



Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea  
ISSN: 2316-4018

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea;  
Programa de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade de Brasília (UnB)

Neves, Ivânia dos Santos  
As histórias de Murué Suruí e Kudã'i Tembê: traduções e temporalidades  
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 53, 2018, Janeiro-Abril, pp. 149-175  
Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea; Programa  
de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB)

DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018536>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323154737006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em [redalyc.org](http://redalyc.org)



Sistema de Informação Científica Redalyc  
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal  
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

## **As histórias de Murué Suruí e Kudã'í Tembé: traduções e temporalidades**

Ivânia dos Santos Neves<sup>1</sup>

### **Narradoras indígenas**

Embora tenha nascido em Belém, na Amazônia e seja incontestável minha descendência indígena, a primeira inserção consciente nas zonas de conflitos culturais entre os povos indígenas e seus outros aconteceu já na condição de professora, no Planetário do Pará, em 1999, quando estive pela primeira vez com os Tembé-Tenetehara. Eu fazia parte de uma equipe interdisciplinar, cujo principal objetivo era traduzir de forma didática os conceitos da astronomia ocidental para os estudantes de Belém e das cidades vizinhas.

Os Tembé e os saberes de astronomia agenciados pelas narrativas indígenas de diferentes sociedades logo me faziam perceber outras cosmologias. Se nos cursos de capacitação oferecidos pelo Planetário aprendíamos a demarcar os limites científicos entre a astrofísica e a mitologia grega, os saberes indígenas, os únicos que nos deixavam ver o céu da Amazônia, inscreviam-se em uma outra epistemologia. Nesta – para mim nova – perspectiva, ciência, arte e religião estavam imbricadas e era possível perceber diferentes dimensões do tempo presente.

Um grupo de 20 tembé esteve no Planetário, diante de nós, explicando sua cosmologia, a forma como os caminhos do céu se entrelaçavam com os da terra, da água, do vento. Suas experiências de vida não se encerravam num passado finalizado. O céu, então, pluralizava-se aos meus olhos e passava a ser uma grande colcha de retalhos. Naquele momento conheci as manchas de jenipapo no rosto de Zahy, as flechinhas por meio das quais os animais chegam ao céu e podem virar estrelas. Definitivamente não estava diante de uma literatura pós-colonial ou pré-colonial.

Havia um grande interesse por parte dos Tembé em nos fazer conhecer seus saberes, suas estrelas, suas narrativas. Faz parte da história dessa sociedade, contactada há mais de 400 anos, a constante acusação de

---

<sup>1</sup> Doutora em linguística e professora da Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil.  
E-mail: [ivanianeves@ufpa.br](mailto:ivanianeves@ufpa.br)

que não são mais indígenas. Seus saberes de astronomia, assim como as narrativas cosmológicas, provavelmente anteriores ao contato, ainda que atualizadas pelas movências históricas desta sociedade, não foram criadas para o deleite do colonizador, nem o tomaram como referência. Eles percebiam a questão política que envolvia esses saberes como afirmação identitária. Já naquele primeiro momento também conheci outro gênero de narrativa desse povo, aquele que King (2004) classificou como polêmica: as histórias do contato na versão indígena.

As narradoras indígenas destacaram-se em minhas pesquisas e a condição de mulher me deu acesso a lugares femininos, nos quais aprendi a entender as relações de poder entre os núcleos familiares. No rastro dessa epistemologia de colchas de retalhos no céu, agora considero essas narradoras sujeitas de sua história, em desalinho com a história da colonização brasileira, instituída e forjada por sujeitos autorizados por diferentes instituições europeias, homens que atuaram como cronistas, religiosos, militares, naturalistas e estabeleceram suas verdades em línguas europeias.

Aqui, o objeto de análise será a literatura produzida por indígenas. Embora não seja muito difícil estabelecer alguns parâmetros para definir o que seria esta literatura, a voz do colonizador impôs tanto silenciamento às práticas culturais destes povos que se torna necessário delimitar este campo.

A literatura indianista é criada por escritores não indígenas que pretendem ser porta-vozes dessa cultura. A literatura indigenista: os escritores tampouco são indígenas, mas buscam embrenhar-se nesses pensamento a partir de sua perspectiva, penetrar em sua cosmologia, para tornar essa cultura mais conhecida. Literatura indígena é a produção escrita pelos próprios indígenas em sua língua original ou em versão bilíngue. Pode abarcar todos os gêneros: poesia, narrativa, teatro e ensaio (Romero, 2010, p. 2, tradução nossa).

Neste artigo, analiso duas narrativas orais indígenas contadas por quatro mulheres indígenas, em momentos históricos diferentes. A primeira narrativa, “Tapirapé, o caminho da Anta”, explica a criação das constelações do povo indígena Suruí-Aikewara, que vive na Terra Indígena Sororó, no sudeste do estado do Pará, uma região conhecida pela violência no campo. Meu primeiro contato com esta história aconteceu em 2003, com a narrativa oral de Arihêra Suruí, principal matriarca dessa sociedade naquele momento histórico. A partir das atividades realizadas no âmbito

do projeto “Crianças Suruí-Aikewára: entre a tradição e as novas tecnologias”, acompanhei a construção do livro *História dos índios Aikewára*, escrito por Murué Suruí (2011), neta de Arihera, e o caminho da anta ganhou uma versão literária escrita em português.

Não foi um processo pacífico entre eles uma mulher assumir a autoria do livro. O lançamento em Belém aconteceu na Universidade da Amazônia (Unama) e provocou uma série de discussões sobre sua autoria. Houve resistência em aceitar que o texto, tão bem escrito, pudesse ter sido feito por uma mulher indígena. Muitos jornalistas consideravam natural atribuir a mim a autoria e alguns professores da universidade entendiam que deveria ser da sociedade Aikewára e não apenas de Murué Suruí.

Para analisar a história do caminho da anta e seu processo de autoria, tomamos as formulações do que é ser um autor, tal como proposto por Foucault (2000; 2009), e acerca de memória discursiva tupi, proposta por Neves (2009), que sugere a existência de uma matriz cultural tupi espalhada na literatura desses povos. A partir do processo de criação literária de Murué, tomei como referência dois gêneros da literatura indígena propostos por King (2004): interfusional e associativa.

A segunda narrativa “O nascimento de Zahy”, dos Tembê-Tenetehara, ouvi pela primeira vez durante as atividades do Planetário do Pará, em 1999, contada por Verônica Tembê. Considerando as solenidades da língua escrita, fiz uma versão desta história para o livro *O céu dos índios Tembê* (Neves e Magalhães, 1999). Alguns anos depois, para o livro *Patrimônio cultural tembê-tenetehara* (Neves e Cardoso, 2015), novamente encontrei a história, desta vez contada pela neta de Verônica Tembê, Kuzã’í Tembê. Nesse novo momento, além da narrativa no livro, Kuzã’í escreveu em língua tenetehara o roteiro bilíngue (português e tenetehara) para a animação “O nascimento de Zahy” (2016). Os Tembê envolvidos neste processo vivem hoje na Terra Indígena Alto Rio Guamá, no nordeste do estado do Pará, uma região cuja atividade econômica predominante atualmente é o agronegócio.

Nas análises dessa narrativa e os diferentes processos de seus registros, considerei o conceito de cronotopo de Bakhtin (1998), com o objetivo de marcar as diferentes temporalidades das narrativas tembê-tenetehara. Em relação às traduções envolvendo oralidade, escrita e audiovisual, fundamentei minhas análises nas formulações de Zumthor (2006) e Martín-Barbero (2014).

