

# Iuáka Sesá-Iykysy – Lágrimas Do Céu: Uma Lenda Indígena Tariana<sup>1</sup>

## Iuáka Sesá-Iykysy – Lacrime Dal Cielo: Una Leggenda Indigena Tariana

*Fabricio Possebon<sup>2</sup>*

### RESUMO

---

Este estudo apresenta uma proposta de interpretação de uma lenda de um povo indígena que vive na Amazônia, são os Tariana, isto é, os filhos do trovão. A narrativa foi preservada em um livro publicado no início do século passado: *Lendas em Nheengatu e em Português*. O fio condutor do enredo é mágico: lágrimas caem do céu sobre o rosto de uma jovem chamada Nhinóe com isso ela se torna bela. Sua beleza, no entanto, será a sua tragédia. Como base epistemológica, usamos a teoria dos quatro elementos (terra, água, ar, fogo) de Gaston Bachelard, e nossa hipótese é a seguinte: A água é o elemento que sustenta a narrativa, principalmente através de suas metáforas.

---

**Palavras-chave:** Mitologia indígena; Os quatro elementos; Gaston Bachelard.

---

### RIASSUNTO

---

The present study seeks to interpret the legend of a particular indigenous community living in the Amazon: the Tariana, i.e., the children of the thunder. The narrative was preserved in a book published last century: *Legends in Nheengatu and in Portuguese*. The plot possesses a magical orientation: the tears that fall from the sky over the face of a young girl called Nhinóe transform her into a beautiful girl. Her beauty, however, is the sign of her tragedy. We resort to Gaston Bachelard's the theory of the four elements (earth, water, air, fire) as our basic epistemological tool and our hypothesis is the following: the water is the elements that upholds the narrative mainly through the use of metaphors.

---

---

<sup>1</sup> Recebido em 10/05/2015. Aprovado em 10/10/2015.

<sup>2</sup> Professor do Departamento de Ciências das Religiões, Centro de Educação, UFPB e Coordenador do curso de graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Ciências das Religiões da UFPB. Email: fabriciopossebon@gmail.com.

**Key-words:** Indigenous mythology; The four elements; Gaston Bachelard.

---

## Introdução

A proposta deste ensaio é a aplicação dos conceitos de Gaston Bachelard, no que tange aos seus estudos sobre a poética dos quatro elementos, na interpretação de um conto indígena tariana. Entende Bachelard que “um belo poema é um ópio ou um álcool” (BACHELARD, 2001, p.4), ou seja, a apreciação de uma obra de arte literária, ou melhor, o gozo literário advindo dela, é uma forma de alteração do estado de consciência, algo situado entre o estado de vigília e o sono, que ele definirá como devaneio. O talento do poeta constrói com as palavras um mundo em separado e é capaz de retirar o leitor de seu universo convencional para adentrar o dele. Em outros termos, “o sonhador deixa-se ir à deriva” (idem, p. 4). Tudo se faz pela imaginação ativada:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê a sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (Idem, 2002, p.4)

A hipótese deste ensaio é que, no conto tariana “As lágrimas do céu”, o devaneio se dá pela ação do elemento material “água”. O caminho proposto é o seguinte: inicialmente apresentamos os Tariana e o referido conto. Em seguida, como fundamentação teórica, a abordagem bachelardiana dos elementos, que será vista com brevidade, pois para um leitor interessado em mais detalhes o remetemos para um artigo nosso, publicado originalmente na Revista NUMEN (V 14, n. 2, UFJF 2011, pp. 179-196), em coautoria com a professora Leyla Thays Brito da Silva (UFPB), intitulado “Interpretação bachelardiana do Rig-Veda, IV-19”. Passaremos em seguida à apreciação do conto, nos detendo na trama, ou melhor dizendo, de que modo o elemento material de nossa hipótese, a água, contribui para a construção da narrativa.

## 1. O Povo Tariana

Os índios Tariana a si mesmos denominam-se Tarasseriê, ou seja, “nascidos do estrondo do trovão”. Miticamente se consideram descendentes dos Diroá, primeiros homens geradores, a respeito dos quais há inúmeras narrativas. Pertencem à família linguística Aruak, chamada de “Waipure” por Filipe SalvatorGillij; “Arewak” por Paul Ehrenreich; “Nu-Aruak” por Karl von den Steinen (LORENZ, 1983, p. 14). Na época do descobrimento da América, a

vasta família linguística Aruak estendia-se da Flórida até o norte do Paraguai, ocupando muitas ilhas caribenhas também. No Brasil atual, os pertencentes a esta família estão concentrados na bacia do Rio Negro e seus afluentes, região conhecida como “cabeça do cachorro”, divisa entre o Amazonas e a Colômbia.

