá)* – (substantivo) canoa sem quilha, pequena e rasa, usada pelos indígenas, escavada em um só tronco de árvore, ou feita de casca de árvore, em uma só peça (8)

**ubim\*** – *tupi (uwí)* – (substantivo) ubi, denominação comum a várias palmeiras especialmente as dos gêneros *bactris* e *geonoma*, cujas palmas são empregadas em coberturas de ranchos e palhoças (8)

**ucuqui\*** – *tupi (ukuki)* – (substantivo) planta sapotácea (*ecclinusa spuria*) (4)(3)

**ucuuba\*** – *tupi (uku-ýwa)* – (substantivo) denominação comum a diversas árvores da família das miristicáceas, de cujas sementes se extrai gordura amarelada, utilizada na fabricação de velas e sabão (8)

**ui** – *caxinauá (ôí)* – (substantivo) chuva (20)

**ui ikaya hui** – *caxinauá (uikaya vôi)* – (substantivo) tempestade (20)

**ui ketxu** – *caxinauá (ui kôx'tô)* – (substantivo) aguaceiro (20)

**uimba** – [NE]

**uin** – *caxinauá (ũí)* – (verbo) olhar (20)

**uiracu\*** – *tupi (wyrá-asú)* – (substantivo) gavião-real, ave (*harpia harpyja*) da família dos acipitrídeos, encontrado na América Latina (8)

**uirapuru\*** – *tupi antigo (gûyrá-puru)* – (substantivo) ave passeriforme, da família dos piprídeos (4)

**uítian** – *caxinauá (ô-i-tê-ã)* – (substantivo) tempo de chuva (20)

**uixi\*** – *tupi (uxí)* – (substantivo) árvore da família das rosáceas (*uxi umbrosíssima*), de fruto medicinal (3)

**umari\*** – *tupi (umari)* – (substantivo) árvore de grande porte e frondosa (*geoffroea spinosa*), da família das leguminosas, nativa do Nordeste do Brasil (8)

**umarirana\*** – *tupi (umarí-rána)* – (substantivo) árvore de médio porte (*couepia subcordata*), da família das crisobalanáceas, nativa do Norte do Brasil, de madeira leve, própria para carpintaria (8)

**unai** – *caxinauá* – (verbo) saber, conhecer (20)

**unanemas yui** – *caxinauá (unânômaç' iôi)* – (adjetivo) maluco (20)

**unanismapa** – *caxinauá (unâiç'mapa)* – (adjetivo) tolo (20)

**unpax** – *caxinauá (ûpax)* – (substantivo) água (20)

**urana** – *tupi antigo (ura* – “verme”; *rana* – “similar”) (substantivo) (14)

**urixuri** – [NE]

**uru\*** – *tupi (urú)* – (substantivo) ave galiforme florestal (*odontophorus capueira*), da família dos fasianídeos (8)

**urubu\*** – *tupi-guarani* (*uru* – “ave” + *bu* – “negro”) – (substantivo) nome genérico de aves de rapina da família *carthartidae*, habitantes exclusivos do continente americano (5)

**urucu\***, **urucum\*** – *tupi antigo* (*uruku*) – (substantivo) urucu, da família das bixáceas; tinta ou almagre tirado do fruto (da semente) do urucu, com que os tupis se tingiam de vermelho (4)

**urucurana** – *tupi* (*uruku-rána*) – (substantivo) denominação comum a árvores e arbustos de vários gêneros e famílias, especialmente da família das euforbiáceas e das eleocarpaceas (8)

**urutau** – *tupi* (*urutawí*) – (substantivo) denominação comum às aves noturnas caprimulformes do gênero *nyctibius*, da família dos nictibídeos (8)

**uxaya bikai** – *caxinauí* (*ôxaya bikai*) – (adjetivo) sonâmbulo (20)

**uxe** – *caxinauí* (*ôxö*) – (substantivo) lua (20)

**vakata** – [NE]

**xabakidanaya** – *caxinauí* (*xabakiranaya*) – (substantivo, advérbio) antemanhã (20)

**xaita** – *caxinauí* (*txaita*) – (substantivo) esposo potencial (30)

**xamantxin** – *caxinauí* – (substantivo) motivo utilizado na tecelagem (30)

**xapu buxe** – *caxinauí* – (substantivo) significa “semente de algodão” e é um motivo utilizado na tecelagem. (30)

**xawan** – *caxinauí* (*xãwã*) – (substantivo) arara (20)

**xaxu xubuya** – *caxinauí* (*xaxôxobô*, *xaxôxôbôya*) – (substantivo) barco a vapor, casa acanoada, vapor; regatão, com vapor (20)

**xenipabô** – *caxinauí* (*xônipabô*) – (substantivo) os antigos (20)

**xerimbabo\*** – *tupi antigo* (*xe* – “eu, meu” + *mimbaba* – “animal doméstico”) – (substantivo) ave, cria ou outro animal de estimação (4) (2)

**xumá** – *caxinauí* (*xuma*) – (substantivo) bebida alucinante (20)

**xumani** – *caxinauí* – (substantivo) banana verde, nome próprio: B traduziu-o por caipora ou caapora (20)

**yauxiku nawa** – *caxinauí* – (substantivo) “grande inimigo/ estrangeiro avarento” (30)

**yôririmi** – [NE]

**yube** – *áá* (*iô-bô*) – (substantivo) cobra pintada, feiticeiro (20)

**yube nawa** – *áá* (*iô-bô* – “cobra pintada, feiticeiro” + *nawa* – “gente, estrangeiro”) – (substantivo) Yube morto (20) (30)

**yuiama** – *caxinauí* (*iô-i* – “dizer” + *a-ma* – “não fazer”) – (substantivo) segredo (20)

**yuinaka** – *caxinauí* (*iôinaka*) – (substantivo) caça (20)

**yume buxka** – *caxinauí* (*iômõe bux'ka*) – (substantivo) novelo (20)

**yuna** – *caxinauí* (*iuna*) – (substantivo) febre (20)

**yuxibu** – *caxinauí* (*iô-xi-bô*) – (substantivo) diabo (20)

**yuxin** – *caxinauí* (*iôxi*) – (substantivo) alma (20)



## Apêndice 2 – Transcrição das faixas do CD de *Yuxin* e capítulos correspondentes

Produziu-se este apêndice a fim de apresentar os elementos analisados e que apoiam a discussão apresentada no capítulo 5 desta tese, “A oralidade e o texto escrito”. Por se tratar de uma análise que compara os recursos explorados nos suportes escrito e oral para a representação de uma enunciação oral, o método de transcrição literal se impôs. Essa orientação justifica eventuais desajustes gramaticais – sobretudo a omissão de “s” indicador de plural – que poderão ser observados no material transcrito. Procedeu-se ao registro de todos os elementos oralizados, utilizando barras – / – para marcar as pausas do registro oral. Nos casos de onomatopeias e passagens em língua caxinauá que encontrem paralelo nos textos escritos, adotou-se a grafia que consta no volume. Indicou-se por “(incompreensível)” as passagens que não puderam ser transcritas e por “(canto em língua caxinauá)” as passagens cantadas que não encontravam correlato no volume.

Além disso, na subseção “observações complementares” de cada uma das 14 faixas transcritas, apresentam-se informações sobre elementos sonoros (efeitos, instrumentos musicais, coro de vozes) que se encontrem paralelamente ao texto oral narrado e encenado. É também nas observações que, em linhas gerais, são apresentadas as aproximações e afastamentos constatados entre registro oral e registro escrito. Por fim, posto que se trata de um exercício comparativo, pareceu igualmente pertinente integrar a este apêndice os capítulos com os quais cada faixa se relaciona.

### 1. Kenê, bordado (04:32)

#### Transcrição:

Kenê inutxai tiriberu/ a pata da onça/ e aqui/ olho de periquito/ inutxau tiriberu/ Xumani tá demorando tanto/ quando Xumani voltar amanhã/ não vou lhe contar nada/ bordar bordar/ esperar Xumani/ se eu contar/ Xumani ciumento vai querer flechar as almas/ vai querer matar as almas/ quem pode as almas matar?/ aprendi o bordado kenê em dia de lua nova/ achei aquele couro de cobra atrás do tear/ minha avó me levou mata adentro pra mode eu saudar Yubê e ouvir Yubê a ensinar o bordado kenê/ minha avó ensinou as cantigas/ *arigrate mariasonte, mariasonte bonitito*/ eu sabia da avó/ minha mãe sabe essas cantigas/ titiri titiri titiri we tun tun/ eu vi uma luz/ minha avó pingou bawê nos meus olhos para eu enxergar mais claro/ em dia de

lua nova/ assim foi que aprendi o kenê/ chamando a força do bawe/ avó disse, a primeira mulher que aprendeu kenê foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe da mãe/ o txiri beru é o primeiro kenê, foi Siriane quem ensinou primeiro/ o primeiro txiriberu, mas o marido de Siriane matou Siriane/ será se ele matou Siriane de ciúmes? Será, será se ela viu as almas? será se ela saía sozinha? será se Xumani vai me matar? Por ciúme! Ciúme dos pretendentes espíritos! Pra que fui ao pântano? Mas eu estava com tanta fome! Não queria, não queria, não queria/ não queria/ bordar bordar/ tem sepi merexua/ espinho de planta/ tem maimuxa xamati, tem xapubuxi algodoeiro, flor de algodoeiro, xapubuxi, o algodoeiro/ um para ali um pra acolá, cada um de um lado assim/ puxa, acocha o ponto/ puxa, acocha/ todo tipo de bordado/ kreo kreo kreo kreo/ tem awabena, as borboletas deitadas de asas abertas/ aquele bordado ali é borboleta deitada [tun tun tun]/ Xumani há de voltar, Xumani sempre voltou/ mas dessa vez Xumani está demorando tanto/

Observações complementares:

Presença de palavras em língua caxinauí para referir os padrões kenê; na versão do volume, o nome dos padrões aparece em português. As passagens em itálico são cantaroladas. O conteúdo da faixa 1 do CD se parecia com aquele do capítulo 1 do volume (MIRANDA, 2009, p. 17-18), intitulado “*kene*, bordado”, mas o material oral e escrito não se equivalem completamente: verificam-se algumas diferenças menores na formulação de algumas frases, e a faixa sonora se encerra algumas linhas antes do fim do capítulo.

Efeitos sonoros: barulho de chuva e de trovoadas ao fundo

Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## 1 *kene*, bordado

A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? bordar bordar... hutu, hutu, hutu, hutu... aprendi o bordado *kene* em dia de lua nova... bordar... bordar... achei aquele couro de cobra atrás do tear, minha avó me levou mata dentro para eu saudar Yube e aprender o bordado *kene*, minha avó ensinou as cantigas, *aregrate mariasonte, mariasonte bonitito*... ela sabia essas cantigas, a avó da avó sabia, a avó da avó da avó, minha mãe sabe... *bonitito bonitito yare*... titiri titiri titiri titiri wẽ... hutu, hutu, hutu, hutu... vi uma luz, minha avó pingou bawe nos meus olhos para eu enxergar mais claro... tecendo e cantando em dia de lua nova, assim aprendi *kene*, chamando a força do bawe, a primeira mulher que aprendeu a bordar foi Siriane, no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe, foi Siriane quem nos ensinou primeiro o bordado, mas o marido de Siriane a matou titiri titiri titiri titiri wẽ... hutu, hutu, hutu, hutu... será se ele matou Siriane de ciúmes? ela viu as almas? ela saía sozinha? titiri titiri titiri titiri wẽ... brẽ brẽ brẽ brẽ... foi no tempo da mãe da mãe da mãe da mãe... Xumani vai me matar? por ciúme dos pretendentes espíritos, para que

fui ao brejo? mas eu estava com tanta fome... bordar bordar... tem espinho de planta, tem algodoeiro, tem flor de algodoeiro, um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, todo tipo de bordado kreõ kreõ kreõ kreõ... o que mais? tem as borboletas deitadas de asas abertas, assim, aqui asa de borboleta, aquele bordado ali é borboleta deitada... titiri titiri titiri titiri wē... hutu, hutu, hutu, hutu... Xumani há de voltar, ele sempre voltou, sempre foi e sempre voltou, mas desta vez está demorando tanto, e se as almas o mataram? kreõ kreõ kreõ kreõ... brē brē brē brē... tudo são as almas, elas mandam em tudo, fazem tudo o que acontece, as almas mandam em nós, mandam em tudo as almas.

- 18 -

## 2. Cantiga de kenê (03:41)

### Transcrição:

será se as almas o mataram? Tudo são as almas/ elas mandam em tudo/ fazem tudo que acontece/ as almas mandam em nós/ tudo/ mandam em tudo as almas.

*Kenê inutai txireberu/ kenê bordar/ kenê bordar*

*Kenê bordado/ kenê em dia de lua*

*De lua nova eu aprendi/ lua nova/ era lua/ dia de lua nova/ era lua nova/ lua/ eu aprendi a bordar/ kenê*

*Pata de onça, olho de periquito*

*Arigrate mariasonte, mariasonte bonitito bonitito bonitito*

*Tem awadena, borboleta*

*Bonitito bonitito*

*Tem mariagraxi*

*Tem maimuxa*

*Puxa, acocha o ponto*

*Será se Xumani vai voltar?*

*Bordar kenê, bordar kenê*

Observações complementares:

A faixa 2 inicia-se com a narradora falando o texto correspondente ao fim do capítulo 1 do volume, que não havia sido encerrado na faixa anterior. Ao terminar a leitura do capítulo, entra um acompanhamento musical (voz e instrumentos). Todo o material transcrito em itálico é cantado. A letra retoma algumas partes do texto previamente faladas, sobretudo aquelas que apresentam a história pessoal da narradora com o bordado kenê. Retoma também a cantiga que antes tinha sido apenas cantarolada (aregrate mariasonte, mariasonte bonitito). Verifica-se a presença de um coro musical que acompanha o canto da protagonista.

Efeitos sonoros: tambores, flauta.

### **3. Koo, cantar de passarim**

Transcrição:

Tem passarim que pia/ tem passarim que canta/ tem passarim que chora/ que ri/ que grita/ que vive avoando/ a cantar/ titiri titiri titiri wê/ hutu hutu hutu hutu/ idiki idiki idiki/ eh eh eh eh/ brê brê brê brê/ tucano cantam com vozes rouca/ kreõ kreõ kreõ kreõ/ idiki idiki idiki/ eh eh eh eh/ titiri titiri titiri wê/ brê brê brê brê/ hutu hutu hutu hutu/ o tucano/ yaukwê kwê kwê/ eh eh eh/ idiki idiki idiki/ kwé kwé kwé/ coruja piam/ uã uã txu/ acauã canta na quentura/ juriti geme/ tucano assobia/ pica-pau bufa/ canta a choca/ canta azul-uirapuru/ canta choquinha/ canta cantador/ canta amarelo/ flautim flauteia/ tinguauçu canta/ maria-assovio assovia/ maria-triste chora/ bem-te-vi assobia/ bem-te-vi faz zoada/ voa pra um lado/ atrás do outro/ casalzinho/ suiriri briga/ o dançador dança/ o pulador pula/ caneleirim canta/ a gralha

gralhadora/ sabiá canta/ no castanhal/ assobiam/ vite vite vite vite vite vite/ uirapuru/ pipira faz barulho/ tico-tico faz cigarra/ canário-da-terra canta/ eles avoam no céu dos capulhos do roçado de algodão/ passarim canta nos ninhos de palha/ uns não cantam/ ah!/ ficam só ajuntando fruta no chão/ uns cantam no longe-ervanço/ na capoeira/ sabiá poca/ sim/ canta/ ah!/ seu canto é brincadeira/ ah!/ canta na palmeia patoá/ ah!/ lá na paxiubinha/ ah!/ canta na açai/ ah!/ kreõ kreõ kreõ/ yaukwê kwê kwê/ titiri titiri titiri titiri wê/ hutu hutu hutu/ tucano cantam yaukwê kwê kwê/ yaukwê kwê kwê/ eh eh eh eh/ idiki idiki idiki idiki idiki/ brê brê brê brê/ tucano dizem com voz rouca/ kreõ kreõ kreõ kreõ/ hutu hutu hutu hutu hutu hutu/ idiki idiki idiki/ kwê kwê kwê/ garça dorminhoca dorme/ falcão faz quiriquirei quiriquirei quiriquirei/

Observações complementares:

Fundo com efeitos sonoros de instrumento de percussão, lembrando um pouco o som produzido pelo xilofone. A leitura acontece sobre esse fundo. Alongamento de sílabas, encenação, como no próprio texto escrito. Nesta faixa, o texto falado e o texto escrito coincidem, globalmente, embora algumas onomatopeias suplementares apareçam no texto oral e alguns plurais sejam omitidos. O texto da faixa 3 é mais curto que o texto do capítulo com o qual está relacionado. Além disso, o título da faixa é grafado com diferenças relativamente ao texto do livro: no livro “keu, cantar de passarinho”; no encarte do CD, “koo, cantar de passarim”.

Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## 2 *keu*, cantar de passarinho

Tem passarim que pia, tem passarim que canta, tem passarim que chora, que ri, que grita, que vive avoando, a cantar, titiri titiri titiri wẽ... hutu, hutu, hutu, hutu... idiki, idiki, idiki... eh, eh, eh, eh... brẽ brẽ brẽ brẽ... tucanos cantam com vozes roucas kreõ kreõ kreõ kreõ... idiki, idiki, idiki... eh, eh, eh, eh... titiri titiri titiri titiri wẽ... brẽ brẽ brẽ brẽ... hutu, hutu, hutu, hutu... e os tucanos, yaukwê kwê kwê... eh, eh, eh, idiki, idiki, idiki... kwéék! corujas piam, uã uã txu... acauã canta na quentura, juriti geme, tucano assobia, pica-pau bufa, canta a choca, canta azul-uirapuru, canta choquinha, canta cantador, canta amarelo, flautim flauteia, tinguaçú canta, maria-assobio assobia, maria-triste chora, bem-te-vi assobia, bem-te-vi faz zoada, voa um atrás do outro, casalzinho, suiriri briga, o dançador dança, o pulador pula, caneleirim canta, gralha gralhadora, sabiá canta, no castanhal assobiam, vite-vite uirapuru, pipira faz barulho, tico-tico faz cigarra, canário-da-terra canta, eles voam no céu dos capulhos do roçado de algodão, passarins cantam nos ninhos de palha, uns não cantam oh! ficam só ajuntando fruta no chão, uns cantam no longe-ervanço, na capoeira, sabiá-poca, sim, canta oh! seu canto é brincadeira oh! canta na palmeira patoá oh! lá na paxiubinha oh! canta na açai oh! kreõ kreõ kreõ kreõ... yaukwê kwê kwê... titiri titiri titiri

titiri wê... hutu, hutu, hutu, hutu... tucanos cantam yaukwê  
kwê kwê... eh, eh, eh, eh... idiki, idiki, idiki... brê brê brê  
brê... tucanos dizem com voz rouca kreõ kreõ kreõ kreõ...  
hutu, hutu, hutu, hutu... hutu, hutu, hutu, hutu... idiki, idiki,  
idiki... kwéék! hutu, hutu, hutu, hutu... brê brê brê brê...  
kreõ kreõ kreõ kreõ... yaukwê kwê kwê... garça dorminhoca  
dorme, falcão faz quiriquiri quiriquiri quiriquiri... passarim  
passa ali, bordar, bordar... passarim passa acolá... olho de  
periquito... um para ali um para acolá, cada um de um lado,  
assim, puxa, acocha o ponto, puxa, acocha, pata da onça...  
bordar bordar bordar...

• 20 •

#### 4. Cantiga de koo

passarim passa ali/ bordar/ bordar/ passarim passa acolá/ olho de periquito/ um para ali  
outro para acolá, um de cada lado/ assim/ puxa/ acocha o ponto/ puxa/ acocha/ pata da  
onça/ bordar bordar bordar/

*Tem passarim que pia/ kiri kiriri/ tem passarim que canta/ maria-triste chora/ flautim flauteia/ suiriri qui qui/ cantador canta voa/ uirapuru pipira/ voar voar voar voar/ titiri titiri/ passarim passa cola/ (inaudível) maria assovio tocando/ canário/ pipira/ curua/ sabia/ bem te vi/ juriti/ iriqui/ dançador/ passarim/ passarim passa cola/ flautim flauteia/ kre kre/ kiri kiri/ (incompreensível)/coruja manda lua/ faz, a uau au/ katsinarite canta/ coruja/ morena/ cucuri maguari/ gavião/ cururu/ shokiri/cantador/ passarim*

#### Observações:

Retoma fragmentos do texto oral da faixa anterior, sem seguir ordem. Predominância de nomes de pássaros e onomatopeias. Acompanhamento de alguns instrumentos musicais e de um coro, em algumas partes.

### **5. Txo txo cambaxirra**

#### Transcrição:

Xumani vai brigar/ vai ficar enciumado/ vai dizer/ Eu não quero! Eu te mato! Eu mato! Eu mato!/ desobediente, eu saio sozinha de dia, mas só de dia/ tenho medo da noite/ ando na beira dos pântanos/ mas saí sozinha/ por isso aconteceu/ saí de noite/ ainda era dia mas a noite logo ia subir e eu sabia/ para que fui? para que fui?/ estava com fome/ desobediente/ ui, errei o ponto/ desmancha/ eu gosto de ficar sozinha, sozinha, sozinha/ gostava, né? saia sozinha/ sozinha andava, sozinha saia na carreira/ sozinha arremedava a mata/ sol no peito/ sol nas costas/ nunca me perdi/ sozinha arremedo o caminho/ procurando/ sei lá o que procuro/ trepo nos paus sozinha/ alto eu vou/ alto, alto, alto, alto/ lá no alto vejo o dossel da mata/ verde e mais verde a correr de tanto verde/ um verdão sem começo nem fim e meu coração se acocha / onde vai dar aquilo? o segredo tá dentro da lonjura, o segredo da lonjura, o que existe lá longe? além de onde eu já fui, tão longe o que haverá? o que haveria de haver? uanuco/ do lado de lá/ uanucori, só do lado de lá/ uanunô/ longe/ uanô/ longe/ uanunoxu/ de longe/ longe, longe, lonjura, longe, longe, lonjura/ eu demoro ali no alto do pau a matutar, matutar/ shiri-shiri-shiri/ hōy-hōy-hōy-hōy/ shiri-shiri-shiri/ hōy-hōy-hōy-hōy/ mãe Awa fica zangada/Minha filha, tu anda trepada nos paus? Tu vai virar passarim! Vou? vou virar surulinda/ vou virar cambaxirra/ vou virar gavião-azul/ vou

voar, vou voar/ vou para longe/ olhar a lonjura/ Tu vai te perder, minha filha!/ pai ensinou, para não se perder na mata/ é sentir o sol nas costas ou sentir o sol no peito/ se na ida o sol é nas costas, na volta é o sol no peito/ na ida o sol no peito, na volta é o sol nas costa / se o sol sobe/ se o sol desce/ é na ida nas costa e na volta nas costa / que o sol desceu/ se o sol desce/ entonce é sol no peito na ida e na volta/ pela amanhecença ou no entardecer/ sol nas costas/ sol no peito/ assim não nos perdemo/ e avó ensinou/ nunca passar a mão na malha do jabuti/ feita de de caminhos escondidos/ se passar a mão na malha do jabuti feita de labirintos/ a pessoa se perde na mata/ nos caminhos escondido da mata/ nos labirintos da mata/ vai acabar dando na casa das almas/ Ui!/ Me espetei!/ oé oé oé oé/

#### Observações complementares:

Novamente, ligeira diferença na grafia do título no encarte do CD e no livro (“Txo txo cambaxirra” no CD; “txuntxun, cambaxirra” no livro).

Som de agua e instrumentos que criam atmosfera de mistério, em alguns momentos acompanhados de batidas.

Texto oral coincide globalmente com o texto do capítulo correspondente. Verificam-se, porém, algumas repetições que não existem no texto do volume (vocábulos “sozinha”, “longe”, “matutar”, “alto”, entre outros). Notam-se algumas diferenças entre o texto oral e o texto escrito (“desmancha” em vez de “vou desmanchar”; “onde” em lugar de “aonde”; “tá” em vez de “está”). Além disso, há palavras do volume que não aparecem no texto oralizado (“brejo” é substituído por “pântanos”; “se apequena” por “se acocha”, “aonde” por “onde”; redução de “está” a “tá”, “no” em lugar de “ao”, “perdemo” em lugar de “perdemos”, “costa” em lugar de “costas”, “escondido” em lugar de “escondidos”). Presença do termo caxinauá “uaninu” (que significa “longe”) e variantes no texto oral, inexistência dos mesmos no texto escrito. Prolongamento de palavras como “loooooonge”, “lonjuuuura”

Alguns sons que encenam a reação da mãe ao saber que Yarina sobe nas árvores (no texto, diz-se apenas que a mãe Awa fica zangada e já se emenda com sua fala, iniciada por maiúscula, repreendendo o comportamento da filha. No documento sonoro há acréscimo de reações como “bufadas” antes da fala.)

Supressão da desinência de segunda pessoa do singular. (“Minha filha, tu andas trepada nos paus?”; no áudio se diz “tu anda”. Mesma coisa para “vais”, que é pronunciado “vai”).

*txuntxun, cambaxirra*

Xumani vai brigar, vai ficar enciumado, vai dizer, Eu não quero! Eu te mato! Eu mato! Eu mato! desobediente, saio sozinha de dia, mas só de dia, tenho medo da noite, ando na beira dos brejos, mas saí sozinha, por isso aconteceu, ainda era dia mas a noite logo ia subir e eu sabia, para que fui? estava com fome, desobediente, ui, errei o ponto, vou desmanchar... eu gosto de ficar sozinha, gostava, né? saía sozinha, sozinha andava, sozinha saía na carreira, sozinha arremedava a mata, sol no peito, sol nas costas, nunca me perdi, sozinha arremedo o caminho, procurando, sei lá o que procuro, trepo nos paus sozinha, alto eu vou, alto, lá no alto vejo o dossel da mata, verde e mais verde a morrer de tanto verde, um verde sem começo nem fim e meu coração se apequena, aonde vai dar aquilo? o segredo está dentro da lonjura, o que existe lá longe? além de onde eu já fui, tão longe o que haverá? o que haveria de haver? do lado de lá, só do lado de lá, longe, longe, lonjura, eu demoro ali no alto do pau a matutar, matutar, matutar, matutar, shiri-shiri-shiri! hōy-hōy-hōy-hōy! shiri-shiri-shiri! hōy-hōy-hōy-hōy! mãe Awa fica zangada, Minha filha, tu andas trepada nos paus? Tu vais virar passarim! Vou? vou virar surulinda, vou virar cambaxirra, vou virar gavião-azul, vou voar, vou para longe, olhar a lonjura, Tu vais te perder, minha filha! pai ensinou, para não

se perder na mata é sentir o sol nas costas ou sentir o sol no peito, se na ida o sol é nas costas, na volta é o sol no peito, na ida o sol no peito, na volta é o sol nas costas; se o sol sobe, se o sol desce, é na ida nas costas e na volta nas costas, que o sol desceu, se o sol desce, entonce é sol no peito na ida e na volta, pela amanhecença ou ao entardecer, sol nas costas, sol no peito, assim não nos perdemos, e avó ensinou, nunca passar a mão na malha do jabuti, feita de caminhos escondidos, se passar a mão na malha do jabuti feita de labirintos a pessoa se perde na mata, nos caminhos escondidos da mata, nos labirintos da mata, vai acabar dando na casa das almas Ui! Me espetei! oé oé oé oé...

## 6. Cantiga de Yuxin

### Transcrição:

*Será se eu estava encantada?/ Será se eu vi a alma fria e branca?/ Eu ouvi cantar a Yuxin alma/ Cabelos de água/ Eu vi/ Ela abriu a boca e eu vi sua língua/ língua d'alma jia/*

*Yuxin/ A jia está cantando/ Será que a alma jia me encantou?/ Primeira vez que vi alma/ alma cantando/ alma branca perigo/ mulher alma jia/*

Observações complementares:

Canto feminino acompanhado de instrumentos e de um coro com vozes masculinas.

*beti ikatsaua*, sentada com a testa nos joelhos

Gosto de morar mais meu pai, mais minha mãe, mais meus avós, mais meus irmãos, gostava de morar mais Xumani, em minha casa, gostava de morar na casa mais minha gente, porém gostava de andar sozinha, gostava de subir no pau sozinha, amanhã vou caminhar sozinha, olhar os paus, vou para aquele rumo de lá, já fui para todos os lados, ali, acolá, vou sozinha, vou de dia, cedo, uns paus gostam de morar sozinhos, os patoás gostam de morar mais seus irmãos, buritis, caranãs, tucumãs, paxiúbas, inajás, castanheiras, esses paus só gostam de morar mais os irmãos e fazem fruteiras, atraem caça de noite, o macaco-da-noite não gosta de morar sozinho, ah gosta não, vive só em bando, para ali, para acolá, uns passarins gostam de morar sozinhos, outros gostam de morar mais seus irmãos, mutum, periquito oh! maçarico sozinho oh! gosto de sair sozinha, minha avó falava que a cambaxirra ia me levar se eu saísse sozinha, que eu ia ver as almas se saísse sozinha, que eu ia ficar adoidada se saísse sozinha, se saísse à noite os espíritos yuxibu iam me atacar, avó sabida... os yuxibu têm os dentes vermelhos? eu ando sozinha e não me amedronto, sozinha vejo os bichos, sozinha escuto os passarins, sozinha ouço o vento, sozinha aprendo os zumbidos, as zoadas, tiro os cantos de passarins sozinha, cujubim planta mudubim, céu bonitito com

as nuvens, cujubim, mudubim, céu pintado oh! aquela foi a primeira vez que vi alma, eu era tão pequena, o rio andava com as águas brancas, eu queria pegar jia, a jia pequena que aparece no frio é boa de comer, né? a jia cantava grosso, escutei as jias cantando, pensei, Vou pegar jia! As jias estão cantando! mó! mó! mó! fui sozinha e bem devagar, olhando todo o varadouro, sozinha fui mariscar os pias medrosos com a iaça debaixo d'água, era dia ou era noite? a lagoa grande cheia, curimatã nadava no remanso, cangati, jundiá nas águas, jabuti de rio por ali, purr! purr! pripri! cururu também, e saltador, mó! mó! mó! peguei uma cabacinha para água, cheia, outra vez mais, cheia, vazia, oh, vazia, perto da envireira ouvi o canto, como era? eia ie i! eia ie i! fui devagar, eia ie i! ouvindo, por todo o caminho, perto, a jia eia ie i! pertíssimo, meu coração batia que nem pilão, será se eu ia virar jia? eia ie i! oh! ouvia cantar, eia ie i! mas não era a jia, era a alma à beira do rio, eu vi a alma, branca, branquíssima, fria, os cabelos de água compridos saindo da água, a alma sentada na beira do rio, meu peito ainda pula, o coração grita, os joelhos na testa, a alma levantou a cabeça, olhou para mim, abriu a boca e saiu a sua língua comprida, fina, ela queria me encantar, tremi, corri, gritei por todo o caminho, alma tem medo de grito, será se tem? em casa fiquei sentada com os joelhos na testa, feito alma, eu só pensava, será se eu ia virar alma? será se a alma tinha roubado a minha alma? será se eu estava encantada? será se eu já era alma? os olhos eu queria fechar, mas não podia... a língua da alma-jia... eia ie i! jia era yuxin ain mulher-alma... jia era alma cantando, eia ie i! eia ie i! eia ie i! eia ie i! alma é muito perigosa.

## 7. Tito, curva do caminho

### Transcrição:

A casa acanoada queria ir embora/ rio acima/ tong tong tong/ Subi pelo pau até a casa acanoada/ pai entrou/ Dae entrou/ Tijuaçu entrou/ Xane/ eles todos/ olhei para trás/ a canoinha/ a mata embrenhada/ o caminho para a casa do padre/ quem ia lavar sua roupa? Tong, tong/ uma

dor nasceu no meu peito/ uma dor/ como se um pau caísse em cima de mim e arrebetasse a minha cabeça/ sentia acochar o meu peito/ a comida de farinha era boa/ eu gostava de comida com óleo/ nem tinha precisão de ir ao roçado tirar legume e carregar às costas/ a comida das irmãs era boa/ o padre me dava rapadura/ açúcar/ ele me dava a fala dos brasileiros/ ia me dar batismo/ salvar a minha alma/ dava moedas/ dava dinheiro/ longe/ longe das almas/ contar nada pra Xumani/ falar nada/ tong tong/ a irmã ia me dar farinha/ feijão/ a irmã ia me dar batata roxa/ eu limpava a cozinha da irmã/ lavava suas roupas alva que nem inhame/ o padre me dava rapadura/ tudo tava coberto de lama/ remanso não havia mais/ casa não havia mais/ roçado não havia mais/ moravam todos no Curanja/ além do Curanja/ Curanja adentro/ longe/ longe/ Curanja/ rio acima/ os brasileiros são bons/ nossos varões os amansaram/ eles são mansos/ o padre/ as irmãs/ as mulheres sujeitadas/ o padre fazia assim para eu ir/ assim assim/ vai, vai, vai/ allez allez/ entrei/ tiraram a tábua/ a casa acanoada se afastou da terra/ saiu/ assim/ assim/ devagar/ silenciosa/ meu coração/ meu coração é um pilão/ tong tong tong tong tong tong/ a casa acanoada foi pela flor do rio/ no céu da água/ devagar/ na flor da água/ flor d'água/ água em flor/

#### Observações complementares:

A faixa apresenta título similar ao de um capítulo do volume escrito, mas o texto que se encontra nela oralizado corresponde ao capítulo intitulado “*hene betxu*, nata do rio quando há nevoeiro”.

Presença de instrumento musical com som similar ao do xilofone.

Notam-se algumas marcas de oralidade, tais como a omissão de “s” indicador de plural em “roupas alva” e como a redução de “estava” para “tava”. Entre as pequenas diferenças que se pode notar entre o texto oral e o texto escrito, convém referir a frase “eles são mansos” (texto oral) e “eles agora são todos mansos” (texto escrito), bem como a repetição do vocábulo “longe” no texto oral, enquanto no texto escrito o termo não aparece senão uma vez.

#### Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## *hene betxu*, nata do rio quando há nevoeiro

A casa acanoada queria ir embora, rio acima... tong... tong... nevoeiro, o rio branco... subi pelo pau até a casa acanoada, pai entrou... Dae entrou... Tijuaçu entrou... Xane... eles todos... olhei para trás... a canoinha... a mata embrenhada... o caminho para a casa do padre... quem ia lavar a sua roupa? tong... tong... uma dor nasceu no meu peito, uma dor como se um pau caísse em cima de mim e arrebentasse a minha cabeça, sentia acochar o meu peito, a comida de farinha era boa, eu gostava de comida com óleo, nem tinha precisão de ir ao roçado, tirar legumes e carregar às costas, a comida das irmãs era boa, o padre me dava rapadura, açúcar, ele me dava a fala dos brasileiros, ia me dar batismo, salvar a minha alma, dava moedas, dava dinheiro... longe das almas... contar nada para Xumani... falar nada... tong... tong... a irmã ia me dar farinha... feijão... a irmã ia me dar batata-roxa... eu limpava a cozinha da irmã, lavava suas roupas alvas que nem inhame, o padre me dava rapadura... tudo estava coberto de lama, remanso não havia mais, casa não havia mais, roçado não havia mais... moravam todos no Curanja, além do Curanja... Curanja dentro... longe, longe... Curanja... longe dentro... Curanja... longe rio acima... Curanja... os brasileiros são bons, nossos varões os amansaram, eles agora são todos

mansos... o padre, as irmãs, as mulheres sujeitadas... o padre  
fazia assim, para eu ir... assim, assim... Vai! Vai! Allez! Allez!  
entrei... tiraram a tábua, a casa acanoada se afastou da terra,  
saiu, assim, assim, devagar... silenciosa... meu coração... meu  
coração um pilão, tong... tong... tong... a casa acanoada foi  
pela flor do rio... no céu da água... devagar... na flor da  
água... flor-d'água... água em flor...

• 328 •

## 8. Cantiga da casa acanoada

### Transcrição:

(Falado) Longe/ longe/ longe/ longe/longe

(Entram instrumentos musicais e vozes do coro)

*A Yuxin, Yuxin/ cariús levam Yuxin/ Yarina/ casa acanoada desceu o rio/ passou/ encostou na beira/ do rio/ vai parar aqui/ na nossa aldeia/ e vai transformar/ a alma de Yarina e Matxiani/ orquestra do rio/ orquestra navegar/ cariús levam Yuxin/ Yarina/ a casa acanoada desceu o rio/ passou/ encostou na beira/ do rio/ Vai parar aqui/ na nossa aldeia/ e vai transformar/ alma de Yarina e Matxiani/orquestra do rio/orquestra casa/*

(Falado) A casa acanoada/ desce rio dentro/ desaparece/ traz gente/ leva gente/ traz gente/ traz açúcar gramixó/ café/ fósforo/ rapadura/ tigela de siringaba/ bordado kenê/ tesoura/ vassoura/ agulha de costura/ bota/ traste pra encher o barracão/ chapéu/ traz garrafa de querosene/ máquina de tirar retrato/ cebola/ coco/ óleo de copaíba/ chapéu/ maxamaiti/ sabão de andiroba/

(Coro) *Minha casa gosta da terra, sua casa acanoada*

(Falado) Vem com a música um rumor de água revirando, casa acanoada

(Cantado) *Casa orquestra*

(Falado) Saímos na carreira para a beira do rio.

(Cantado) *Canoada/ vem Yuxin/ canoa vê presente*

(Falado) Parece outro povo/ gente brasileira não/ cauchero não/ mas um é seringueiro/ outro é patrão cariú/

(Cantado) Ele vai te deixar um chapéu, **(incompreensível)**, o facão, **(incompreensível)** te levar, não voltar, não voltar.

#### Observações complementares:

A faixa contém apenas alguns trechos do texto do capítulo “*xaxu xubuya*, barco a vapor”, ao qual se associa vagamente. Podem-se notar elementos do texto escrito inexistentes no texto oral e vice-versa.

#### Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## *xaxu xubuya, barco a vapor*

Vem com a música um rumor de água revirando, vai chegando perto, cresce a zoadá, vem a casa acanoada, saímos na carreira para a beira do rio, ela aparece oh! visagem, mariasonte oh! não sei se tenho medo dela, olho a casa a passar, será se ela vai passar amanhã? será se ela levou Xumani? será se ela vai parar? será se ela vai trazer Xumani? será se ela vai trazer Huxu? será se ela vai trazer Matxiani? será se ela vai trazer Pupila? será se o padre vem? será se ele vem com as irmãs? ela vai, na flor do rio desce, pesada, grande, dentro dela moram brasileiros mais seus chapéus, trastes, trens, roupas esquisitinhas, chapéus de véus, véus de véus, uns brasileiros mostram a mão, abanam, outros abanam um pano pequenino, branco que nem inhame, polpa de araticum, sumo de pariri, vi oh! branco que nem alma, moram na casa acanoada mulheres também, umas têm as mãos brancas e as roupas bordadas que nem espuma de cachoeira, quando vi de perto era pano, não era kene, outro bordado era, de um fio fininho, será como se faz? assim assim... uns parecem outro povo, gente brasileira não, caucheiro não, mas um é seringueiro, outro é patrão cariú, outro é volante, militar, padre, missionário, moradores da aldeia dos brasileiros, a lonjura, a casa acanoada desce rio dentro, desaparece, leva goma, traz gente, leva gente, traz gente, traz açúcar gramixó e café, alfenim,

garapa, rapadura, leva gente, traz gente, leva tabaco redoleiro, traz feijão, açúcar, traz café, carne-seca, paneiro de farinha, chumbo em grão, leva molho de tabaco entaniçado, mãos de milho, traz garrafa de querosene, leva borracha sernambi para mode alumiar, traz fósforo, tigela de seringar, tesoura, agulha de costura, bota, chapéu, cebola, coco, óleo de copaíba, óleo de andiroba, óleo de jarina, sabão de andiroba, leva corda de envira, cesto, vassoura, os nossos bordados kene, panos, trastes para encher o barracão do patrão, traz máquina de retrato, leva retrato, já vi um retrato, nem sei o que há de ser, feito um espelho parado, o espelho te olha e não te mexes mais, minha mãe disse para eu nunca deixar tirarem retrato de mim, mas este segredo eu tenho, uma vontade de tirar retrato, para saber... a lua... a casa acanoada sobe o rio e aparece de novo a cada lua, firmada, aprumada, cega, figura estar no céu, a casa acanoada sobe, desce, do meio das folhagens eu a olhava passar oh! passa de dia, de noite a lua derrama luz no seu chapéu.

## 9. Txai, longe

### Transcrição:

O segredo/ o segredo da lonjura/ longe/longe/longe/longe/longe/o rio leva até a lonjura/  
é o rio/a lonjura segredo/ conhecemos até um lugar/ depois, nada/ nadinha/ além-segredo/ meu  
pai/ meu pai nosso tuxaua foi adiante/ foi até a aldeia dos brasileiros/ ele sabe como é/ pra mim,

a aldeia dos brasileiros também não é segredo/ o rio me levou lá/ o rio me arrastou pra lá/ minha vontade de conhecer a aldeia dos brasileiros era segredo/ minha vontade de ir mais longe mais longe mais longe mais longe/ também foi sempre segredo/ será se Xumani, será se Xumani está numa aldeia de brasileiros, será se está vivo?/ falam que ele morreu, mas ninguém não viu morrer/ ninguém o viu morto/ ninguém viu seu corpo falecido, nem os ossos/ será/ será se uma onça o comeu?/ será se ele não está na aldeia dos peruanos?/ será se não está seringando para os caucheiros, aqueles caucheiros?/ Eu vi os caucheiros numa colocação deles, mas não falei a ninguém, guardei segredo/ contei só ao meu pai tuxaua/ gosto de segredo, mas nem sempre posso guardar/ gosto de abraçar/ um tronco de pau em segredo/ segredo/ um lugar que eu conheço, eu descobri e não conto a ninguém, só Xumani conhece/ mas um dia vou levar meu filho/ vou/ vou/ vou/vou/ uma campestre pequena/ parece uma casa de criança, ninguém chega ali/ eu contornei o morro, subo outro, vou, vou, vou, vou, varejo, acompanhando a beira de um riacho, cada meandro a areia se ajunta/ bem mais embaixo quando a trilha segue para o lado de lá, eu entro naquele emaranhado de matas e cipós, vou dar na campestre/ clareira da mata/ é lá, lá, lá, lá, lá, lá/ onde foi que aconteceu, nem sei se vou voltar mais lá/ será se as almas ainda moram lá?/ Graciosa/ só minha/ só eu ia lá em segredo/ guardava o segredo de meu caminho/ ali eu me escondia/ quando me perreavam/ quando Xumani ficava bravo, ali, ah, pensava nos outros/ pensava em mim/ o que eu achava de mim/ Xumani brigava/ onde foi que tiveste, minha mulher? Tu, tu minha mulher, onde?/ depois, levei Xumani, escondi Xumani na minha campestre/ na minha campestre/perdeu um pouco o encanto/ se alguém descobrir, perde o encanto/ oh, eu era feliz, eu era feliz, eu era feliz, nem sou mais feliz não não/ se eu não tivesse encostado/ a mão na flecha de Xumani/ mulher encostar a mão/ encostei/ peguei a flecha, peguei o arco, armei o arco, atirei a flecha, acertei/ matei/ eu não queria/ minhas mãos/ as almas se vingaram de mim/ pra que fui atirar flecha? Pra que fui passear na beira do rio?/ tão tardinha/ beirada de rio é lugar perigoso/ antes/ antes/ antes/ antes eu era feliz...

#### Observações complementares:

Efeitos sonoros e instrumentos musicais que criam uma atmosfera misteriosa e tensa. Repetições de algumas palavras (“longe”, “pai”, entre outras). Diferenças entre expressões (“e se”, no volume, torna-se “será se” na versão oralizada; “minha esposa”, no volume, torna-se “minha mulher”, na versão oralizada) e presença de fragmentos inexistentes no volume (“o rio me levou lá” e “perdeu um pouco o encanto, se alguém descobrir, perde o encanto”)

## *txai, longe*

O segredo da lonjura, longe, o rio leva até a lonjura, é o rio, a lonjura-segredo, conhecemos até um lugar, depois nada, nadinha, além-segredo, meu pai nosso tuxaua foi adiante, foi até a aldeia dos brasileiros, ele sabe como é, para mim a aldeia dos brasileiros também não é segredo, o rio me arrastou para lá, minha vontade de conhecer a aldeia dos brasileiros era segredo, a vontade de ir mais longe também sempre foi segredo, Xumani pode estar numa aldeia de brasileiros, falam que ele morreu, mas ninguém o viu morrer, ninguém viu seu corpo falecido, nem os ossos, e se uma onça o comeu? ele pode estar na aldeia dos peruanos, seringando para os caucheiros, aqueles caucheiros, vi os caucheiros, numa colocação deles, mas não falei a ninguém, contei ao meu pai tuxaua, gosto de abraçar um tronco em segredo, secreto um lugar que eu conheço, eu o descobri e não conto a ninguém, só Xumani conhece, mas um dia vou levar meu filho, vou, uma campestre pequena que nem casa de criança, casa de almas, ninguém chega ali, eu contorno um morro, subo outro, vou vou vou vou, varejo acompanhando a beira de um riacho, a cada meandro a areia se junta, bem mais embaixo quando a trilha segue para o lado de lá eu entro naquele emaranhado de mata e cipós, vou dar na campestre, clareira da mata, lá onde foi que aconte-

ceu, nem sei se vou voltar ali, será se as almas ainda moram naquele lugar? só minha, eu ia para lá em segredo, guardava o segredo de meu caminho, ali me escondia quando me aperceavam, quando Xumani ficava brabo, Xumani brigava, Onde foi que estiveste, minha esposa? Tu, tu, minha esposa, onde? depois levei Xumani, escondi Xumani na minha campestre, shu! shu! shu! shu! eu era feliz, era tão feliz, nem sou mais feliz, se eu não tivesse encostado a mão na flecha de Xumani, mulher encostar a mão, encostei, peguei a flecha, o arco, armei o arco, atirei, acertei, matei, eu não queria... minhas mãos... as almas se vingaram de mim, para que fui atirar flecha? para que fui passear na beira do rio? tão tardinha... beirada de rio é lugar perigoso... antes eu era feliz.

• 78 •

## 10. Cantiga de txai

Transcrição:

(Coro feminino e intervenções pontuais de um coro masculino)

*Do além, do além-segredo, da lonjura, da lonjura, txai txai txai txai*  
*A lonjura é além-segredo, a lonjura é além-segredo*  
*O segredo me arrastou, foi o segredo, lonjura rio*  
*A lonjura, o segredo é o rio*  
*Para longe me arrastou o rio, mas comigo vou levar meu filho (txai, txai, txai, txai)*  
*Meu segredo, secreto segredo*  
*Xumani/ será meu segredo/ Xumani/ eu era feliz/ era bem feliz/ nunca mais eu vou*  
*Xumani/ será meu segredo/ Xumani/ flecha/ meu segredo*  
*Na lonjura está o segredo.*  
*O segredo da lonjura está nonada do rio.*  
*Longe, longe*  
*Mata, clareira, cipó, trilha, água, trilha, cipó, longe*  
*Do meu pai, que saudade eu tenho do meu pai*  
*Pai*  
*Txai txai txai*

## **11. Buni, fome**

### Transcrição:

As mulheres cantam/ *eu meu marido cabeças fazia fome eu estou com saudades, eu canto, quando meu marido vai vir por ventura para nós comermos caça?*/ As mulheres ficam famintas de carne quando os homens passam tempo sem ir à caça/ mulheres vieram passear na nossa casa e elas/ “onde vosso marido está?”/ “meu marido foi fazer cabeças mesmo, longe, ainda não voltou”/ “quantas noites ele foi dormir por ventura?”/ “cinco”/ “cinco”/ “cinco”/ “cinco”/ “cinco”/ “todas essas noites”/ “todas essas noites?”/ “todas essas noites? Mas todas? Todas?” (Risos)/ e eu chorando/ elas cantam/ mãe sabe uma ruma de cantos/ mãe ensina/ *arigrate mariasonte mariasonte bonitito bonitito bonitito oiarê (canto em língua caxinauá)*/ aprendi a cantar mais mãe Awa/ cantar, cantar é falar mais as almas/ é falar mais as almas/ cantar é puro como a água clara/ cantar é transparente/ a voz é a cantiga das tristeza, do medo,

das festa/ o que é cantar para nós? (risos)/ cantar é cantar, é responder quando as almas perguntam/ a cantiga da luz/ a cantiga do grilo/ a cantiga do pássaro vermelho por quem todas as mulheres se apaixonam/ a cantiga de uma varão que usa um chapéu/ até as folhas dos paus suspendem sua queda para olhar/ a cantiga de seres das águas/ a cantiga do céu/ a cantiga da mata/ a cantiga dos paus/ umas cantiga que eu nem sei o que dizem/ não entendo/ secretas/ pra mode bater o pé/ passarim/ cantiga/ canta/ ao dançar varão toca a ocarina de dois bocados de cabaço juntado com cera de abelha vô vô vô vô vô vô/ dançam até fazer vala no chão vu vu vu vô vô vô vô vô vô/ cantiga serve para dizer quem somos/ a cantiga existe para cantar no terreiro/ quando os varões fazem cabeças/ quando as mulheres dos convidados fabricam arrecadas/ quando vestem pulseiras/ quando dependuram contas no pescoço/ outros varões dançam no terreiro/ os varões batem os pés/ os varões gritam/ os varões rodam vô vô vô vô vô vô/ os varões dançam/ (**canto em língua caxinauí**)

Observações complementares:

Ruídos de pássaros ao fundo e barulho de queda d'água ou vento.

A faixa é introduzida por uma frase que não encontra correspondente no capítulo com que se relaciona (“As mulheres cantam”). Depois disso, texto oral e texto escrito encontram, globalmente, correspondências. Algumas marcas de oralidade, tais como a omissão do “s” indicador de plural de alguns substantivos, são observadas (em “tristeza”, “festa” e “cantiga”), marcas essas que não aparecem no texto escrito. Trechos cantarolados em caxinauí encontram-se presentes no texto oral, mas não no texto escrito, que apresenta apenas o verso “arigrate marisaonte, mariasonte bonitito”.

Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## *buni, fome*

*Eu, meu marido cabeças fazer foi, eu estou com saudades, eu canto. . . Quando meu marido vai vir, porventura, para nós comermos caça? as mulheres ficam famintas de carne quando os homens passam tempo sem ir à caça, mulheres vieram passear na nossa casa, Onde vosso marido está? Meu marido foi fazer cabeças mesmo longe, ainda não voltou! Quantas noites ele foi dormir, porventura? Cinco cinco cinco cinco! Todas essas noites? Todas essas noites! Mas todas? Todas! oé oé oé oé. . . e eu, chorando. . . mãe sabe uma ruma de cantos, ensina. . . *Aregrate mariasonte, mariasonte bonitito, bonitito bonitito, o yare. . . noiranini, ninini, noiranini, ninini. . .* Aprendi a cantar mais mãe Awa. . . *noiranini. . . ninini. . . noiranini. . . ninini. . .* alguma música é espírito, *noiranini, ninini, noiranini, ninini. . .* cantar é pura água clara, cantar é transparente, a voz é a cantiga das tristezas, do medo, das festas, oé oé oé oé, cantar é cantar, cantar é responder, quando as almas perguntam, a cantiga da luz, a cantiga do grilo, a cantiga do pássaro vermelho, por quem todas as mulheres se apaixonam, a cantiga de um varão que usa um chapéu, até as folhas dos paus suspendem sua queda para olhar, a cantiga de seres das águas, a cantiga do céu, a cantiga da mata, a cantiga dos paus, *noiranini, ninini, noiranini, ninini,* umas cantigas eu nem sei o que dizem, não entendo, segredos das cantigas, para umas comidas, para*

bater o pé, passarins cantam, ao dançar, varões tocam ocarinas de dois bocados de cabaço juntados com cera de abelha, ho ho ho ho... dançam até fazer vala no chão, ho ho ho ho... cantiga para dizer quem somos... cantiga para cantar no terreiro, quando os varões fazem cabeças, quando as mulheres dos convidados fabricam arrecadas, quando vestem pulseiras, quando dependuram contas no pescoço, outros varões dançam no terreiro, os varões se abraçam pelo pescoço, hohohoho... os varões batem os pés, ho ho ho ho... os varões cantam, os varões dançam, ho ho ho ho, os varões batem os pés, gritam, rodam, ho ho ho ho, os varões dançam.

## 12. Cantiga da buni

### Observações complementares:

Flautas, chocalhos, notas de instrumento de teclas e vozes femininas em unísono constituem o fundo sonoro que inicia esta faixa. A oralização, por parte da narradora, de algumas palavras e expressões contidas na faixa anterior aparece em segundo plano. Um coro

feminino ocupa o primeiro plano, cantando talvez uma cantiga caxinauí. Algumas vozes masculinas intervêm lateralmente no canto.

### **13. Horizonte**

#### Transcrição:

Antes de terminar o dia/ antes de subir a noite/ o horizonte encarnado/ vermelho como as fogueiras/ as nuvens acima dos grandes paus incendiadas em um facho encarnado/ como que manchadas de sangue/ empestradas de tiês sangue/ senti medo, vi presságios ruins/ a voz chamou pai, mãe, avô/ meu irmãozinho Bakun/ todos para dentro de casa/ os pequenos, os pais/ todos dentro de casa/ escureceu dentro de casa/ acendi mais alto o fogo/ acendi mais fogos, o céu tão encarnado, feito estivesse em fogo, o ódio cheio, ou zangadíssimo/ tinha sangue/ com que as almas estivessem batendo nas nuvens/ o vermelho escureceu e deitou violeta/ uma flor de maracujá, a noite veio, veio, veio a noite de lua e o macucau/ macucau, o macucau/ coruja de noite piaram/ (onomatopeias) coruja, mãe da lua foi, o macho/ a fêmea (onomatopeias)/ e o corujão (onomatopeias)/ os morcegos gritavam (onomatopeias)/ as nuvens com raiva, os die sangue no umbu azul à noite (onomatopeias)/ a raiva das nuvens, corujão (onomatopeias)/ mãe da lua, almas frias e do céu iam nos castigar/ as almas frias do céu, carrancudas/ as almas, as almas iam contaminar nossa gente/ corujas piam (onomatopeias)/ corujas piam/ as almas iam botar meus pensamentos em nossa gente/ lá vinha Kue/ alma/ alma

#### Observações complementares:

Som de instrumento de sopro é pano de fundo para a narração. A faixa se relaciona com o capítulo “*nai besti*, horizonte”, mas o texto oralizado corresponde apenas à primeira metade do texto escrito. Há, no texto oralizado, algumas palavras e repetições inexistentes no texto escrito: na faixa 13, pronuncia-se “empestrada” e não “empestada”, como o termo se encontra grafado no volume; diz-se “acendi mais alto o fogo”, quando no texto escrito tem-se “acendi o fogo”, além de repetições da forma verbal “acendi” e da expressão “almas frias”.

#### Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## *nai besti, horizonte*

Antes de terminar o dia, antes de subir a noite, o horizonte encarnado, vermelho que nem as fogueiras, as nuvens acima dos grandes paus incendiadas de um facho encarnado, como se manchadas de sangue, empestadas de tiés-sangue, senti medo, vi presságios ruins, Eê! avô chamou pai, mãe, avô, meu irmãozinho Bakun, todos para dentro de casa, Eê! Ba! Ba! os pequenos, os pais, Ba! Ba! todos dentro de casa, Ba! Ba! Ba! Ba! escurecer dentro de casa, acendi alto o fogo, mais fogos, o céu tão encarnado feito estivesse em fogo, ou ódio-cheio, ou zangadíssimo, tié-sangue, como que as almas estivessem batendo nas nuvens, o vermelho escureceu e deitou violeta, uma flor de maracujá, a noite veio, veio a noite de lua e o macucau, makokawa! makokawa! corujas de noite piaram, uã uã txu... coruja mãe-da-lua foi, o macho worr, worr, worr... a fêmea wow, waw, waw... e o corujão, awê! awê! awê! morcegos gritavam, irosisi irosisi irosisi... as nuvens com raiva, os tiés-sangue, nambu azul à noite, how! a raiva das nuvens, corujão, awe! awe! awe! awe! awe! mãe-da-lua, worr, worr, worr... wow, waw, waw... e do céu iam nos castigar... as almas frias do céu carrancudas... as almas iam contaminar nossa gente... corujas piam, uã uã txu... corujas piam, uã uã txu... as almas iam botar maus pensamentos em nossa gente... lá vinha Kue-alma... noite de lua e o macu-

cau cantava, bem tarde, makokawa! makokawa! noite de lua, makokawa! makokawa! maus sonhos, morcegos, irosisi irosisi irosisi... madura, madura! escuro dentro ficamos em silêncio, um silêncio comprido que nem o rasto da lua... lua muita... a noite, a lua na cuia... lua escorregou e escapou... escuro dentro uma escuridão medonha, acendi mais as fogueiras, avivei o fogo, a cada instante eu levantava e ia buscar mais lenha, abanava, avivava o fogo, sem dormir... por que Xumani não arrancou a flecha? por que não arrancou a flecha do peito de tio Kue? por que deixou a flecha para saberem que ele foi quem matou o tio Kue? por que deixou a flecha? a flecha enterrada no peito... ó lua, derrama teu sono em meus olhos... uma grande fogueira, em volta da fogueira, calados, mãe Awa ferveu frutos, bananas amassadas, comemos calados... os morcegos, irosisi irosisi irosisi... mãe-da-lua, mãe-da-lua... noite de lua e o macucau cantava, bem tarde, makokawa! makokawa! worr, worr, worr... wow, waw, waw...

• 205 •

#### 14. Alma jia

##### Transcrição:

Gosto de morar mais meu pai, mais minha mãe, mais meus avós, mais meus irmãos, gostava de morar mais Xumani, todos em minha casa com Pixaua/ gostava de morar na casa mais minha gente/ porém gostava de andar sozinha/ gostava de subir no pau sozinha/ gosto/ amanhã vou caminhar sozinha/ olhar os paus/ vou praquele rumo de lá/ já fui pra todos os lados/

vou sozinha/ vou sozinha, vou de dia, vou cedo/ os paus gostam de morar sozinhos/ os patoás gostam de morar mais seus irmãos buritis, caranãs, tucumãs, baxubas, inajás, castanheiras, esses paus só gostam de morar mais os irmãos e fazem fruteiras, atraem caça de noite/ o macaco da noite não gosta de morar sozinho, ah, gosta não/ vive só em bando/ para ali, para acola/ os passarim gostam de morar sozinhos/ sozinhos/ outros gostam de morar mais seus irmãos/ mutum, periquito, maçarico sozinho/ gosto de sair sozinha/ minha avó falava que a cambaxirra ia me levar se eu saísse sozinha/ que eu ia ver as almas se saísse sozinha/ que eu ia ficar adoidada se saísse sozinha/ se saísse à noite, os espíritos yuxibu iam me atacar, a vossa vida/ ela dizia que eles têm os dentes vermelhos/ eu ando sozinha e não me amedronto/ sozinha visio os bichos, sozinha escuto os passarinhos, sozinha eu ouço o vento, sozinha aprendo os zumbidos, ao zoadas, eu tiro os cantos de passarinho sozinha/ kujubim planta mudubim, céu bonitito com as nuvens/ kujubim midubim céu pintado/ aquela foi a primeira vez que vi a alma/ eu era tão pequena/ o rio andava com as águas brancas/ eu queria pegar a jia, a jia pequena que aparece no frio, é boa de comer, né/ escutei as jias cantando, pensei/ vou pegar a jia, as jias estão cantando/ fui sozinha e bem devagar, olhando todo o varador/ sozinha fui mariscar os piaus pedrosos com a iaça lua debaixo d'água/ era dia ou era noite?/ a lagoa grande, cheia, curimatã nadava no rio manso/ cangati, jundiá nasau, jabuti de rio por ali, sapo cururu também, sapo saltador, peguei uma cabacinha pra água, cheia, outra vez, mais, cheia, vazia/ vazia/ perto da envireira ouvi o canto/ como era o canto?/ (emula o canto)/ como era?/ fui devagar/ vim por todo o caminho perto a jia/ pertíssimo meu coração batia que nem pilão/ será que eu ia virar jia?/ ouvia a alma cantar/ mas não era a jia, era a alma à beira do rio/ eu vi a alma branca, branquíssima, fria, os cabelos de água compridos saindo da água, alma sentada na beira do rio, lembro, meu peito ainda pula, o coração grita, o joelho na testa, alma levantou a cabeça, olhou pra mim, abriu a boca e saiu, passou a língua comprida, fina, fina/ ela queria me encantar/ tremi, corri, gritei, gritei por todo o caminho, a alma tem medo de grito, será se tem? Em casa, fiquei sentada com os joelhos na testa, mãe nem viu, ninguém viu, eu só pensava, será se eu ia virar alma? Será se a alma tinha roubado a minha alma? Será se eu estava encantada? Os olhos eu queria fechar, mas não podia, não podia, a língua da alma jia/ jia era Yuxin mulher alma/ jia era a alma cantando/ a alma é muito perigosa/

#### Observações complementares:

Ruídos de pássaros como pano de fundo da narração; há, posteriormente, o acréscimo de um acompanhamento de instrumentos musicais.

Alguns termos, expressões e frases presentes no texto escrito não aparecem no texto oralizado, tais como “aqui, acolá”, “a jia cantava grosso”, as onomatopeias “mó! mó! mó!” e “purr purr priropri” e “será se eu já era alma?”. Por outro lado, há elementos do texto oralizado que divergem ou inexistem no texto escrito: no texto oral, diz-se “todos em minha casa com Pixaua” e “gosto”, nas primeiras linhas, expressões que não se encontram no texto escrito; a narração oral diz “avó sabida/ ela dizia que eles têm os dentes vermelhos.”, enquanto no texto escrito se pode ler “avó sabida... os yuxibu têm os dentes vermelhos?”; diz-se, ainda, “iaçalua”, “sapo cururu” e “como era o canto?”, enquanto no texto escrito encontramos apenas “iaça”, “cururu” e “como era?”, respectivamente. Além dessas diferenças, podemos referir igualmente os casos de “será **se** eu ia virar jia?” (escrito) e “será **que** eu ia virar jia?” (oral), bem como o da frase “mãe nem viu, ninguém viu” e do verbo “lembro” antecedendo a frase “meu peito ainda pula”, presentes no texto oral e inexistentes no texto escrito. Há, por fim, algumas marcas de oralidade na faixa 14, tais como a omissão do “s” indicador de plural em “uns passarim gostam” e a repetição dos termos “comprida e gritei”, que aparecem apenas uma vez no texto escrito.

Capítulo do volume com o qual se relaciona:

## *beti ikatsaua*, sentada com a testa nos joelhos

Gosto de morar mais meu pai, mais minha mãe, mais meus avós, mais meus irmãos, gostava de morar mais Xumani, em minha casa, gostava de morar na casa mais minha gente, porém gostava de andar sozinha, gostava de subir no pau sozinha, amanhã vou caminhar sozinha, olhar os paus, vou para aquele rumo de lá, já fui para todos os lados, ali, acolá, vou sozinha, vou de dia, cedo, uns paus gostam de morar sozinhos, os patoás gostam de morar mais seus irmãos, buritis, caranãs, tucumãs, paxiúbas, inajás, castanheiras, esses paus só gostam de morar mais os irmãos e fazem fruteiras, atraem caça de noite, o macaco-da-noite não gosta de morar sozinho, ah gosta não, vive só em bando, para ali, para acolá, uns passarins gostam de morar sozinhos, outros gostam de morar mais seus irmãos, mutum, periquito oh! maçarico sozinho oh! gosto de sair sozinha, minha avó falava que a cambaxirra ia me levar se eu saísse sozinha, que eu ia ver as almas se saísse sozinha, que eu ia ficar adoidada se saísse sozinha, se saísse à noite os espíritos yuxibu iam me atacar, avó sabida... os yuxibu têm os dentes vermelhos? eu ando sozinha e não me amedronto, sozinha vejo os bichos, sozinha escuto os passarins, sozinha ouço o vento, sozinha aprendo os zumbidos, as zoadas, tiro os cantos de passarins sozinha, cujubim planta mudubim, céu bonitito com

as nuvens, cujubim, mudubim, céu pintado oh! aquela foi a primeira vez que vi alma, eu era tão pequena, o rio andava com as águas brancas, eu queria pegar jia, a jia pequena que aparece no frio é boa de comer, né? a jia cantava grosso, escutei as jias cantando, pensei, Vou pegar jia! As jias estão cantando! mó! mó! mó! fui sozinha e bem devagar, olhando todo o varadouro, sozinha fui mariscar os piaus medrosos com a iaça debaixo d'água, era dia ou era noite? a lagoa grande cheia, curimatã nadava no remanso, cangati, jundiá nas águas, jabuti de rio por ali, purr! purr! priprpri! cururu também, e saltador, mó! mó! mó! peguei uma cabacinha para água, cheia, outra vez mais, cheia, vazia, oh, vazia, perto da envreira ouvi o canto, como era? eia ie i! eia ie i! fui devagar, eia ie i! ouvindo, por todo o caminho, perto, a jia eia ie i! pertíssimo, meu coração batia que nem pilão, será se eu ia virar jia? eia ie i! oh! ouvia cantar, eia ie i! mas não era a jia, era a alma à beira do rio, eu vi a alma, branca, branquíssima, fria, os cabelos de água compridos saindo da água, a alma sentada na beira do rio, meu peito ainda pula, o coração grita, os joelhos na testa, a alma levantou a cabeça, olhou para mim, abriu a boca e saiu a sua língua comprida, fina, ela queria me encantar, tremi, corri, gritei por todo o caminho, alma tem medo de grito, será se tem? em casa fiquei sentada com os joelhos na testa, feito alma, eu só pensava, será se eu ia virar alma? será se a alma tinha roubado a minha alma? será se eu estava encantada? será se eu já era alma? os olhos eu queria fechar, mas não podia... a língua da alma-jia... eia ie i! jia era yuxin ain mulher-alma... jia era alma cantando, eia ie i! eia ie i! eia ie i! eia ie i! alma é muito perigosa.



## Anexos

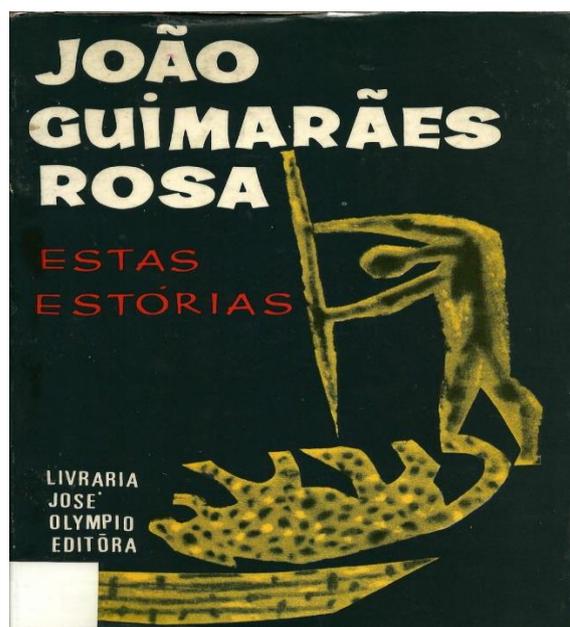
### Anexo 1 – “Meu tio o iauaretê”



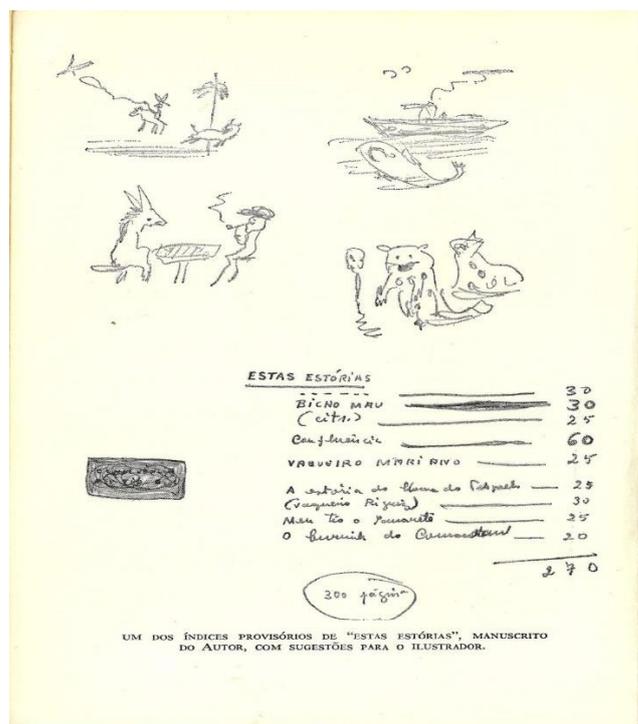
**Imagem 1** – Capa da revista *Senhor*, nº 3, março de 1961, onde “Meu tio o iauaretê” foi publicado pela primeira vez.