## Os (des)limites da literatura indígena

*¿Quién puso estas palabras sobre el papel?  
¿Por qué se escribe sobre papel  
en vez de escribir sobre la tierra?  
ella es grande, es ancha, es larga.  
¿Por qué no escribimos sobre la superficie del cielo  
todo lo que dicen nuestras mentes lo que nace en  
nuestros corazones?*

Víctor de la Cruz

Alguns estudiosos de teorias da cultura e de literatura indígena contemporânea, assim como muitos escritores indígenas, reivindicam a classificação de pós-colonial para seus textos. Como alerta Thomas King (2004), escritor indígena cherokee canadense, há um paradoxo nessa posição, pois ainda que se proponha a refutar a influência colonial, ela se inscreve numa história centralizada no colonialismo. Quando tomamos o sistema colonial para estabelecer três grandes períodos das literaturas indígenas (pré-colonial, colonial e pós-colonial), corremos o risco de acreditar, por exemplo, que as literaturas pré-cabralina, pré-cortezana ou pré-colombiana não fariam sentido para os povos indígenas antes das invasões europeias. Nessa lógica, tanto o pré-colonial como o pós-colonial, assim definidos, tomam como referência a colonização.

Literatura pré-colonial, como usamos o termo na América do Norte, não tem qualquer relação com a literatura colonial. Os dois não fazem parte de um ciclo biológico ou natural nem preveem um ao outro, enquanto o conjunto completo de termos – pré-coloniais, coloniais e pós-coloniais – cheira a etnocentrismo descarado e método crítico bem-intencionado (King, 2004, p. 184, tradução nossa).

King (2004) visibiliza a necessidade de uma ruptura epistemológica em relação à literatura indígena e além de contestar o pós-colonial, entende que os gêneros literários estabelecidos pela cultura ocidental não contemplam as singularidades da literatura indígena. Para uma compreensão mais verticalizada da literatura indígena produzida na América do Norte, ele identifica quatro diferentes gêneros que enfrentam a questão do bilinguismo, os processos envolvendo oralidade-escrita, visibilizam uma literatura fora da racionalidade ocidental e os textos voltados às zonas de conflitos.

De acordo com King (2004, p. 189), “tribal, interfusional, polêmico e associativo não estabelecem uma ordem cronológica nem abrem e fecham fronteiras literárias. Evitam um centro nacionalista e não dependem da chegada dos europeus à sua razão de ser”. O escritor faz muita questão de assinalar que boa parte da literatura indígena está interessada em afetar apenas os próprios indígenas, sem obstinação de fazer da zona de contatos culturais a única temática possível.

Numa espécie de armadilha, o pós-colonial acaba por reafirmar esse todo arquitetônico, visível e invisível, que constitui e atualiza o dispositivo sistema colonial. Inscrever a literatura indígena nessa perspectiva pode resultar em negar as histórias singulares das cosmologias locais, apagar a autonomia e a resistência das sujeitas e sujeitos indígenas durante a colonização e, por fim, essencializar a própria definição de literatura, que não pode ser reduzida à compreensão, classificação e delimitação dos cânones eurocêtricos.

Em todas as coletividades ameríndias atribuíam-se (e continua-se atribuindo) um prestígio indiscutível a certas práticas verbais, socialmente estáveis, de certo refinamento, que poderíamos qualificar de “literatura” (Lienhard, 1992, p. xii, tradução nossa).

Podemos, então, pensar que King propôs uma espécie de crítica literária das ausências, bastante alinhada à sociologia das ausências de Boaventura de Sousa Santos (2007). O sociólogo português defende o reconhecimento de diferentes racionalidades e reclama pela pluralização das temporalidades, com o objetivo de ampliar o presente, para compreender as diferentes experiências humanas vividas na contemporaneidade que estão fora da lógica ocidental. Esta compreensão das literaturas indígenas pluraliza o presente e convoca uma lógica que reconhece o contato, a colonização, mas não se limita a ele.

Não sem razão, a colonialidade do poder estabeleceu as línguas europeias como as línguas oficiais da ciência e, mesmo num processo um pouco mais fraturado, em que a literatura produzida pelas sociedades indígenas ainda que timidamente começa a ganhar visibilidade, também determinou as línguas dos cânones literários (Mignolo, 2003). Essa imposição linguística de fato restringe nossa compreensão do contemporâneo, pois as temporalidades das línguas indígenas não são traduzíveis para as lógicas e cosmologias das línguas europeias.

As literaturas indígenas de diversas regiões do continente percorreram caminhos bem heterogêneos e, sem dúvida, bastante delineados pelas

histórias do contato com os europeus ou seus herdeiros. No México, no Canadá e nos Estados Unidos existem escritores indígenas produzindo uma literatura contemporânea em diversos gêneros. Em 1969, N. Scott Momaday, escritor Kiowa dos Estados Unidos, tornou-se um dos principais expoentes dessa literatura, quando foi vencedor do prêmio Pulitzer, com o romance *House made of dawn* (Boggs, 2010).

Lenore Keeshig-Tobias, indígena Chippewa do Canadá, uma artista multimídia, é outro exemplo de escritora indígena bem-sucedida. *Bineshiinh dibaajmowin/Bird talk* (1991) e *Emma and the trees/Emma minwaa mitosh* (1995) são voltados ao público infantil, com edições bilíngues, em inglês e ojibway. Um de seus principais objetivos é familiarizar as crianças indígenas com línguas nativas contemporâneas escritas (Santos, 2015).

Em nosso país, a administração lusitana dos gestos de escritura e leitura rechaçou as línguas e as narrativas orais indígenas de forma mais sistemática e duradoura e, só há bem pouco tempo, na segunda metade do século XX, as sociedades indígenas, sistematicamente, começaram a organizar, junto com pesquisadores, suas línguas escritas (D'Angelis, 2007). Nessa perspectiva, diferentemente da literatura oral, que atravessou os séculos como tradução das cosmologias indígenas, resistindo às práticas coloniais, a literatura indígena escrita em línguas nativas, com todas as suas implicações políticas, ainda é recente.

Uma das principais estratégias do sistema colonial europeu no continente americano foi a produção de um índio genérico, sem direito às movências históricas ou a diferentes temporalidades. As práticas culturais dos povos indígenas que aqui viviam foram colocadas dentro de uma hierarquia de racionalidades e os usos sociais que faziam com que o verbal, na maioria das vezes imbricados com o corpo (música, dança, grafismos, ritos religiosos), fossem desqualificados diante das línguas europeias e dos processos institucionais que elas agenciavam.

No século XIX, quase todos os países que compõem a América Latina chegaram à independência política das metrópoles europeias; no entanto, esses acontecimentos não representaram o fim da colonização nesta extensa região do continente. Aqui, tomo o sistema colonial e suas atualizações como um poderoso dispositivo, no sentido que lhe atribui Foucault (2005). Trata-se, sem dúvida, de um processo bastante heterogêneo, administrado por diferentes sujeitos, por mais de cinco séculos, que continua encontrando formas de atualização em nossos dias.

A partir do século XV, as grandes navegações patrocinadas pelos Estados europeus, com seus exércitos e seus anseios de se tornarem impérios; pelas grandes empresas, que começavam a estabelecer a primeira fase de globalização envolvendo o continente americano; e a Igreja Católica, interessada em aumentar o número de cristãos são alguns dos mais visíveis fatores que impulsionaram a invenção do dispositivo sistema colonial (Neves, 2009). Uma de suas últimas atualizações é classificar como pós-colonial a literatura contemporânea.