Os Tariana hoje são aproximadamente 1800 indígenas, dispersos pelas margens dos rios Uaupés e Papuri, acima da cidade de São Gabriel da Cachoeira, alto Amazonas. Ressentem estes povos indígenas, bem como muitos outros, da presença católica, como atesta o indígena Ismael:

Os tariano pagaram o preço mais alto da aculturação missionária na medida em que o seu território tradicional foi considerado pelos missionários como um lugar-chave para o desenvolvimento da sua ação de evangelização e de aculturação dos índios. Uma das consequências foi a perda da língua tradicional (tariana), substituída pela língua tukano. (TARIANO, 2002, p. 16)

Muitos anos reprimindo e ridicularizando a cultura tradicional, as missões religiosas levaram praticamente à extinção os seus valores próprios, sobretudo o xamanismo. Como acima dito por Ismael, é principalmente com os tukano que os tariana mantêm grande aproximação, entretanto não só com eles. Ainda segundo Ismael “identificam-se sobretudo no aspecto econômico ..., e no aspecto sociocultural quanto a simbologia com o rio, os rituais de iniciação masculina ...” (idem, p. 15). Sabemos que tratar o indígena de modo genérico é um erro, pois cada etnia tem sua cultura própria. Assumiremos, neste ensaio, que os indígenas, como “povos da floresta”, de algum modo, identificam-se com a “simbologia do rio”, ou seja, lhe seriam mais ou menos comuns as representações ligadas ao rio.

## 2. O Conto “As Lágrimas do Céu”, “luáka Sesá-lykysy”

Esta narrativa foi coligida por Antonio Brandão de Amorim (1865-1926) em data não precisada, todavia entre o fim do século dezenove e início do vinte, em algum lugar da bacia do Rio Negro, sendo publicada em livro em 1926, na coletânea “Lendas em Nheengatu e em Português”, edição da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro [nas Referências bibliográficas, a indicação da edição moderna, feita a partir desta primeira]. A maior parte das narrativas é apresentada em português e na língua geral nheengatu. A lenda, objeto de nossa interpretação, parece ter sido escrita originalmente na língua nheengatu, sendo o português a sua tradução literal. Não temos infelizmente muitos detalhes do trabalho deste erudito pesquisador, de que maneira ele obteve a narrativa, como a registrou, se alguém

traduziu de outra língua, se ele mesmo dominava a língua original tariana<sup>3</sup>. Como sabido, a língua nheengatu é uma das variantes da grande família tupi que, por uma série de contingências, expandiu-se para regiões onde o próprio tupi dos tempos coloniais não era falado, transformando-se numa língua de comunicação entre diferentes povos indígenas, independentemente de sua etnia. Nas palavras do prof. Navarro:

A língua geral amazônica não foi língua de nenhum grupo indígena antes da chegada dos europeus à América. Ela começou a se formar no Maranhão e no Pará da língua falada pelos tupinambás que ali estavam e que foram aldeados pelos missionários jesuítas, juntamente com muitos outros índios de outras etnias e de outras línguas. [NAVARRO, 2011, p.7]

### 3. A Proposta de Bachelard

Há um olhar que apresenta Bachelard sob as denominações de “diurno” e “noturno”, para distinguir sua produção, sendo o primeiro termo ligado às obras dedicadas à filosofia da ciência e o segundo, às obras de interpretação poética. Posteriormente, amplia-se seu interesse e passa-se da poesia à uma visão ontológica. Poder-se-ia pensar em um Bachelard “concreto” por oposição a “abstrato”, mas veremos que o Bachelard “noturno”, de modo algum, pretende se afastar do conhecimento objetivo. Ele mesmo afirma uma diferença: “Os fulcros da poesia e da ciência, para começar, são inversos. A filosofia pode somente tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários perfeitos”. [BACHELARD, s.d, p.10]

Sua investigação poética, todavia, procurará um método claro, não se valerá de impressões emotivas e impressionistas unicamente. Seu método é a psicanálise e a palavra-chave de sua abordagem é o **devaneio**. Entre o estado de vigília, acordado, e o sono propriamente dito, há um mundo repleto de sonhos, lá se encontra o devaneio. Bachelard vai se situar, como investigador, entre o desperto, vigilante – basicamente o trabalho da experiência científica, e o estado de inconsciência. Acredita ele que por baixo do pensamento do cientista subjaz o devaneio:

Uma tarefa como a nossa, particularmente, recusa o plano histórico. De facto, as antigas condições do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea. O próprio sábio, quando larga o seu trabalho, regressa às valorizações primitivas [BACHELARD, s.d, p.14]

Ou em outros termos do próprio autor:

---

<sup>3</sup>Da narrativa “Gente Tária, Mira Tária” (AMORIM, 1987, p. 183), há uma nota: “a presente lenda foi contada pelo tihixauaKare, hoje (1891) conhecido com o nome de Marcelino. É o mais velho dos chefes tárias aldeados na antiga missão de S. Calixto”. O conto por nós estudado deve ser do mesmo contexto.