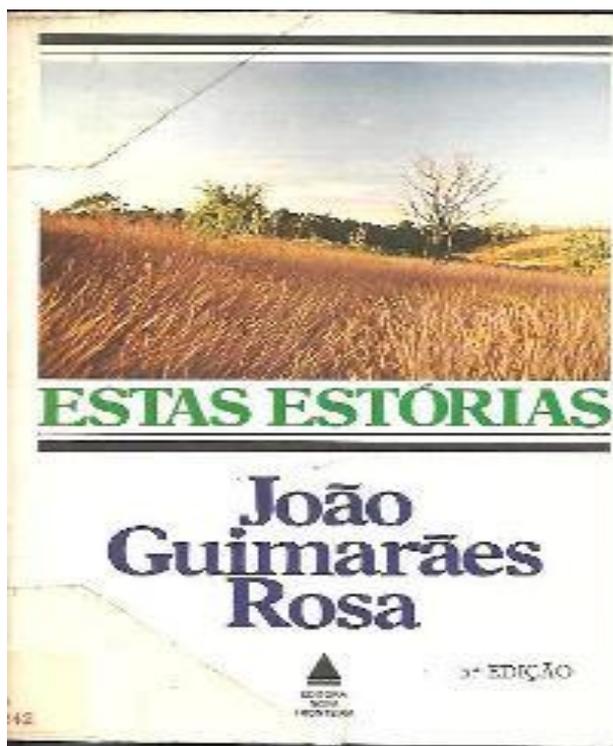
**Imagem 2** – Ilustração que acompanha o conto de Guimarães Rosa na revista *Senhor*, autoria não identificada.



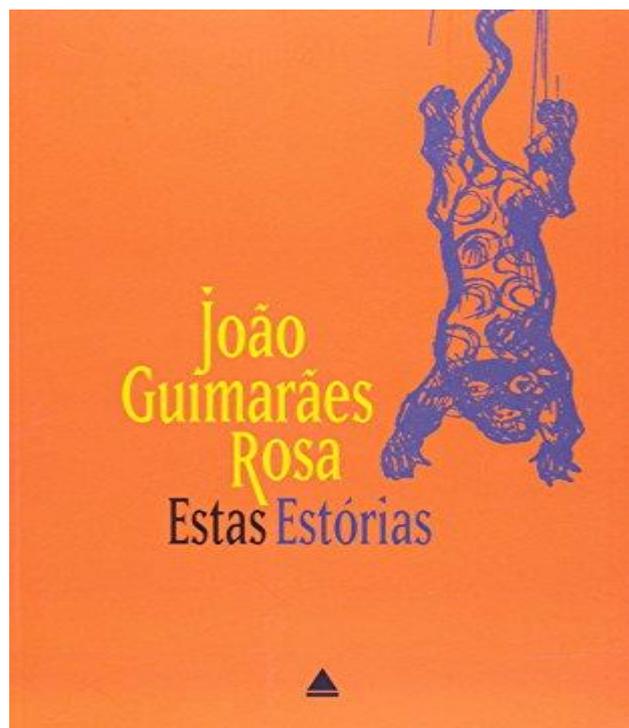
**Imagem 3** – Capa das 1ª e 2ª edições de *Estas estórias*, com ilustração de Poty Lazzarotto, 1969 e 1976, respectivamente.



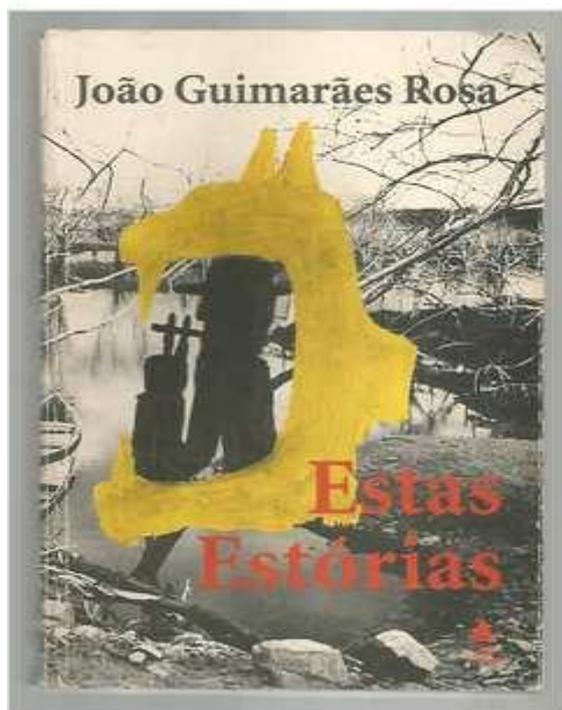
**Imagem 4** – Sugestões de ilustrações esboçadas por Rosa, disponíveis na 1ª edição de *Estas estórias* e em algumas outras edições da obra.



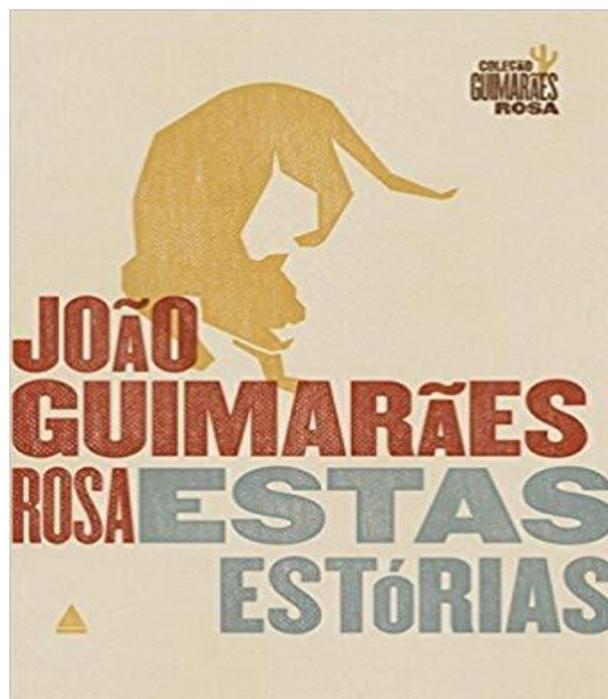
**Imagem 5** – Capa da 3ª edição de *Estas estórias*, 1985.



**Imagem 7** – Capa das 5ª e 6ª edições, de 2001 e 2009, respectivamente, ilustração de Poty Lazzarotto.

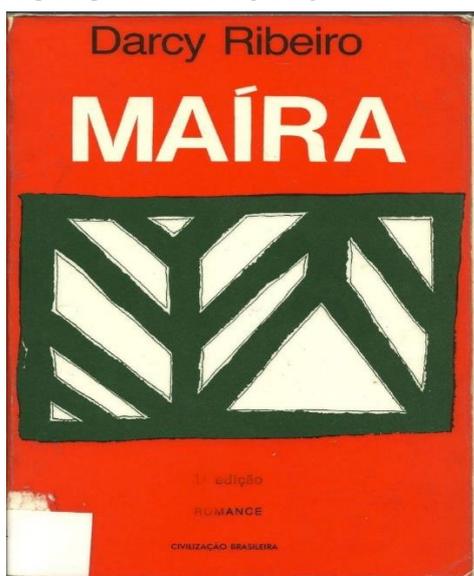


**Imagem 6** – Capa da 4ª edição de *Estas estórias*, 1997.

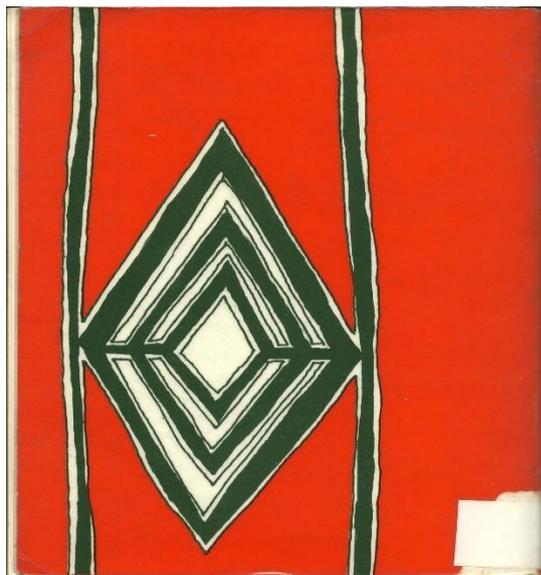


**Imagem 8** – Capa da 7ª edição de *Estas estórias*, 2015.

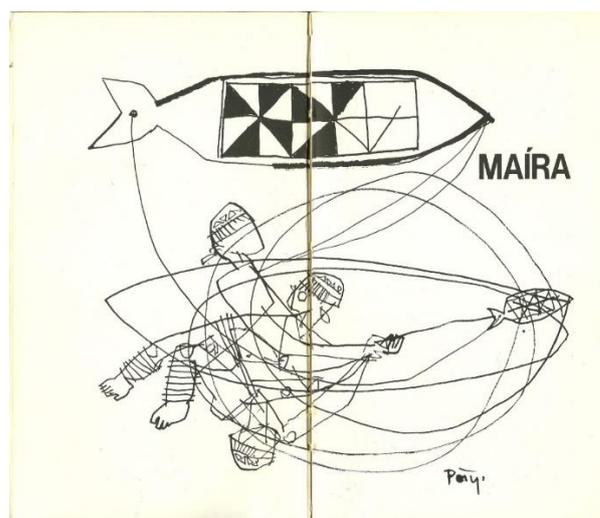
## Anexo 2 – Maíra



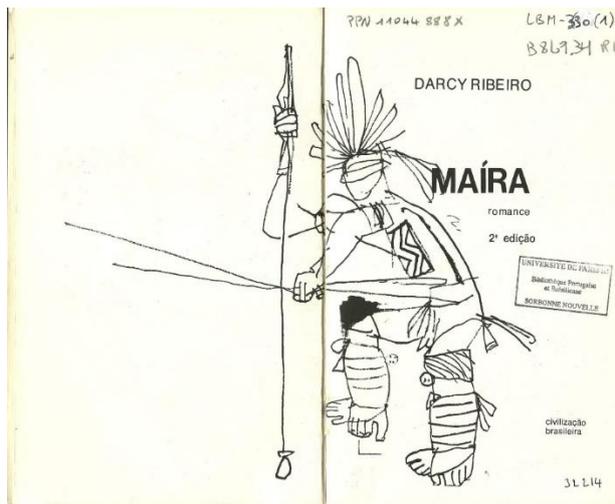
**Imagem 1** (capa da 1ª edição de Maíra, 1976) – Imagem retangular, com linhas em cinza/verde musgo e fundo branco.



**Imagem 2** (contracapa) – Imagem com linhas em tom verde acinzentado. Entre duas linhas paralelas e horizontais encontra-se um losango, que tem dois de seus ângulos tocando as referidas linhas. No interior do losango, encontram-se outros dois losangos, em proporções menores.



**Imagem 3** (p. 2-3) – A imagem remete ao universo da pesca. Nela, encontra-se uma figura humana com adereços na cabeça e em torno dos tornozelos. Veem-se 3 cabeças, 2 pernas e 2 mãos na imagem. As linhas que emaranham a figura humana dão a ideia de movimento, o que explicaria a multiplicação das cabeças: o homem estaria se movendo, talvez até mesmo fazendo movimentos circulares (os que resultam na linha em torno de si) a fim de projetar o objeto que se encontra na ponta da linha. As linhas em meio às quais o homem se encontra emaranhado conduzem a dois objetos semelhantes, porém em diferentes proporções. A natureza dos objetos é pouco clara: pode-se pensar em peixes (um em escala menor e outro em escala maior), mas o tipo de desenho encontrado no interior dos contornos da figura não parece apontar nessa direção. Se se imagina que a imagem é vista de cima, poder-se-ia pensar que se trata de uma embarcação com velas contendo cruces de malta. É possível que, assim como se veem três cabeças – que, no entanto, pertencem a um só homem – também os dois objetos semelhantes que podem ser vistos sejam, na verdade, um mesmo, ora mais próximo, ora mais distante.



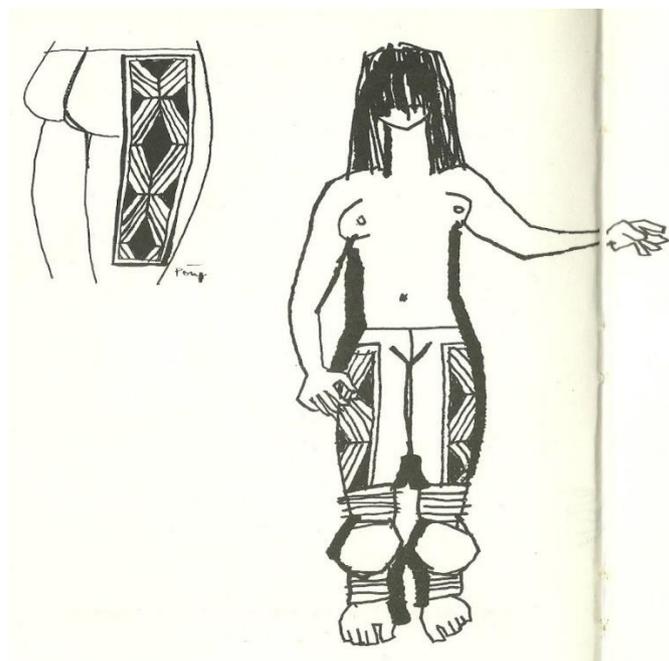
**Imagem 4** (p. 4-5) – Figura humana com adereços na cabeça, braços, sexo, tornozelos e joelhos. Pintura com linhas no torso, segura instrumentos provavelmente destinados à caça ou à pesca. Os pés aparecem duplicados, sugerindo movimento dessa parte do corpo.



**Imagem 6** (p. 10) – Figura humana sentada de costas, pés descalços, adereços nos tornozelos, braços, cabeça. Algo que lembra um pedaço de madeira atravessa sua orelha direita. Espécie de colar em torno do pescoço, fios pendidos nas costas – prováveis amarrações para o colar. Uma linha na altura entre o fim das costas e o começo do traço entre as nádegas (provavelmente um cordão que sustenta o *bá*, peça que esconde a região genital dos homens e que é mencionada no interior do romance)

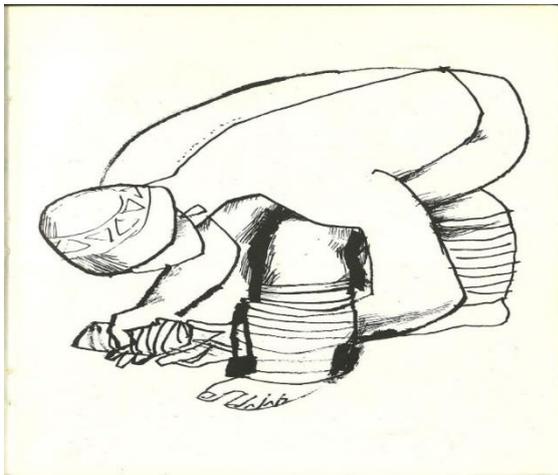


**Imagem 5** (p. 7) – Figura humana feminina de costas, cabelos longos e negros, um pequeno tapa-sexo – *uluri*, de acordo com o texto – cria linhas em suas nádegas e cintura. Ela tem em seu braço esquerdo uma criança, aparentemente nua e com cabelos curtos também negros, aparados em forma de cuia.

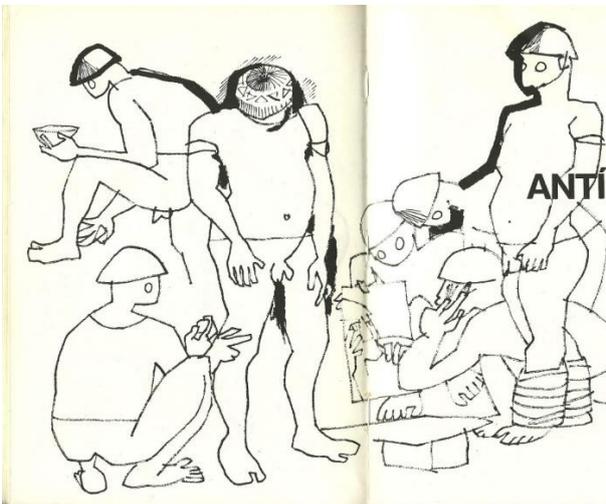


**Imagem 7** (p. 12) – Canto superior direito da página: detalhe de pintura na coxa. Linhas que formam losangos. Centro: figura

humana feminina (seios, sexo). Pinturas nas coxas, adereços nos tornozelos. Cabelos longos e negros cobrem sua face.