### **No Tapirapé de Arihera e Murué: autoria, narrativa interfusional, estrelas e flechas tupi**

*Professora, eu conheço esta história aí! O texto aí é da Clarice Lispector! Os índios copiaram esta lenda da festa do céu!*

Adriana Azevedo

A história de uma festa no céu, de fato, mereceu uma versão literária escrita por Clarice Lispector. A escritora fez uma série de adaptações de narrativas orais indígenas para a língua escrita, a partir de seu estilo. Ela pode ter conhecido a narrativa, quando morou um tempo em Belém, pois nas cidades mais antigas da Amazônia, esta é uma história indígena popular. Ela própria indica no texto a referência aos Tembé, mas mesmo assim, a fala de minha aluna, na epígrafe deste tópico é bastante comum.

Clarice Lispector poderia ter conhecido as narrativas orais dos Mbyá-Guarani, do centro-sul do país, que também são Tupi e contam uma história muito parecida. Os povos de tradição tupi se reconhecem com muita facilidade, porque falam línguas muito semelhantes. A literatura antropológica sobre essa grande matriz cultural indígena relaciona algumas características comuns a essas sociedades, além das línguas – alguns autores falam em práticas culturais recorrentes. Há pesquisadores que procuraram estabelecer paralelos entre a cosmologia de diferentes povos tupi, assinalando recorrências entre organização social, organização de parentesco, religião e narrativas orais. Os Suruí-Aikewara e os Tembé-Tenetehara fazem parte desse universo tupi.

É comum as pessoas atribuírem a autoria da criação do Tapirapé à Clarice Lispector, mas bem antes da pesquisa dessa lúcida escritora, independentemente da colonização, já existia uma memória tupi compartilhada, que se particulariza a partir das diferentes realidades em



que esses povos viviam mesmo antes do contato. Com suas flechinhas que levam ao céu, eles sempre conseguiram estar no mesmo caminho dos animais que compõem suas constelações.

Neste tópico, analiso os processos que envolvem a criação do Tapirapé, o caminho da anta na cosmologia aikewára. Vou tratar das questões que envolveram a autoria do livro *História dos índios Aikewára* (Suruí, 2011) e mostrar como a narrativa está enredada em uma memória discursiva tupi, que se traduz na literatura, independentemente do dispositivo colonial e de suas atualizações.

### ***Sobre a autoria de mulheres indígenas***

Preocupado em entender como se instituiu a autoria no Ocidente, Michel Foucault (2009) buscou analisar a história das condições de reconhecimento de quem tinha o direito de escrever. Na Idade Média, os autores de textos religiosos ou artísticos, embora fossem em número muito restrito e por isso fácil de identificá-los pelo estilo de escrever, eram mantidos no anonimato, por supostamente serem apenas inspirados por Deus. Em contrapartida, a autoria era imprescindível aos textos científicos, cujo caráter de verdade estava imbricado com a posição social do autor. Este procedimento, no entanto, sofreu várias transformações, de acordo com as emergências históricas.

Segundo Foucault (2009), o autor não é um indivíduo que pronunciou ou escreveu um texto, mas, sim, um sujeito que exerce uma função de autor e está envolvido numa trama histórica. Para ele, na contemporaneidade, essa função é determinada por três dispositivos: o jurídico, que envolve a instituição da propriedade de autoria; o repressivo, que compreende as estratégias de controle das sociedades de poder para interditar os textos transgressores; e o material, que inscreve o estilo do autor no interior dos textos. A partir dessas condições, “instaura-se uma ordem discursiva, em que o saber e o poder se articulam, quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente” (Foucault, 2000).

Em relação à literatura indígena, desde o início da colonização, a autoria dos textos europeus passou a se impor a partir de um binarismo ideológico: por um lado, as nações europeias com suas línguas nacionais, Camões, Cervantes, os jesuítas; por outro, o folclore anônimo do índio genérico, selvagem e primitivo. Nesse sentido, a autoria das obras

literárias, sobretudo dos poemas épicos, a princípio, e mais tarde os romances românticos, ganharia um novo estatuto.

Na tradição tupi, normalmente o narrador autorizado a contar essas histórias cosmológicas, muitas vezes cantadas durante rituais religiosos, é o pajé; e embora existam algumas poucas mulheres que assumam essa posição, quase sempre é uma atribuição masculina. No entanto, entre os Aikewára, assim como em muitas sociedades tupi, as mulheres mais velhas, quando conseguem uma posição de mais destaque no grupo, também extrapolam o ambiente doméstico e começam a assumir a contação das histórias mesmo diante dos não indígenas.

Arihera Suruí assumiu um lugar de enunciação privilegiado entre sua sociedade, sobretudo porque, além de fazer parte de um seletor grupo de mais velhos, ela é uma das poucas narradoras bilingues. Mihó Suruí, o pajé, não fala português e o padrão linguístico da língua aikewára de que se utiliza não é bem compreendido pelos mais novos. Por essa condição, ainda que não assumisse a liderança política que negocia com o não indígena, sua autoridade em relação às narrativas cosmológicas passou a ser inquestionável e mesmo quando alguns homens contam essas histórias, é comum recorrerem ao olhar de aprovação dessa importante matriarca.

Em 2003, ela foi a primeira a me contar a história do Tapirapé, mas me pediu para que ouvisse também os outros aikewara. Na época, eu estava interessada em conhecer as constelações suruí-aikewara e, numa conversa com ela, perguntei se existia anta no céu. A partir daí, ela, seu marido Umassú Suruí e seu sobrinho Apí Suruí passaram a me contar as histórias do céu e a identificar as constelações. Naquela primeira versão do Tapirapé, mesmo os bichos que não voavam iam a uma festa no céu e, na hora de voltar, o caminho de flechas que os conduziu rompia-se, uma parte caía na terra e outra parte ficava no céu e se transformava nas constelações.

Nesse período, Murué Suruí, então com 13 anos, acompanhou de perto todas as ações do projeto e estava concluindo o ensino fundamental em uma escola próxima à terra indígena Sororó. Durante as atividades do projeto, ela e seus amigos produziram uma transcrição da narrativa e ali nascia o desejo de escrever um livro com essas histórias.

A função-autor, sem dúvida, é uma construção discursiva bastante associada às emergências históricas. A condição de ser uma escritora indígena contemporânea que escreveu a história de sua sociedade em

língua portuguesa nos permite analisar as relações de poder que envolvem a autoria de Murué Suruí pelo menos sob dois aspectos: entre os próprios Aikewára e nas zonas de conflitos culturais.

Havia resistência do cacique em relação ao fato de uma mulher escrever o livro com bastante eco entre eles. Alguns discriminavam Murué Suruí por ser filha de um pai não indígena, mas a convivência com sua família na aldeia lhe garantia essa identidade indígena. À época em que escreveu o livro, já estava casada com Tiapé Suruí e começava a formar uma nova família com o nascimento da primeira filha do casal. Alguns indígenas também implicavam com o fato de o livro ser em português, mas não poderia ser diferente naquele momento, afinal, a relação deles com a língua escrita aikewara ainda era muito inicial.

Quanto a ser uma mulher escritora, a posição de sua avó já inaugurava este caminho entre os Aikewara, mas o bom desempenho escolar, ao mesmo tempo que lhe atribuía a crítica de se afastar da cultura tradicional, também causava admiração. Outro aspecto significativo foi o apoio que ela recebeu de seu marido, fundamental para que se sentisse autorizada a escrever o livro, independentemente das posições divergentes.

Em Belém, durante o lançamento do livro, o dispositivo colonial esteve bastante em evidência. Aceitar uma escritora indígena implicava em desestruturar o arrumado discurso de que os povos indígenas são “ágrafos”. Como era difícil contestar a literariedade de suas histórias, diante do livro e da linguagem poética de Murué, alguns professores universitários e da educação básica, assim como jornalistas pouco à vontade com sua condição de mulher indígena escritora, tentaram desautorizá-la como escritora.

Nas entrevistas que concedeu, várias vezes precisou explicar o processo de criação do livro, e alguns jornalistas insinuavam que eu havia escrito o livro. Em relação aos escritores indígenas, no Brasil, embora haja resistência, já estamos nos acostumando a encontrar seus livros nas grandes livrarias, mas uma mulher indígena ousar romper o ambiente doméstico em que contam as histórias e lhes dar uma versão literária escrita é uma espécie de ofensa aos cânones literários ortodoxos brasileiros.

A produção literária de Murué Suruí insere-se na relação de apropriação com as tecnologias da escrita, pois ela se empodera de uma cultura letrada ocidental, europeia. Nesse sentido, seu trabalho se enquadraria em dois gêneros literários propostos por King (2004), os gêneros interfusional e associativo. Em sua fala durante entrevista

concedia à TV Nazaré, Murué Suruí destaca as particularidades do bilinguismo de seu povo naquele momento e da necessidade de que os mais novos conheçam as histórias:

Assim, os mais velhos só falam uma língua, então nós, desde criança, aprendemos a língua, mas também aprendemos português. Os jovens falam mais português e os mais velhos só a língua, então a gente entende. Mas tem jovem que não fala (Suruí, 2012).

A literatura interfusional descreve a parte da literatura nativa que mistura literatura oral e literatura escrita. Paul Zhumthor (2006) já abordou vários aspectos desta relação entre a voz do sujeito e as traduções para a escrita, mas, nesse gênero proposto por King, esse processo se complexifica e chega a uma singularidade: a literatura indígena se constitui com temporalidades e universos culturais muitas vezes bilíngues. “Eu já sabia dessas histórias. Eu fui perguntar novamente pra minha avó e ela me contou, mas só que aí na hora de escrever eu ficava pensando nas palavras e nas letras que poderia colocar” (Suruí, 2011a).

Alguns aspectos das narrativas de Murué permitem também classificá-las como literatura associativa. Ela estabelece um limite entre o que deve ser publicado e dá a conhecer apenas algumas narrativas – este é um dos pontos. O outro reside no fato de que as histórias estão ambientadas em um tempo-espaco Aikewara, ou seja, não há referência a século, meses ou período histórico ocidental, nem mesmo a algum personagem ou instituição social não indígena, portanto preservam, na medida do possível, a cosmologia Aikewára e não são uma literatura de contato.

Por fim, ainda que estejam em português, a escritora utiliza uma série de palavras e expressões da língua aikewara para se aproximar do universo cultural de seu povo. A segunda narrativa, por razões muito semelhantes, também se insere nos dois gêneros propostos por King (2004), um processo muito comum nas traduções literárias escritas das narrativas orais indígenas, sobretudo quando são realizadas pelos próprios indígenas. Esta estratégia de propor um universo identificado com matrizes culturais indígenas, com algumas palavras do léxico tupi, no Brasil, onde ainda não há uma organização de escritoras e escritores indígenas, é utilizada por escritores não indígenas que assumem uma identidade indígena no mercado editorial.

## ***Sobre caminhos de flecha nos céus tupi***

Uma das mais conhecidas estruturas sociais dos Guayakil, imortalizada nos trabalhos de Pierre Clastres (2003), está relacionada ao simbolismo do cesto e do arco e flecha, decisivos na constituição dos papéis sociais de homens e mulheres em várias sociedades indígenas de tradição tupi. À época em que Clastres escreveu sobre esse povo, no início dos anos 1970, estes papéis sociais ainda se apresentavam com regras rigorosas e não havia possibilidade de um homem se afirmar socialmente sem o uso do arco e flecha e a função de caçador.

Pelos sentidos que lhes são atribuídos nas sociedades tupi, o arco e a flecha, como era de se esperar, também estão intensamente presentes na literatura indígena. Na narrativa de criação da lua dos Asuriní do Xingu, Jay, o lua, muito aborrecido com Arimajá, fugiu para o céu por um caminho feito de flechas. Entre os Mbyá-Guarani de São Miguel das Missões, a construção do Tapirapé é muito semelhante à narrativa aikewara e o Caçulinha consegue, depois de muita dificuldade, concluir o caminho de flechas que o leva junto com seu pai para o céu (Neves, 2009).

### **Tapirapé: o caminho da anta**

Antigamente, todos os animais que existem hoje na mata eram gente. Certo dia, houve uma festa lá no céu. Todos que estavam na terra ficaram com muita vontade de ir participar da festa do My'itakuera, um morador do céu. Mas o céu fica muito longe da terra, então era impossível ir até lá. Como se não bastasse, a festa parecia muito animada. Daqui da terra dava para ouvir direitinho a cantoria, o barulho do maracá, a batida dos pés. Com certeza, a festa estava muito boa. Mas realmente não tinha como chegar lá. Por alguns minutos, o silêncio tomou conta de todos, até que um dos presentes teve uma brilhante ideia de fazer uma escada de flechas. Todos ficaram animados novamente! Logo o Jacu jogou a sua flecha em direção ao céu, em seguida jogou outra, mas não acertou uma na outra. Aí foi a vez do tucano, mas também não acertou. Todos tentaram e ninguém conseguia acertar na flecha, que estava pendurada lá em cima. Ficaram aflitos, mas se lembraram de que o tatu tinha uma ótima pontaria. E correram até a casa dele. Chegando lá, perguntaram para a esposa dele:

- O tatu está?
- Sim, mas está dormindo.
- Acorde ele, por favor!

E ela acordou o tatu, que estava num profundo sono. Ele acordou assustado, esfregando os dedos nos olhos. Por isso que até hoje os tatus tem os olhos pequenos e inchados. Assustado por ter tanta gente em frente a sua casa, foi logo perguntando o que estava acontecendo e começaram a lhe explicar tudo. O tatu pegou o seu arco e flecha e seguiu rumo ao centro da aldeia. Chegando lá, pegou a flecha e jogou em direção à outra, que já tinha sido arremessada pelo Jacú. Para a alegria de todos, a pontaria foi perfeita. E assim fez com a segunda, a terceira, quarta... Até que, por fim, a grande e tão esperada escada foi formada, ligando a terra ao céu. Agora todos poderiam ir participar da festa. Todos foram subindo levando materiais que seriam necessários na festa. Subiu a arara, o tucano, a paca, a cotia, o veado, o macaco, o jabuti... Por fim subiu a anta. Por ela ser a maior e a mais pesada de todos, ao chegar no meio, a escada de flecha não suportou tanto peso, ela quebrou e todos caíram. Mas cada um caiu de forma e lugares diferentes. As pessoas se transformaram em animais. O macaco caiu em cima da árvore, por isso vive pulando de galho em galho... O jabuti caiu de costas, por isso tem o casco todo rachado... A peneira que uma mulher ia levando caiu na água e virou arraia... O mesmo aconteceu com uma mão de pilão, que virou puraquê (Suruí, 2011, p.26 - 30).

Essa narrativa procura explicar o comportamento dos animais, depois de caírem do céu, antes da existência dos homens. Na primeira versão contada pelos mais velhos, aparecem também os animais que ficaram no céu e viraram as constelações; no entanto, Murué Suruí optou por não escrever esse final. Quando lhe perguntei por que, ela me disse que no futuro pretendia fazer uma história bem maior sobre o *Tapirapé*.