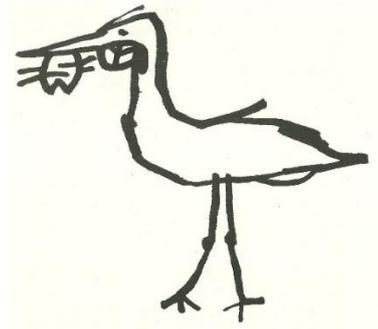


**Imagem 8** (p. 15) – Figura humana, cabelos curtos ou raspados cobertos por um adereço, tornozelos adornados, pés descalços, adereço na orelha, abaixado e projetado para a frente, perna direita flexionada em 90°, mão direita passando entre as pernas e pegando, juntamente com a mão esquerda, um objeto que não se pode identificar claramente – uma pedra? Um instrumento para laborar a terra?

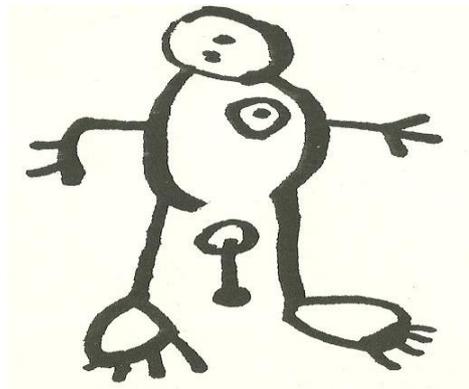


**Imagem 9** (p. 16-17) – Sete figuras humanas estão aí representadas. Vendo alguns corpos de frente e visualizando neles seus genitais, entend-se que a linha que faz a volta na baixa cintura é apenas uma espécie de cordão e não uma tanga. Ao fundo, à esquerda, um deles parece ter em uma das mãos um utensílio semelhante a

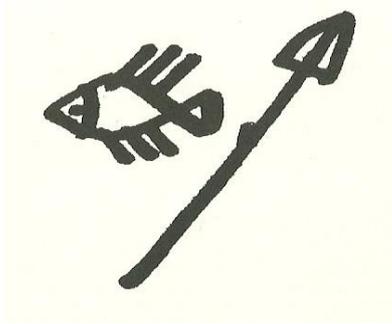
uma tigela ou cuia. Os demais se reúnem em uma espécie de círculo e parecem se concentrar sobre um objeto retangular que parece tratar-se de um espelho, visto que reflete a face e parte do torso e das mãos do homem que se encontra em frente dele. Alguns homens são vistos de frente, o ângulo permitindo ver seus genitais. Há homens de pé e acocorados.



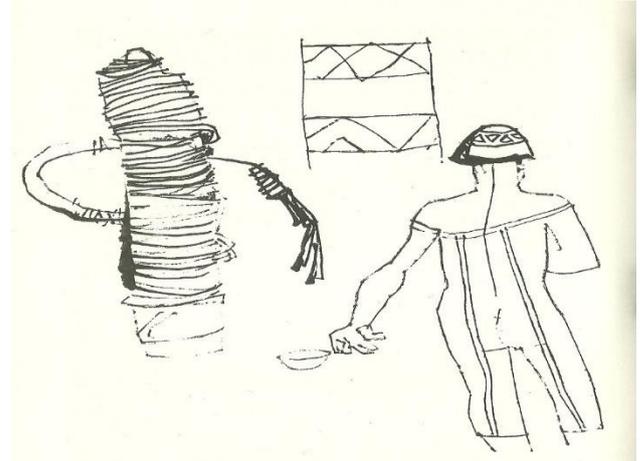
**Imagem 10** (p. 28) – Uma ave segurando com o bico uma folha ou um inseto.



**Imagem 11** (p. 34) – Uma figura humanoide. Uma espécie de representação rudimentar, com dois pontos um acima do outro na altura do rosto, uma forma arredondada com um ponto central na altura do coração e uma forma arredondada seguida por uma linha vertical e, na extremidade dessa linha, um ponto negro preenchido, na região em que se situaria o genital.



**Imagem 12** (p. 42) – Com traços rudimentares que fazem pensar em pinturas rupestres, vê-se os contornos de um peixe e de uma flecha.



**Imagem 15** (p. 58) – Um índio de costas, outros elementos da imagem pouco claros.

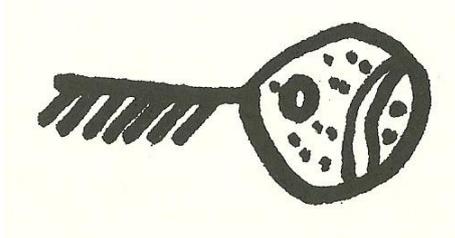


**Imagem 13** (p. 52) – Mesmos traços/estilo do desenho precedente; desta vez, o desenho faz pensar numa casa ou tenda, talvez o *baíto*, onde os homens da tribo se reúnem.

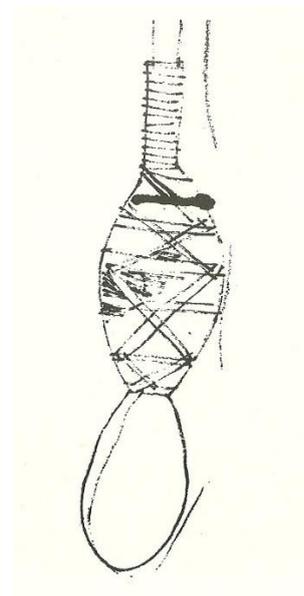


**Imagem 16** (p. 60) – Um pássaro/ave.

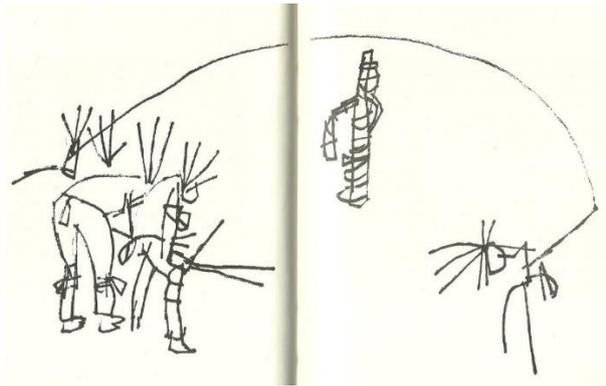
**Imagem 17** (p. 67) – Cf. imagem 14, que é novamente utilizada.



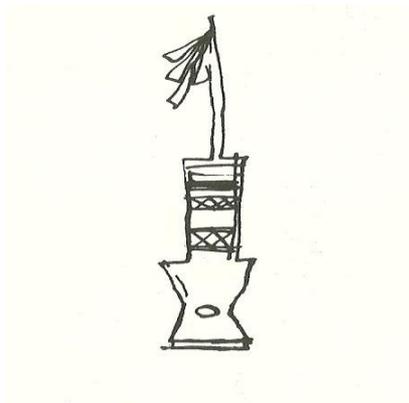
**Imagem 14** (p. 54) – Talvez um chocalho ou então a longa lança mencionada no capítulo seguinte, usada para lutar o javari, assim descritas duas páginas adiante: "apesar de terem a ponta embotada com um chumaço de algodão enovelado, machucam muito, sobretudo quando batem nas coxas" (RIBEIRO, 1976, p. 56)?



**Imagem 18** (p. 74) – Um objeto semelhante a uma corda trançada que pende.

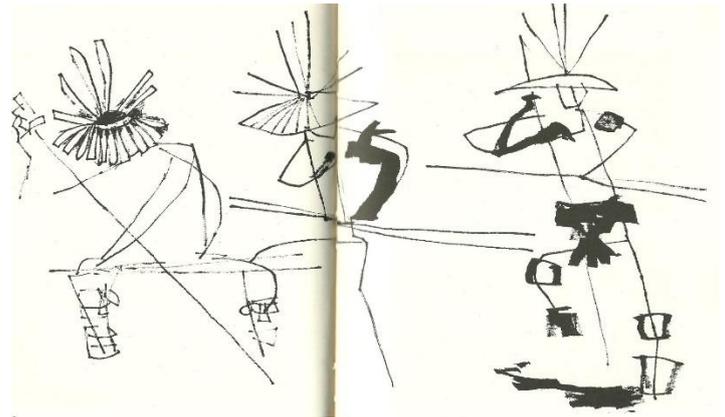


**Imagem 19** (p. 78-79) – Dois índios diante de uma estrutura circular com um objeto no centro.



**Imagem 20** (p. 89) – Posicionado verticalmente, o instrumento representado tem uma ponta fina com espécies de fitas que tombam a partir dessa extremidade. Seu meio é de espessura mediana e parece ser enfeitado com trançados (tecido ou palha). A base é ligeiramente mais grossa e tem formato semelhante ao de um violão, mas com formas mais angulares e menos arredondadas. Possivelmente um instrumento de caça.

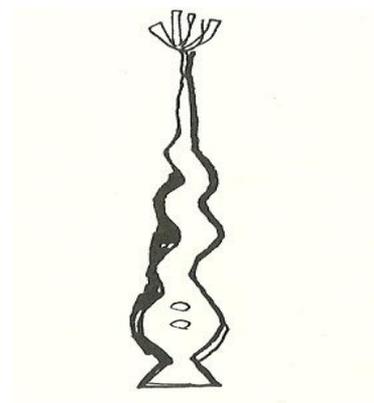
**Imagem 21** (p. 94) – Cf. imagem 12, que é novamente utilizada.



**Imagem 22** (p. 98-99) – Os traços fazem pensar na imagem de 3 homens indígenas (adereços de palha ou de penas nas cabeças, algumas formas que fazem pensar em joelheiras e tornozeleiras, uma forma que remete a uma espécie de tanga em um deles). Posições diferentes, segurando instrumentos que lembram lanças. Na página 101, fala-se sobre a maneira como os supostos anhangás – demônios – estavam vestidos: armações trançadas e cobertas de barro, em forma de cabeças de bagre e com saias de palha. Essa descrição parece corresponder à imagem vista nas páginas 98 e 99.

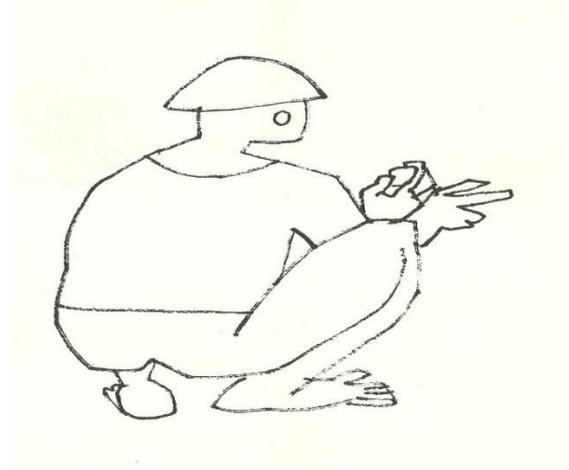
**Imagem 23** (p. 104) – Cf. imagem 13, que é novamente utilizada.

**Imagem 24** (p. 116) – Cf. imagem 12, que é novamente utilizada.

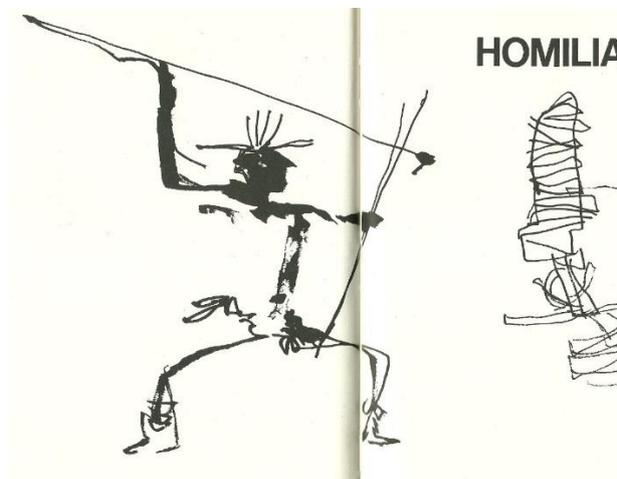


**Imagem 25** (p. 122) – Objeto oblongo e fino, com algumas sinuosidades. Pode ser o mastro de que acabam de falar (a espécie de "lápide" de Anacã). Pode também ser um dos instrumentos musicais (maracá ou

flauta) tocada pelo aroe na cerimônia. O fato de mostrá-lo na vertical faz pensar que é mais provável que se trate do mastro.

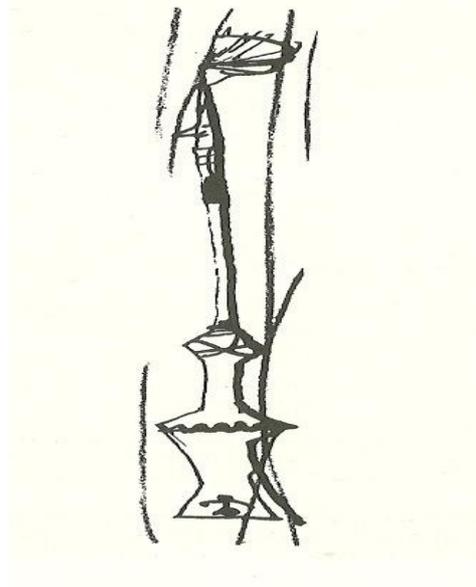


**Imagem 26** (p. 123) – figura humana acorçada, pés descalços, cabelos ou objeto em forma de cuia na cabeça, forma arredondada na região onde seria o rosto, podendo ser orelhas ou olhos. Mão segurando objeto arredondado (um pequeno osso de Anacã? Uma pedra?). Linhas na região do colo e da cintura, indicando uma vestimenta ou cordas amarradas.



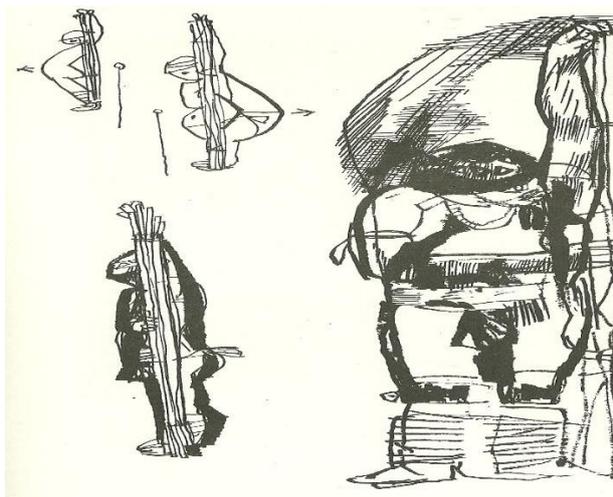
**Imagem 27** (p. 124-125) – Uma figura humana apenas feita de traços e preenchida, mas sem detalhes como olhos, boca, etc. Porta um adereço na cabeça, nos tornozelos e talvez algo que se assemelhe a um calçado (ao mesmo tempo, pode se tratar apenas de traços não muito precisos que formam os pés). Aparentemente, porta também algo na altura da cintura, que cobre os genitais. Os

braços formam um L deitado, cada mão segura um objeto. A mão direita segura um objeto fino e longo, com uma ponta mais robusta; poderia se tratar de uma lança ou flecha. Na mão esquerda, encontra-se um objeto também longo e fino, mas sem ponta visível. A presença de duas linhas dá a ideia de que pode se tratar de um arco. Essa hipótese de leitura da imagem se confirma se tomarmos o objeto na outra mão por uma flecha. À frente dessa figura humana em posição de ataque, pernas separadas e joelhos flexionados, encontra-se um objeto difícil de compreender. Os traços imprecisos permitem entendê-lo como um objeto revestido de palha ou trançado.



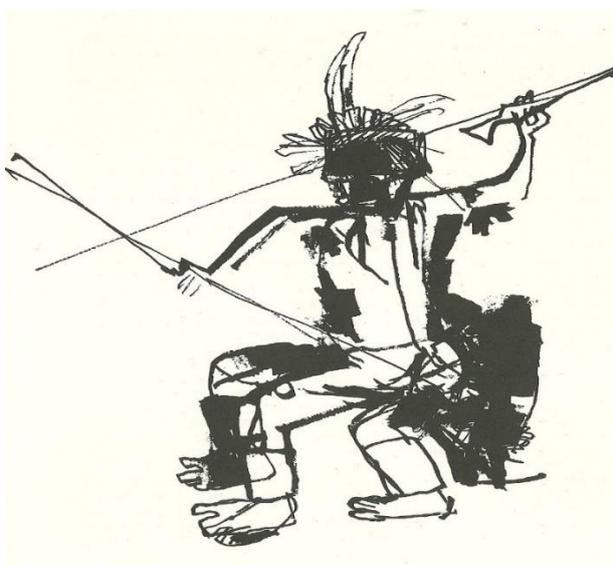
**Imagem 28** (p. 142) – Uma espécie de instrumento fino e longo, apresentado na vertical. Poderia ser um instrumento musical, embora não tenha muita conexão com o conteúdo do capítulo que se encerra. Ao mesmo tempo, nada do que foi evocado no capítulo parece poder corresponder à imagem.