O caminho de flecha que aparece nesta narrativa deixa ver o tempo-espaco da cosmologia, embora ela não denomine esse tempo nem tente fazer traduções equivalentes para a língua portuguesa. As flechas não nos conduzem apenas a uma lógica diferente, e sim nos levam para outro universo cultural. Bakhtin (1998) chama a atenção acerca da importância dos caminhos para os processos narrativos, os cronotopos. Passar por eles significa se transformar, e nessa narrativa o caminho das flechas cumprem essa função. Na próxima seção retomaremos essa discussão com mais profundidade.

É no caminho da anta que se organizam as constelações e o aglomerado de estrelas, que na cultura ocidental chamamos de galáxia

Via Láctea, onde se situa o sistema solar. Portanto, na perspectiva ocidental, estamos dentro dessa galáxia e só podemos avistá-la em parte. Em determinados períodos do ano, um dos braços da Via Láctea fica visível na Terra. Para a astronomia ocidental, o conceito de galáxia se estende também a outros grandes aglomerados de estrelas, a galáxia de Andrômeda, de Órion, entre outras.

Na cosmologia aikewara, a forma de compreender o universo não está dissociada de ser o universo. Os animais que ficaram no céu se transformaram nas constelações da Onça, do Veado, da Cotia, mas eles também vivem na floresta. O aglomerado de estrelas, que na cultura ocidental conhecemos como o braço da Via Láctea, os aikewara chamam de Grande Anta, que quando não está visível no céu, está caçando no outro lado. Procurei saber se eles identificavam outros caminhos, que não fossem o da Anta. Para eles, todos os outros caminhos estavam dentro do caminho da anta.

O caminho das chuvas é dividido em duas estações climáticas: *amony'ter'ypê*, época das chuvas; e *ary'pê*, período da estiagem. Tive dificuldade em entender o que significava a estação das chuvas. A tradução seria algo como o caminho da água entre nós. Tymy Kong, professora da língua aikewara, conseguiu me fazer entender essa tradução, num dia chuvoso, quando apontou para umas nuvens carregadas e me disse: “Olha, não tá vendo? É o caminho da água dentro daqui!” (Neves, 2004, p. 106).

Outro problema de tradução cultural que envolve o *Tapirapé* diz respeito à memória discursiva bastante negativa sobre a anta. Esse animal no centro-sul do continente, assim como o coiote na América do Norte, por ser muito importante para os povos indígenas, logo nos primeiros textos religiosos passou a ser tratados de forma pejorativa. Dentro dessa perspectiva absolutamente etnocêntrica, evolucionista e religiosa, os primeiros jesuítas começaram o processo de singularizar o tempo presente concebido pela racionalidade europeia e passaram a transformar os saberes indígenas em motivo de chacota.

### **Zahy ze'eg awer: entre cronotopos e audiovisualidades**

Para maioria das sociedades tupi, Lua é um homem, que, por diferentes razões teve o rosto manchado de unguento de jenipapo e foi morar no céu. Entre os Macurap, assim como acontece na narrativa

tembé-tenetehara, na versão dos Jabuti e dos Parakanã, existe uma relação de incesto que provoca a partida do Lua para o céu.

As palavras que designam lua nas línguas destas sociedades são muito parecidas: Zahy (tenetehara), Uri (macurap), Jaci (mbyá-guarani), Jay (Asuriní do Xingu). As narrativas que envolvem o incesto apresentam um discurso de interdição a esta prática. Entre os Aikewara, a história da lua apresenta uma estrutura muito particular e, embora aconteça uma transgressão do protagonista, resultando em sua morte, não aparece o incesto. Nessa narrativa, podemos sentir a influência da história do contato. Esse povo viveu um intenso processo de depopulação e, quando começaram a se reestruturar, como flexibilizaram suas regras de parentesco, uma história de interdição ao incesto não fazia muito sentido entre eles (Neves, 2004).

Essa segunda narrativa analisada a seguir está enredada pela memória discursiva tupi, que também atravessa a cosmologia desses outros povos tupi. Essa imensa rede, com suas semelhanças e diferenças, que começou a ser tecida antes da chegada do colonizador e está presente na contemporaneidade, não é linear, nem tampouco se constitui com uma única temporalidade.

### ***Cronotopo: as condições de produção do tempo***

Baseado na teoria da relatividade de Albert Einstein, que associa tempo e espaço, Bakhtin (1998) formulou uma significativa definição para a teoria literária: o cronotopo. Para ele é uma unidade indissociável e irradiadora de juízos de valor que constituem as narrativas e chega a definir os gêneros e os subgêneros literários. O cronotopo é o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance, onde os nós do enredo são feitos e desfeitos.

Todos os elementos abstratos do romance, as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne, de sangue e se iniciam no caráter imagístico da arte-literária (Bakhtin, 1998, p. 356).

Ao analisar os grandes cronotopos tipologicamente estáveis – a estrada, o castelo, o salão-sala de visita, a soleira –, as variáveis mais importantes do gênero romanesco nas primeiras etapas de sua evolução, Bakhtin assinala o significado temático que possuem. Em *Questões de*



*literatura e de estética* (1998), ele analisa romances de gêneros diferentes e procura mostrar como as estruturas do tempo influenciam nas transformações por que vão passando essas obras.

No romance grego de aventuras, há uma particularidade em relação à passagem do tempo: os heróis se envolvem em muitos acontecimentos, mas, no final, permanecem jovens e belos como no início. O segundo gênero de que trata, Bakhtin denomina de romances de aventuras e de costumes: são narrativas que começam com alguma transgressão cometida pelo protagonista e normalmente terminam com sua redenção – mas, se no início é um jovem inexperiente, no final, é uma pessoa amadurecida, para quem a passagem do tempo trouxe benefícios.

Gradativamente, ele vai mostrando como diversos tipos de romances se constituem a partir de cronotopos diferentes, até chegar aos romances modernos e às análises do que denomina conto popular. Bakhtin se preocupa em mostrar como a sociedade dividida em classes sociais produz romances com tempos diferentes.

O cronotopo constitui a obra literária, mas não se limita a ela. No final de sua análise, ele mostra como o contexto sócio-histórico do escritor e do leitor também se circunscreve em um espaço-tempo incompleto e irrepetível.

Nós podemos chamar esse mundo de criador do texto: pois todos os seus elementos – a realidade refletida no texto, os autores que o criam, os intérpretes (se eles existem) e, finalmente, os ouvintes-leitores que o reconstituem e, nessa reconstituição, o renovam – participam em partes iguais do mundo representado. Dos cronotopos reais desse mundo representado, originam-se os cronotopos refletidos e criados no mundo representado na obra (no texto) (Bakhtin, 1998, p. 358).

Ele também explica que a relação dos cronotopos uns com os outros pode ser dialógica. Não podemos nos esquecer de que os cronotopos também se organizam a partir de correlações de forças e competem entre si, tanto na sociedade como na vida individual, como concepções diferentes de mundo.

Embora Bakhtin se interesse por diferentes perspectivas de temporalidades, suas análises tomam como *corpus* as literaturas europeias e a racionalidade ocidental. Sem muita dificuldade, no entanto, podemos deslocar essa perspectiva analítica para pensar três diferentes possibilidades da literatura indígena:

- 1) Narrativas cosmológicas: seus cronotopos podem ser caminhos que levam ao céu, numa escada de flechas, caminhos da água,

do vento, do caroço de tucumã, das pedras que se abrem, de uma dança transcendental. São histórias inscritas em temporalidades indígenas, sem inserir de forma explícita matrizes culturais ocidentais. As narrativas analisadas aqui neste artigo se inserem nessa perspectiva. O exemplo a seguir, ainda que faça aproximações em língua portuguesa, procura traduzir a temporalidade Asuriní:

Na lua nova, Arimajá saiu à noite e, sem tomar nenhum cuidado, olhou para ele. Jay, então, ainda mais aborrecido, executou sua vingança. A partir, deste momento, Arimajá passou a menstruar e todas as mulheres também. Por isso o ciclo menstrual está relacionado com os movimentos da lua. A história de Jay e Arimajá aconteceu há muito, muito tempo, *no tempo de Mbava...* Narrado por Moreyra Asuriní (Neves, 2009, p. 192, grifo nosso).

Quando os Asuriní nos explicam sobre o tempo de Mbava, eles afirmam que não se trata de um tempo passado. Na cosmologia deles, a narrativa continua acontecendo agora, mas eles não sabem exatamente como traduzir para a língua portuguesa, sem colocar no passado. Uma situação muito semelhante acontece com os Mbyá-Guarani e com todas as sociedades indígenas com as quais tive contato.

- 2) Narrativas fraturadas: deixam ver as movências históricas por que passaram e passam os povos indígenas, e como o contato com as culturas ocidentais passou também a constituir suas narrativas cosmológicas. O fragmento a seguir, parte final de uma narrativa cosmológica Apinajé, traz essa perspectiva.

De madrugada, os índios da aldeia ouviram o canto do galo a grande distância; depois também as vozes de cavalos e vacas. “Que animais serão estes?” – perguntavam eles admirados. Depois viram subir fumaça ao longe e verificaram que tinham um vizinho. Um deles resolveu ir até lá e Vanmegapraná mostrou-lhe os animais domésticos e lhe disse os nomes. Depois mandou chamar os seus parentes e deu-lhes arroz e carne de gado para comer, ensinando como deviam preparar essas comidas. Ao seu tio disse: “Se não tivesses me perseguido serias agora um homem rico”. Depois perguntou a Nyimôgo se o reconhecia. Ela respondeu que não e então ele lhe disse que era seu filho. Nyimôgo chorou muito.

Vanmegapraná deu muitos presentes aos seus parentes e mandou-os embora em paz. *Vanmegapraná era o velho imperador D. Pedro II* (Nimuendajú, 1956, p. 126, grifo nosso).

Na próxima narrativa, podemos observar como aparece o tempo cosmológico, mas também está explícita a presença ocidental, pois se refere a tupã, um deus indígena forjado pelos jesuítas, como uma tradução do deus cristão.

Foi o pai daquele sol que criou a primeira terra. Não deus tupã. *No tempo do pai primeiro Nhanderu Tenondê*, depois daquele tempo primitivo dos animais. O pai do sol foi embora e a senhora ficou esperando um filho. Com saudade, a senhora falou para seu filho, que estava em sua barriga:

- Vamos ir atrás do seu pai, temos que encontrar!

- Vamos! - falou Kwarahy, o sol, na barriga da mamãe. [...]

Narrada por Mariano - pajé Mbyá-Gurani (Neves, 2009, p. 201, grifo nosso).

- 3) As histórias do contato, urdidas no tempo ocidental: nas narrativas tupi, os cronotopos passam por vários processos de transformação, sobretudo porque essas sociedades vivem realidades bem heterogêneas, relacionadas, por exemplo, ao tempo de contato com o não indígena, ao número de falantes nativos, à extensão da terra indígena, às fronteiras econômicas a que foram submetidas, só para falar de alguns aspectos de diferenciação. Naturalmente que todas essas variáveis se traduzem nas narrativas, compõem as suas condições de emergências históricas e constituem os cronotopos.

Estes tempos não são traduzíveis para a língua portuguesa, ou mesmo para a cultura ocidental. A princípio, poder-se-ia supor que se trata de um tempo que antecede à chegada dos não indígenas, como sugerem os verbos no passado em língua portuguesa, mas, quando conhecemos um pouco mais sobre as cosmologias desses povos, percebemos que não são temporalidades ocidentais e fazem parte de outro universo cultural.

Durante a realização do projeto Patrimônio Cultural Tembê-Tenetehera, em que produzimos um livro sobre a história e as práticas culturais desta sociedade, passamos alguns dias discutindo a respeito dos sentidos do *Kwehe Zekwehe*, forma como este povo indígena denomina uma

temporalidade particular da língua tenetehara. A maioria deles é bilíngue e procuramos juntos uma alternativa de traduzi-la para o português.

Este tempo não está na escala de passado, presente ou futuro das línguas indo-europeias, nem pode ser traduzido como “era uma vez”, que lhe atribuiria um estatuto apenas de fantasia. Como se trata de uma temporalidade em que estruturam suas narrativas cosmológicas, optamos, a princípio por traduzir para “no tempo dos antepassados”, embora esta seja uma equivalência falsa, pois acaba se inscrevendo, em língua portuguesa, no passado. Então, por uma questão política, decidimos deixar a própria expressão da língua tenetehara e colocar uma explicação para localizar o leitor não indígena.

### O Nascimento de Zahy

Essa história foi a minha avó que me contou *há muito tempo...* *Kwehe mehe zekwehe*. É a história do nascimento de Zahy. No tempo dos nossos antepassados, existiu um cacique que foi muito bom para nosso povo. Ele e sua mulher, viviam muito tristes, porque não tinham filho. Maíra, então, resolveu ajudá-los. E quando ninguém mais esperava, nasceu Zahy. Zahy foi criado para ser o próximo cacique, era um menino esperto, alegre e bonito. Ele fazia muitas coisas boas. Mas, infelizmente, o jovem rapaz desejou sua tia. Para os Tenetehara, Zahy não podia ficar com sua tia. Zahy teimava muito e, à noite, sem que lhe visse, passou a ir deitar com sua tia. Mesmo sem saber quem era, a tia gostou muito daquele homem. Ela não sabia que o homem era Zahy. Todas as noites, os dois passaram a deitar juntos. A tia preocupada em descobrir quem era aquele homem, conversou com a índia mais velha da aldeia e lhe pediu um conselho. A velha índia teve uma boa ideia e sugeriu à tia que fizesse um unguento de jenipapo para passar no rosto do homem desconhecido. Sem saber de nada, à noite, Zahy foi deitar de novo com a tia. Mas antes, ela pediu pra esperar, e molhou a mão no jenipapo. Passou várias vezes os dedos molhado de jenipapo no rosto do sobrinho. De manhã, Zahy foi lavar o rosto, mas a mancha do jenipapo não saiu. Lavou muitas vezes, até que entendeu o que havia acontecido. Zahy olhou seu rosto pintado com muita tristeza. Agora toda a gente saberia que ele dormia com a tia. Todos ficaram com raiva de Zahy, a velha índia, o cacique, a tia e Maíra também. Mesmo com muita tristeza, decidiram mandar Zahy sair da terra. O que ele fez era muito

grave e deveria ser punido. Com pena do rapaz, um beija-flor pegou um cipó e saiu voando até o céu. Zahy, muito envergonhado, segurou na ponta e foi embora para o céu e se transformou na lua. A parte pintada nunca saiu. Ainda hoje, Zahy lava seu rosto. Por isso chove quando a lua nasce.