**Imagem 29** (p. 170) – Cf. imagem 10, que é utilizada novamente.



**Imagem 30** (p. 183) – figuras indígenas (adereços, corte de cabelo em cuia, colares, tangas) escondendo-se atrás de troncos de madeira ou segurando um feixe de palha amarrado e posicionado na vertical. Quatro figuras indígenas com proporções diferentes (não parecem formar uma cena, mas serem variações de uma mesma figura, flagrada em posições ligeiramente diferentes). Alguns desenhos são mais distantes e com linhas simples; um deles se apresenta em tamanho maior e traz mais detalhes.

**Imagem 31** (p. 196) – Cf. imagem 16, que é novamente utilizada.

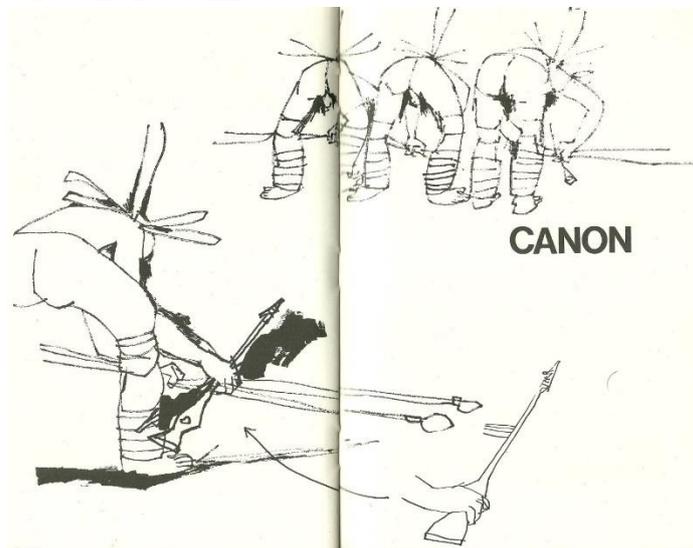


**Imagem 32** (p. 211) – Figura indígena masculina, com adereços corporais e instrumentos em ambas as mãos.



**Imagem 33** (p. 229) – Um trançado de cordas em torno de um tronco, com uma alça também trançada.

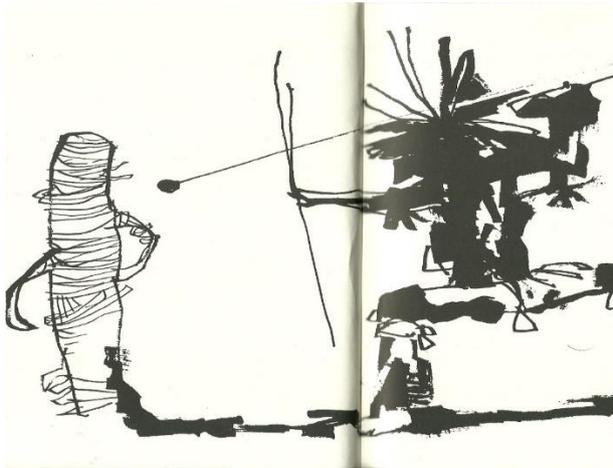
**Imagem 34** (p. 233) – Cf. imagem 16, que é novamente utilizada.



**Imagem 35** (p. 250-251) – Quatro figuras indígenas com o tronco pendido pra frente, deixando à mostra suas nádegas e pernas. Vemo-los de costas. Parecem estar preparando armas (possivelmente flechas). Três das figuras se encontram em segundo plano; uma delas no primeiro. Mostra-se um

detalhe da mão, que parece confirmar ser uma flecha o instrumento segurado.

**Imagem 36** (p. 276) – Cf. imagem 11, que é novamente utilizada.



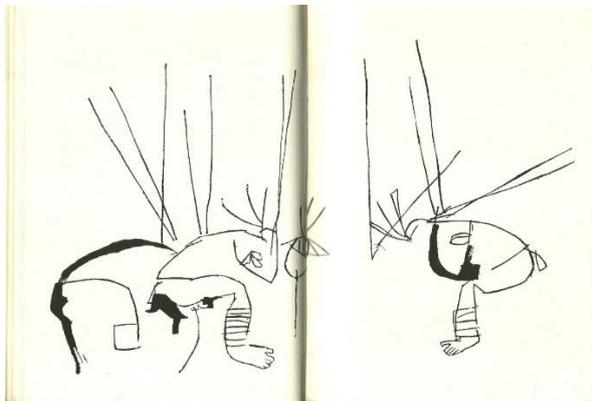
**Imagem 37** (p. 300-301) – Figura indígena com pernas abertas e flexionadas, em posição de ataque, com instrumentos semelhantes ao arco e flecha em suas mãos, apontando para uma espécie de tronco trançado com cordas e com duas "alças". A imagem do índio é bem preenchida com tinta escura, não permitindo ver detalhes de seu corpo ou feições. Podemos identificar alguns adereços na cabeça, nos joelhos e nos tornozelos, além de algo que pende na região genital.

**Imagem 38** (p. 309) – Cf. imagem 12, que é novamente utilizada.

**Imagem 39** (p. 315) – Cf. imagem 18, que é novamente utilizada.

**Imagem 40** (p. 326) – Cf. imagem 16, que é novamente utilizada.

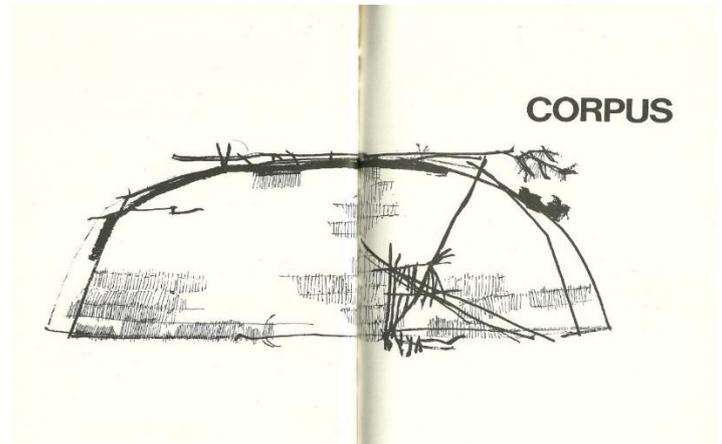
**Imagem 41** (p. 329) – Cf. imagem 11, que é novamente utilizada.



**Imagem 42** (p. 332-333) – Aparentemente, duas figuras indígenas em posição parcialmente acorada, uma de frente para a outra.

**Imagem 43** (p. 336) – Cf. imagem 13, que é novamente utilizada.

**Imagem 44** (p. 342) – Cf. imagem 20, que é novamente utilizada.



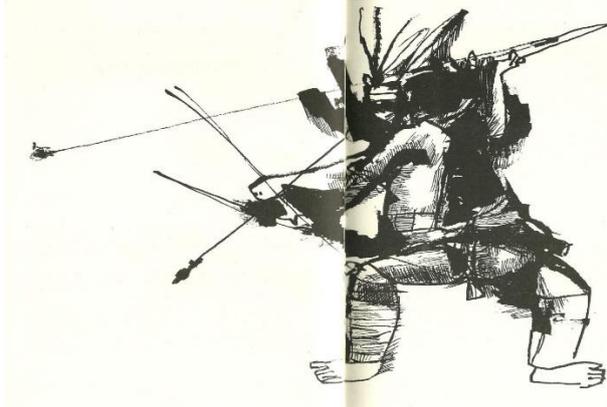
**Imagem 45** (p. 344-345) – Uma espécie de habitação da qual não se vê a entrada. Estrutura com ângulos arredondados que vai até o chão e parece se construir com camadas de palha sobrepostas. Há, também, galhos que auxiliariam a suportar o peso e a estruturar o interior e o exterior da habitação.

**Imagem 46** (p. 353) – Cf. imagem 16, que é novamente utilizada.



**Imagem 47** (p. 356-357) – três figuras indígenas no centro de uma clareira (há galhos e árvores em torno). Os índios portam arcos e flechas ou lanças e se interessam por algo que se situa a frente deles. Não é

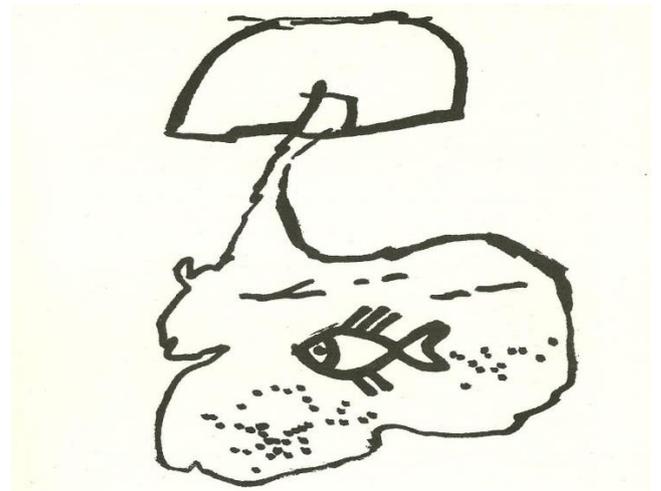
possível determinar o objeto para o qual olham e para o qual erguem suas lanças.



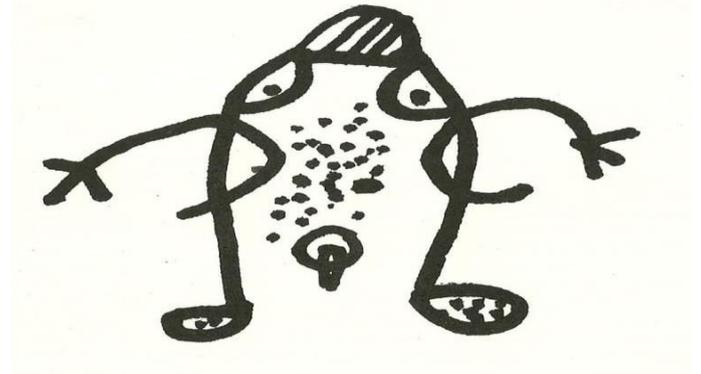
**Imagem 48** (p. 363-365) – Imagem de um índio em posição de ataque, com lança e arco e flecha. Traços borrados e sombras dificultam a compreensão de todos os elementos da figuração. Há instrumentos, pés descalços, adereços em torno de ao menos uma das pernas, algo amarrado na cintura e um adereço alto na cabeça, talvez com penas. A posição do corpo é de difícil identificação: os pés encontram-se fincados no chão, mas com joelhos flexionados de modo a formar um U ao contrário com as pernas; o tronco parece virado para a esquerda, que é para onde apontam as armas, mas a posição do tronco não parece muito coerente com a posição tão rígida das pernas. A largura do corpo e as cores (mais claras à esquerda e mais escuras à direita) fazem pensar que poderia se tratar de dois índios, um de costas por outro, apoiando-se sobre as costas um do outro e com os joelhos flexionados.

**Imagem 49** (p. 370) – Cf. imagem 12, que é novamente utilizada.

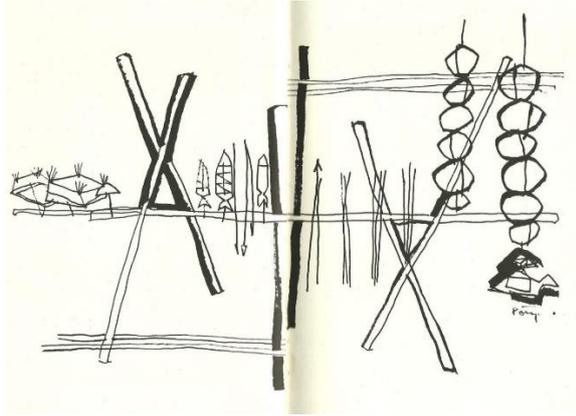
**Imagem 50** (p. 376) – Cf. imagem 20, que é novamente utilizada.



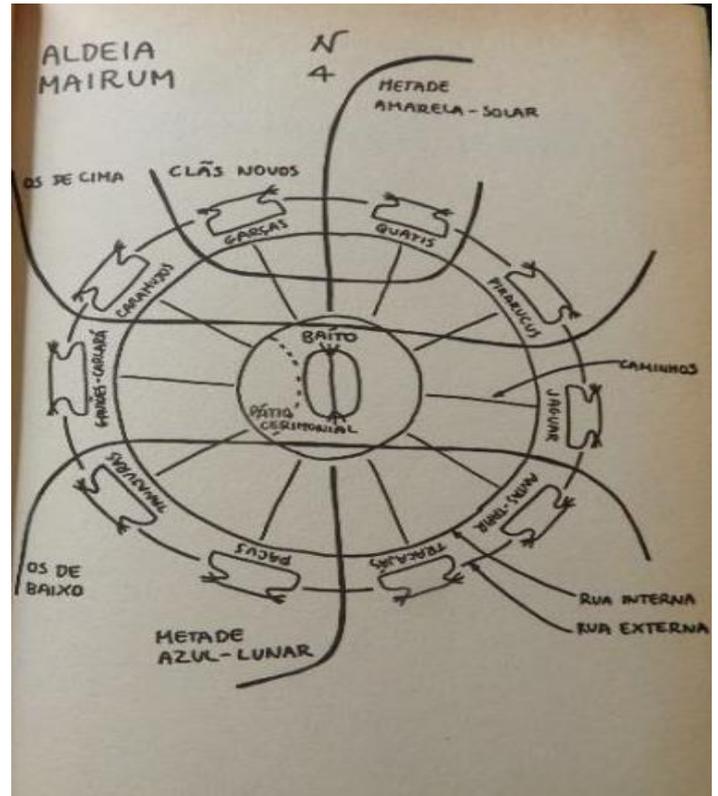
**Imagem 51** (p. 379) – Uma espécie de oca em segundo plano. Dela, sai um caminho de água que se acumula no primeiro plano, formando uma espécie de pequeno lago. Em seu interior, vemos um peixe e alguns pontos e linhas, representando possivelmente pequenos seres que vivem na água.



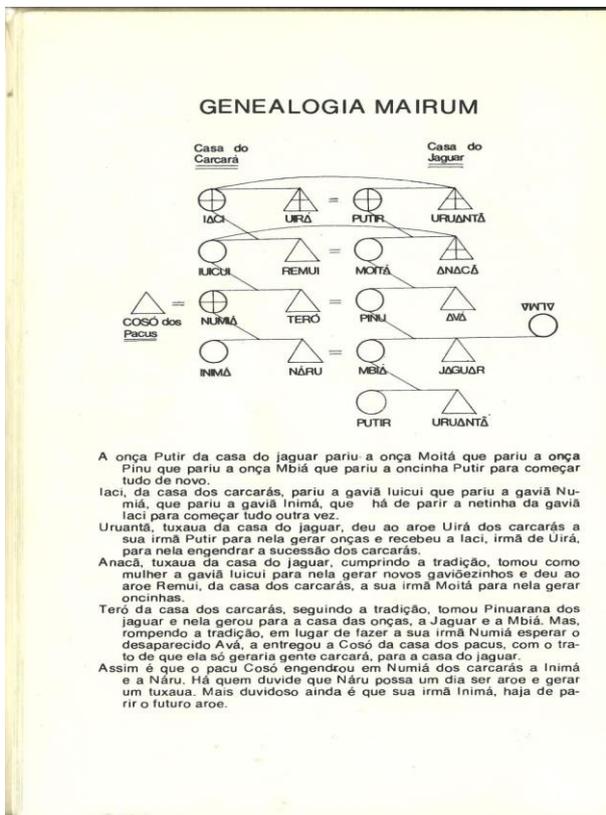
**Imagem 52** (p. 392) – Em princípio, parece uma variação de uma ilustração anteriormente já aparecida no livro (cf. imagem 11), mas a imagem, desta vez, pode representar duas figuras humanas, uma de costas pra outra. O resto dos elementos é de difícil interpretação. Se nos baseamos na que é narrado no capítulo, poderíamos pensar que se trata de padre Aquino e de padre Vecchio, já que ambos são descritos pela narração como posicionados um de costas para o outro durante toda a conversa que mantêm.



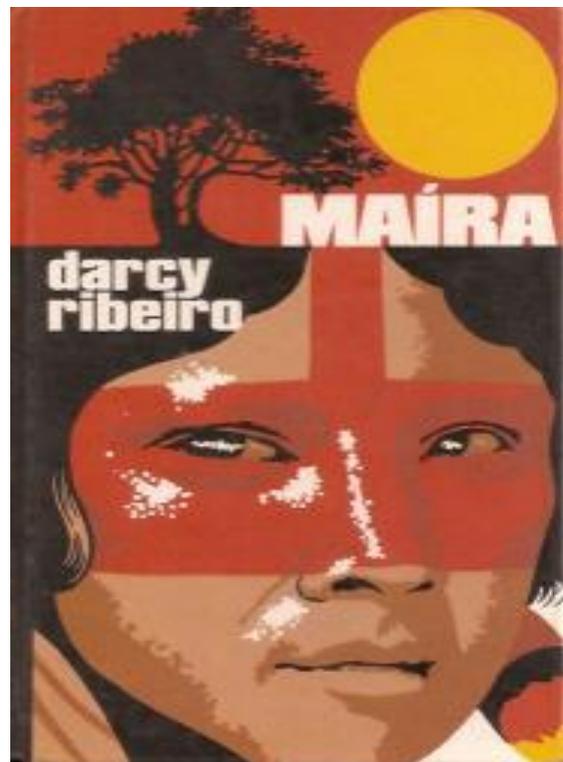
**Imagem 53** (p. 404-405) – Uma espécie de estrutura de madeira que serve para dispor os instrumentos usados pelos índios, tais como flechas.