### **Zahy ze'eg awer**

Ang maé mumeú hau hezary mume'u auwer hawe. *Kwehe mehe zekwehe*. Zane ipy mehe zane muzamuzang wà heta zekwehe amo tuihaw wà. Ikatu zekwehe wakamarar pe. A'é wemiriko rehe nuwerekoz Wa'yr wà, a'é rupi uzemumik wà. Amo ar mehe uhem zekuwehe Mair pe, upytywà zekwehe tuihaw hemiriko rehe wuhem zekwehe Zahy. Zahy kwaharer mehe huriwate puràgete a'é no. Zahy zekwehe teko, katu ma' e uzapo wakamarar Wanupe. Ukamarar wanupe Zahy nupuner kwaw u'aw pà uzaihe puhe. Zahy utemarahy! Amo ar mehe pyhaw Zahy u'aw zekwehe uzaihe puhe. Izaihe uputar katu awa u'aw haw ipuhe. Tuehe Zekwehe Zahy u'aw izaihe puhe. Izaihe nukwaw a'é awa zahy à. Izaihe upy'a zekwehe uzemugyta amo Kuzà hya'u ma'e iruramo. Hya'u zekwehe wereko umumuranu haw wà. Pyhaw Zahy u'aw oho uzaihe puhe. Upy'a hya'u ze'eg hau rehe. Upu'i Zahy pe na'arihe upyhyk Zekwehe zanipaw wà uzepuez ipo upihyw Zahy rua rehe. Pyhawate Zahy oho Zekwehe 'y pe. Zahy wexak huwa ky'a haw wà uzemumyk Zekwehe. Uzuhez Zekwehe huwa Nuze'ok Kwaw zanipaw izuwi. Zahy uzemumik ma'e pà huwa rehe. Upaw Zekwehe ukwaw wà Zahy u'aw haw uzaihe puhe. Upaw piàiw Zahy rehe w'à: ... Hya'u ma'e à... Tuihaw wà... Izaihe à... Mair Zekwehe no... Omonokar zekwehe Zahy teko-haw wi wà. Maranugar Zahy oho kwez ywak pe. Ko tary ar, Zahy zuhez wer huwa. A'é rupio àmàn ukyr pyhaw. Kom ukyr àmàn a'é Zahy zai'o hini (O nascimento..., 2016).

### **Possibilidades de tradução: vozes, performances e animações**

Desde meus primeiros trabalhos com as histórias indígenas, a voz e a performance dos narradores sempre se apresentam em um complexo processo para além do verbal. Não foi difícil perceber a diferença entre transcrição e tradução cultural e suas limitações. As transcrições literais não contemplam a performance narrativa e frequentemente deixam a fala do narrador sem sentido. É assim que, em muitos

trabalhos acadêmicos, essas narrativas aparecem incompreensíveis e servem apenas para a identificação de aspectos formais da língua. Nesses casos, deixam-se de fora as estratégias do texto oral e não se introduzem as do texto escrito. Para Zumthor (1993, p. 243):

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes.

Durante sua performance, o narrador pode usar diferentes formas de falar, imprimir ritmos diferentes, usar expressões, cantar dançar. Acompanhei uma situação entre os Aikewara em que, contando a história da onça, Mihó Suruí, pintado com o grafismo deste animal, cantando e dançando uma música também relacionada a ela, conseguiu envolver quase todos os indígenas na roda que formou ao lado da escola da aldeia. Para contar a história de Zahy, em muitos momentos Kuzã'í pintou seu corpo com o grafismo do lua, assim também como mostrou uma música tenetehara associada a ele. Com estas experiências, não há como desconsiderar a audiovisualidade dessas performances narrativas.

Durante minha trajetória, acompanhei a tradução das narrativas orais indígenas para línguas escritas, produzi documentários e filmes de linguagem híbrida, centralizados na contação de história de um narrador indígena, intercalada com desenhos indígenas e alguns desses desenhos animados. Considero todas essas experiências muito positivas, inclusive porque sempre foram realizadas em parceria com os indígenas e, se em algumas situações lhes faltava conhecimento técnico, eram eles que determinavam o lugar de enunciação das narrativas.

Martín-Barbero (2014) insiste na semelhança entre a linguagem audiovisual, em seus diferentes formatos, e as culturas populares latino-americanas de matrizes orais. Para ele, a cultura livresca europeia, que só se popularizou em alguns países da região no início do século XX, ainda continua distante das experiências narrativas populares. Mas essa canônica dicotomia escrita-oralidade, que se inscrevia como estratégia da colonialidade do poder, com a popularização das câmeras, presentes nos telefones celulares e o alcance cada mais expressivo da internet, está em um momento de desconstrução. No Brasil, vivemos um momento bastante singular e surpreendente, pois, na última década, contrariando as expectativas, as vendas de livros impressos aumentaram. É preciso,

contudo, considerar que a definição de livro se ampliou, pois agora ele está conectado com os jogos eletrônicos, com o cinema, com as redes sociais. Nessa nova perspectiva cultural e mercadológica, o grande dispositivo colonial já está procurando formas de se atualizar.

Nesses processos da literatura intersfusional (King, 2004) que envolvem escrita, oralidade e línguas diferentes, a que também acrescentamos a linguagem audiovisual, é necessário fazer pelo menos duas traduções, com muitas adequações e aproximações: uma para a língua escrita e outra para a cultura ocidental. Para produzir a animação “O Nascimento de Zahy” (2016), traduzimos a história para o português e para o tenetehara em versão escrita e, depois, a versão falada do tenetehara foi retomada para a narração durante o filme. Como já vimos em relação à temporalidade cosmológica do tenetehara, nas traduções é comum a necessidade de adaptações culturais, ainda que nem sempre sejam possíveis.

Quando eu e os professores Bêware e Kuzã'í Tembê propusemos a Otoniel Oliveira que fizesse uma animação com a história de Zahy, ainda que soubéssemos das dificuldades com as traduções, desconhecíamos as particularidades dessa linguagem. Foram necessárias muitas conversas com os Tembê para se chegar às finalizações. O intenso envolvimento de toda a equipe provocou a produção do documentário “Desenhando a história de Zahy” (2015).

O primeiro ponto de discussão foi sobre os corpos dos personagens: como construí-los? A melhor solução foi desenhá-los a partir dos Tembê reais, que trabalhavam com a equipe de pesquisa. Assim, Bêware serviu de modelo para Zahy, Kuzã'í representou a mãe de Zahy e seu Lourival Tembê, Maíra. Dessa forma, todos os personagens ganharam corpo. A animação foi narrada por Kuzã'í Tembê, em tenetehara, com legendas em português. Os cenários também foram desenhados manualmente, com lápis de cera, na tentativa de achar uma imagem mais afinada com a cosmologia tenetehara.

Se nos primeiros trabalhos que realizei envolvendo as narrativas orais, o corpo e a temporalidade foram bastante significativos, nesta animação, o cronotopo *Kwehe Zkwehe* ficou mais materializado. Nas cenas da animação eu consegui ver o tempo, o espaço e o corpo imbricados. Quando ouvimos essas histórias contadas por narradores indígenas em suas aldeias, vivemos uma experiência intraduzível para a palavra, mas com o audiovisual, chegamos mais próximo.

## Considerações finais

Analisei, neste artigo, duas narrativas que conheci primeiro com as avós de forma oral e depois com suas netas em novos formatos, escrita e audiovisual. A palavra masculina, mesmo entre os povos indígenas, sempre foi mais autorizada e não chegamos a essas produções literárias em processos homogêneos, tampouco pacíficos. Houve e há resistência tanto nas terras indígenas, como fora delas para aceitar a palavra dessas mulheres.

As escritoras indígenas superaram os obstáculos do racismo e da exclusão para tornarem-se donas da palavra. Por meio da memória e da experiência, constroem um conhecimento, muitas vezes à margem da academia, o que permite mostrar uma polifonia de vozes, as quais lutam por ser escutadas (Ríos, 2014, p. 58, tradução nossa).