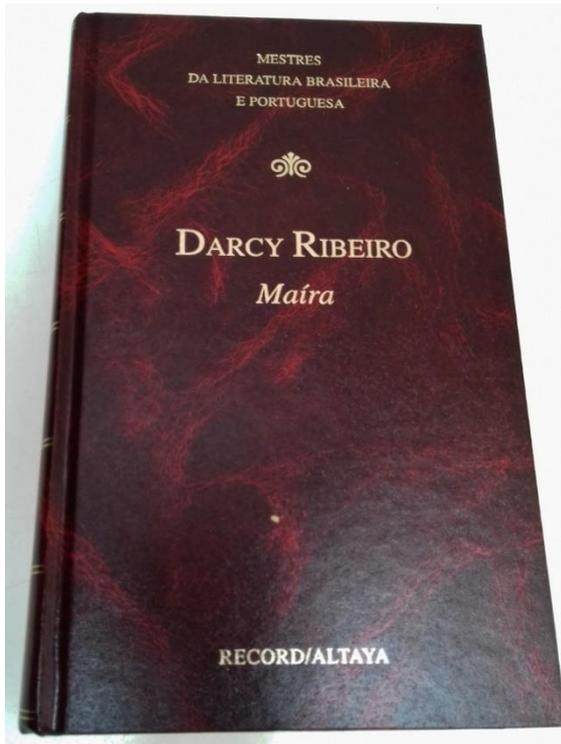
**Imagem 55** – Representação imagética da aldeia mairum presente em algumas edições do romance.



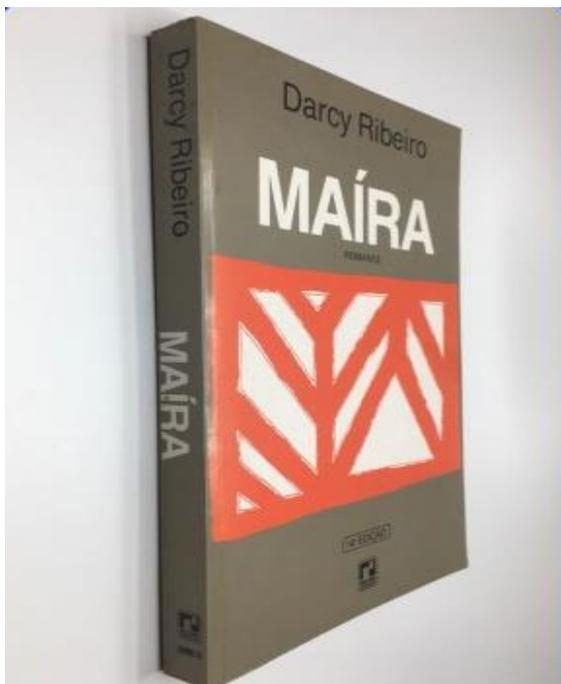
**Imagem 54** (p. 14) – Genealogia mairum.



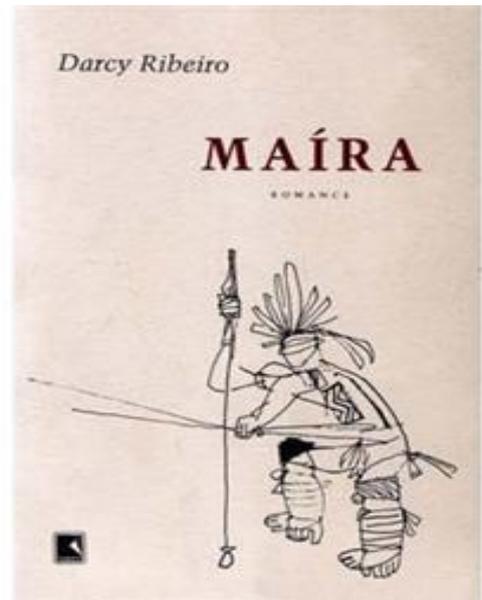
**Imagem 56** – Capa da 8ª edição – Círculo do Livro.



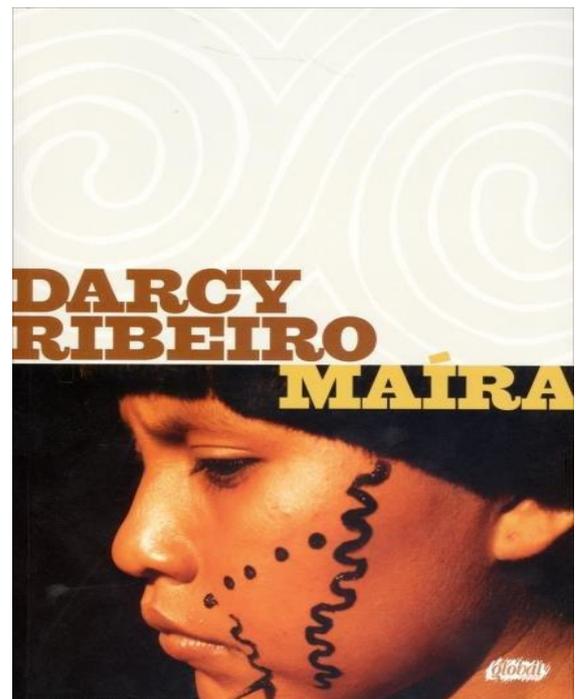
**Imagem 57** – Capa da 9ª edição – Record/Altaya.



**Imagem 58** – Capa das 10ª, 11ª, 12ª, 13ª e 14ª edições – Record.



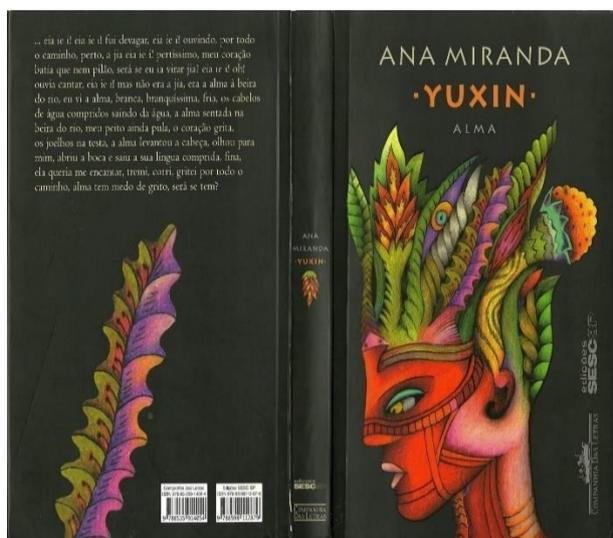
**Imagem 59** – Capa das 15ª, 16ª, 17ª e 18ª edições – Record.



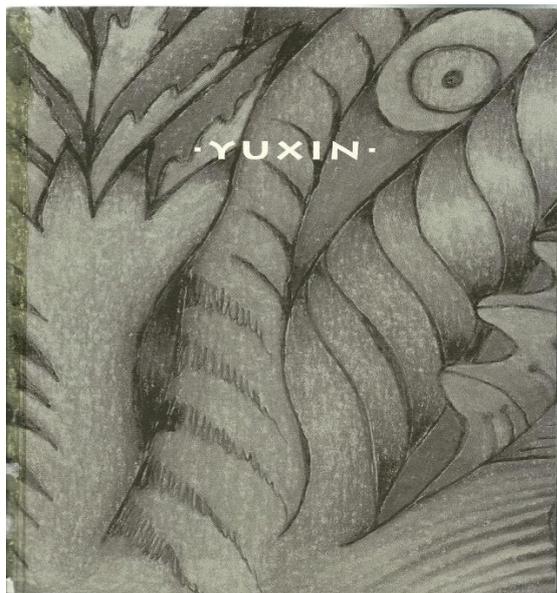
**Imagem 60** – Capa das edições de número 19, 20 e 21 – Global.



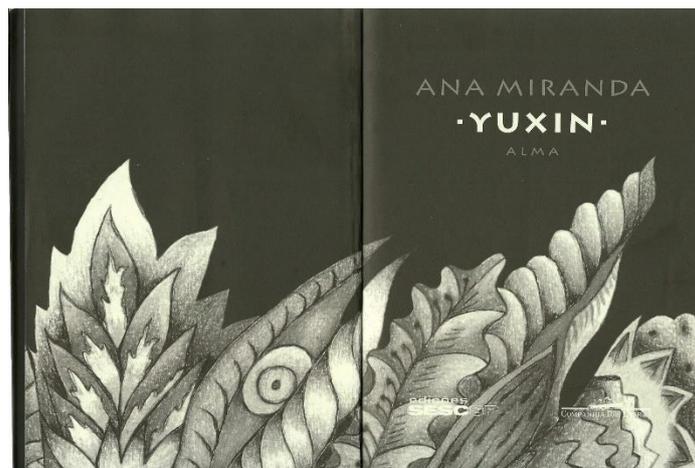
## Anexo 3 – *Yuxin* – Alma



**Imagem 1** – Capa e contracapa da primeira edição de *Yuxin* – Alma.



**Imagem 2** (p. 1) – Folha de guarda do volume, que apresenta detalhe do desenho da capa.



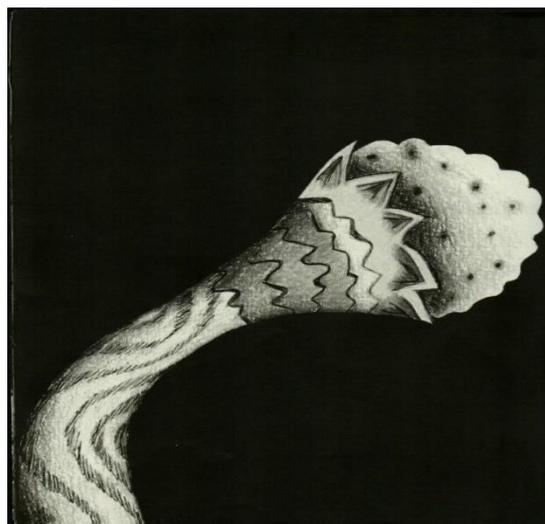
**Imagem 3** (p. 2-3) – Folha de rosto do volume, onde figura detalhe da imagem da capa.



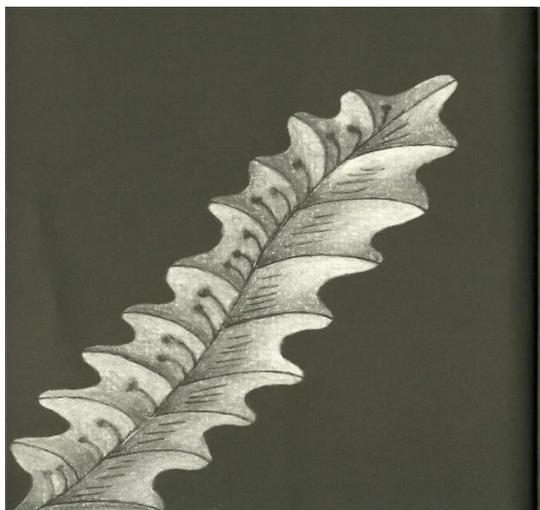
**Imagem 4** (p. 4) – Verso da folha de rosto, detalhe do desenho da capa.



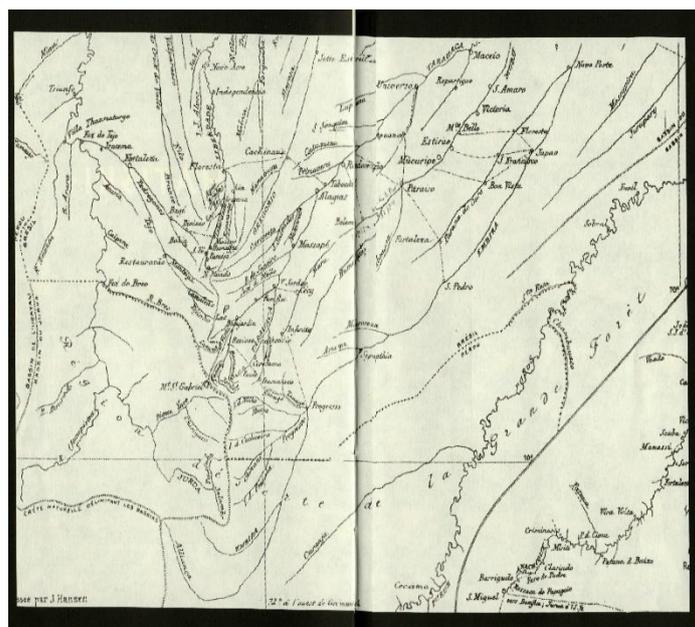
**Imagem 5** (p. 6) – Verso da página em que se encontra a dedicatória, com detalhe do desenho de capa.



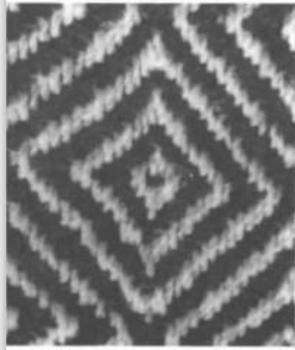
**Imagem 7** (p. 10) – Verso da página da segunda epígrafe, com detalhe do desenho de capa.



**Imagem 6** (p. 8) – Verso da página da primeira epígrafe, com detalhe do desenho de capa.



**Imagem 8** (p. 334-335) – Mapa do espaço geográfico do território acreano – Tastevin, 1925.



*Txere beru*, de  
Aldenira Pinheiro  
Huni Kuj, Seringal  
Chico Curumim,  
Rio Jordão



*Inutae txe*  
de Maria de  
Ayani. :  
Belc

**Imagem 9** – Padrões kenê *txere beru* (olho de periquito) e *inutae txere beru* (pata de onça e olho de periquito) (MAIA, 1999, p. 10).

## **L'architecture de la voix fictionnelle amérindienne**

Du XVI<sup>e</sup> siècle à la postmodernité, la littérature brésilienne est traversée par la figuration de l'élément indigène. En s'intéressant à ces représentations, l'on constate la prédominance de celui-ci dans la position de personnage et rarement dans celle de narrateur. Être narrateur, c'est occuper une place particulière dans l'économie textuelle ; c'est, en d'autres termes, être la conscience fictive qui filtre et ordonne le récit. Partant de ce constat, cette thèse entreprend une étude sur le narrateur amérindien dans un corpus composé de trois textes de la littérature brésilienne – « *Meu tio o iauaretê* » (1961), de Guimarães Rosa ; *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro et *Yuxin* (2009), d'Ana Miranda –, ayant pour but de cerner ce que serait le dispositif narratif amérindien, compris comme un ensemble de stratégies et de mécanismes textuels utilisés et qui entraînent un effet d'amérindianité. Afin d'identifier les éléments qui composent un tel dispositif, les particularités des champs d'énonciation et des langages qui s'entremêlent dans la recreation fictive de la voix amérindienne ont été privilégiées comme fronts à traiter. Avec un caractère transdisciplinaire et combinant des méthodes telles que l'analyse de contenu, l'étude lexicale, en plus des questions liées au support écrit et à l'iconographie, il a été conclu que la caractéristique qui prédomine dans le discours de la voix narrative amérindienne est le questionnement, à différents niveaux, des bases sur lesquelles se fonde la tradition occidentale, notamment en ce qui concerne la pensée métaphysique et les dichotomies qui la structurent.

**Mots clés :** *littérature brésilienne, amérindien, narrateur, énonciation, langages*

## **The architecture of amerindian fictional voice**

From the 16th century to postmodernity, Brazilian literature is crossed by the figuration of the indigenous element. The survey of the occurrences of such representations points to the predominance of the native in the position of character and rarely in that of narrator. To be a narrator is to occupy a particular position in the textual economy; it is, in other words, to be the fictional consciousness that filters and orders the narrative discourse. Based on this observation, this thesis undertakes a study on the Indian narrator in a corpus composed of three texts from Brazilian literature - “*Meu tio o iauaretê*” (1961), by Guimarães Rosa; *Maíra* (1976), by Darcy Ribeiro and *Yuxin* (2009), by Ana Miranda -, trying to locate what would be the Indian narrative device, a set of strategies and textual mechanisms used in order to create an Indian effect. In order to identify the elements that make up such a device, the particularities of the fields of enunciation and the languages involved in the fictional recreation of the Indian voice were privileged as fronts to be addressed. Being a transdisciplinary study and combining methods such as content analysis, lexical study, in addition to questions related to written support and iconography, it was concluded that the characteristic that predominates in the discourse of the Indian narrative voice is questioning at different levels of the bases on which the western tradition is based, especially with regard to the metaphysical thinking and the dichotomies that structure it.

**Keywords:** *brazilian literature, Indian, narrator, enunciation, languages*