Arihera Suruí e Verônica Tembé, já falecida, viveram ativamente o momento de demarcação das terras indígenas, e a condição de avó e de mulher mais velha dessas duas narradoras constitui-se também com essa luta. As duas foram pessoas fundamentais para a manutenção de suas línguas tradicionais, sobretudo porque mantiveram vivas as narrativas de seus antepassados e afetaram as gerações futuras. Se por um lado aprenderam a falar português e foram decisivas diante das relações nada amistosas do contato, na temporalidade ocidental, por outro, Verônica Tembé alimentou o *Kwehe Zkwehe*, o tempo particular da língua tenetehara, e Arihera Suruí continua contando as histórias do “tempo em que eram brabos”, a tradução mais aceitável, segundo ela, para nos fazer entender uma temporalidade especial da língua aikewara.

Em “O Nascimento de Zahy”, primeira história indígena que conheci contada por uma indígena, Verônica Tembé, nos convida a olhar para a Zahy/lua de uma forma diferente: entender as crateras lunares como manchas de jenipapo significa pluralizar as dimensões do presente. *Tapirapé* se exhibe aos nossos olhos como uma grande anta, que passeia entre as estrelas e orienta o caminho da água “dentro daqui”. King (2004) é bastante assertivo, quando reivindica uma literatura indígena independente da colonização.

Essas narrativas não são a contrapartida da história mundial ou universal (seja ela sagrada, como a história cristã ou secular com a de Hegel), mas uma ruptura radical com tais projetos globais. Não são (ou pelo menos não apenas) nem narrativas



revisionistas nem narrativas que pretendam contar uma verdade diferente, mas sim narrativas acionadas pela busca de uma lógica diferente (Mignolo, 2003, p. 47).

Essa perspectiva problematiza a suposta superioridade eurocêntrica e suas atualizações na contemporaneidade, que põe em relevo sua forma de pensar, apagando e descartando a pluralidade de experiências sociais, culturais, historicamente produzidas e acumuladas pela humanidade. São os ditos saberes sujeitados, aqui entendidos com Foucault (2005, p. 12) como “saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados, saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores”.

A iniciativa de Thomas King (2004), quando propõe gêneros específicos para a literatura indígena da América do Norte, coloca-nos diante de uma epistemologia que considera as singularidades culturais. Ele alimenta o desejo de compartilharmos diferentes experiências do contemporâneo, com temporalidades dissociadas da racionalidade ocidental.

## Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

BOGGS, Johnny D. (2010). Interview with author N. Scott-Momaday. *Historynet*, Vienna, 8 jun. On-line. Disponível em: <<https://goo.gl/KH3VPB>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

CLASTRES, Pierre (1974/2003). *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify.

D'ÂNGELIS, Wilmar (2007). *Como nasce e por onde se desenvolve uma tradição escrita em sociedades de tradição oral?* Campinas: Curt Nimuendajú.

DESENHANDO a história de Zahy (2015). Direção de Otoniel Oliveira e Marcos Vinícius de Oliveira. Documentário. 19 min. Belém: Iluminuras.

FOUCAULT, Michel (2000). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.

FOUCAULT, Michel (2005). Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes.

FOUCAULT, Michel (2007). *A microfísica do poder*. São Paulo: Graal.

- FOUCAULT, Michel (2009). *O que é um autor?* In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense.
- KING, Thomas (2004). *Godzilla vs post-colonial*. In: SUGARS, Cynthia (Ed.). *Unhomely states: theorizing English-Canadian postcolonialism*. Peterborough/Ontario: Broadview Press.
- LIENHARD, Martin (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (desde la conquista hasta comienzos del siglo XX). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2014). *A comunicação na educação*. São Paulo: Contexto.
- MIGNOLO, Walter (2003). *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- NEVES, Ivânia (2004). *Interseções de saberes nos céus Suruí*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém.
- NEVES, Ivânia (2009). *A invenção do índio e as narrativas orais tupi*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- NEVES, Ivânia; CARDOSO, Ana (2015). *Patrimônio cultural tembé-tenetehara*. Belém: Iphan.
- NEVES, Ivânia; MAGALHÃES, Lázaro (1999). *O céu dos índios Tembé*. Belém: Imprensa Oficial do Estado.
- NIMUENDAJÚ, Curt (1956). *Os Apinayé*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. (Boletim Informativo)
- O NASCIMENTO de Zahy (2016). Direção de Otoniel Oliveira. Animação. Roteiro de Kudã Tembé e Ivânia Neves. 9 min. Belém: Instituto de Artes do Pará.
- RIOS, Monica Elena (2014). Escritoras indígenas del México contemporáneo. *Revista Fuentes Humanísticas*, México, D.F., v. 28, n. 49, p. 47-60.
- ROMERO, Francisco Javier (2010). *La literatura indígena mexicana en búsqueda de una identidad nacional*. In: CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, 38., 9-12 jun., Georgetown University, Actas... Washington: IILI.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo.
- SANTOS, Eloína Prati dos (2015). A escritura indígena canadense contemporânea: um ato de tradução intercultural. *Revista Letras de Hoje*, n. 50, n. 2, p. 191-197, abr./jun.
- SURUÍ, Muruê (2011). *História dos índios Aikewára*. Belém: Editora da Unama.

SURUÍ, Murué (2012). *Entrevista à TV Nazaré*. Belém, Programa Diálogo Aberto, 12 nov. 60 min.

ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Cia. das Letras.

ZUMTHOR, Paul (2006). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ.

Recebido em 10 de março de 2017.

Aprovado em 30 de julho de 2017.

## resumo/abstract/resumen

### **As histórias de Murué Suruí e Kudǎ'í Tembé: traduções e temporalidades**

Ivânia dos Santos Neves

As literaturas indígenas, mesmo antes da colonização, sempre foram bastante heterogêneas. Atualmente, na América do Norte, por exemplo, os escritores indígenas produzem romances bilíngues, mas, no Brasil, a literatura escrita está em fase inicial. Este artigo analisa duas narrativas indígenas sobre o nascimento das estrelas e da lua, com suas diferentes versões, contadas por mulheres Suruí-Aikewara e Tembé-Tenetehara. A discussão teórica coloca em relevo questões relacionadas à pós-colonialidade, às temporalidades de diferentes universos culturais, à autoria e às possibilidades de tradução envolvendo a oralidade, a escrita e o audiovisual.

**Palavras-chave:** tradução, pós-colonialidade, autoria, literatura indígena.

### **The stories of Murué Suruí and Kudǎ'í Tembé: translations and temporalities**

Ivânia dos Santos Neves

Indigenous literatures, even before colonization, were always very heterogeneous. Currently, in North America, for example, indigenous writers produce bilingual novels, but in Brazil, Indigenous written literature is in its initial phase. This article analyzes two narratives about the birth of the stars and the moon, in their different versions, told by Suruí-Aikewara and Tembé-Tenetehara women. The theoretical discussion foregrounds issues related to postcoloniality, the temporalities of different cultural universes, issues of authorship and the possibilities of translation involving orality, writing and audiovisual media.

**Keywords:** translation, postcoloniality, authorship, indigenous literature.

## **Las historias de Murué Suruí y Kudã'í Tembé: traducciones y temporalidades**

Ivânia dos Santos Neves

Las literaturas indígenas, aún antes de la colonización, siempre fueron bastante heterogéneas. Actualmente, en América del Norte, por ejemplo, los escritores indígenas producen novelas bilingües, pero en el Brasil, la literatura escrita está en una fase inicial. Este artículo analiza dos narrativas indígenas sobre el nacimiento de las estrellas y de la luna, con sus diferentes versiones, contadas por mujeres Suruí-Aikewara y Tembé-Tenetehara. La discusión teórica pone de relieve cuestiones relacionadas con la post-colonialidad, con las temporalidades de diferentes universos culturales, el concepto de autoría y las posibilidades de traducción que implican la oralidad, la escritura y lo audiovisual.

**Palabras clave:** traducción, post-colonialidad, autoría, literatura indígena.