Talvez possamos agora dar uma ideia do processo que queremos seguir para fazermos a psicanálise do conhecimento objectivo. Trata-se, com efeito, de descortinar a influência dos valores inconscientes na própria base do conhecimento empírico e científico [BACHELARD, s.d, p.25].

Um termo importante que perpassa o texto de Bachelard é “primitivo”. Não há uma definição precisa para ele, mas evidencia-se a correlação com pré-científico: “mas as ideias antigas desafiam as idades; regressam sempre em devaneios mais ou menos científicos com a sua parte de ingenuidade primitiva” [BACHELARD, s.d, p.119]. Ou seja, a marcha da ciência não elimina esta camada do devaneio, que estará sempre lá. A psicanálise é o método que poderá alcançá-lo. O trabalho então do intérprete da poesia é buscar uma realidade psicológica, escondida atrás da ingenuidade superficial. Ora, se no discurso científico “ferro” é um mineral, no discurso poético “ferro” pode ser outra coisa, a ser encontrada o que venha a ser. O mecanismo de extensão de significados chama-se **metáfora**: “Somos levados a desculpar todas estas crenças ingênuas porque só as aceitamos na sua tradução metafórica e esquecemos que elas corresponderam a realidades psicológicas” [BACHELARD, s.d, p.124].

Mas a realidade psicológica aqui não é distinta daquela da psicanálise, “em resumo, é nossa intenção, como fez C. G. Jung, procurar sistematicamente os componentes da libido em todas as actividades primitivas” [BACHELARD, s.d, p.61]. Então, Bachelard vai propor um estudo do texto poético, reconhecendo que este exprime uma realidade psicológica; os componentes do desejo estarão lá, mas o que o texto revela não é uma visão científica, e sim um devaneio. Não se chega ao devaneio diretamente, mas pelas metáforas:

Achamos, pois, que não seria descabida uma psicanálise indirecta e secundária, que buscaria sempre o inconsciente sob o consciente, o valor subjectivo sob a evidência objectiva, o devaneio sob a experiência. Só se pode estudar aquilo que se sonhou primeiro [BACHELARD, s.d, p.48].

Associa-se assim em Bachelard o primitivo com o devaneio. O primitivo não é científico, é pré-científico, e o devaneio não é o estado de vigília, é uma camada do inconsciente. Acresce-se que, “o espírito pré-histórico, e *a fortiori* o inconsciente, não sabe desligar a palavra da coisa” [BACHELARD, s.d, p.89] ou seja, neste nível de expressão, a coisa, ou a imagem da coisa, ganha importância: “Ora o que orienta as tendências psicológicas são as imagens primitivas; são os espetáculos e as impressões que deram subitamente interesse àquilo que o não tinha, *um interesse ao objeto*.” [BACHELARD, s.d, p.158].

**Objeto** é o nosso terceiro destaque na proposta de interpretação bachelardiana. Retomando o exemplo acima, quando o poeta fala do objeto “ferro”, ele não se refere apenas ao metal, mas põe em cena, pela **metáfora**, um conjunto de significados, com seus valores psicológicos. Não faz o poeta esta operação de modo puramente racional, mas sim em um estado de **devaneio**. Igualmente, pode-se supor que o leitor/ouvinte desta produção poética

também deva, de algum modo, estar no estado de devaneio, para a compreensão do significado da metáfora, não ficando assim preso unicamente ao sentido concreto do objeto, “o inconsciente do leitor supre a insuficiência do inconsciente do poeta.” (BACHELARD, s.d, p.155). O devaneio, segundo o autor, se liga ao objeto:

Para quem, como nós, se limita a psicanalisar uma camada psíquica menos profunda, mais intelectualizada, devemos substituir o estudo dos sonhos pelo dos devaneios e, sobretudo neste livrinho, vamos estudar o devaneio diante do lume. Quanto a nós, este devaneio é muito diverso do sonho, porque ele se concentra sempre mais ou menos num objecto (BACHELARD, s.d, p.34).

Em síntese, este é o caminho da proposta de interpretação bachelardiana: identificar os objetos e reconhecer que eles são metafóricos de valores psicológicos. A grandeza do poeta, e do texto, está nas metáforas.

Deveria demonstrar que as metáforas não são simples idealizações que sobem como foguetes para iluminar o céu exibindo a sua insignificância, mas, sim, pelo contrário, que as metáforas se atraem e se coordenam mais do que as sensações, a tal ponto que um espírito poético é pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas. (BACHELARD, s.d, p.187).

Fica clara então a denominação que ele usa: “imaginação material”. Não se trata, como dissemos, de abstrações, vaguidades e ilusões, mas sim de uma operação concreta sobre os objetos materiais. A imaginação pode “tudo”: “é pois esta a função decisiva da imaginação: de um monstro faz um recém-nascido!” (BACHELARD, s.d, p.188). Algo ainda precisa ser dito sobre os objetos. Quais os objetos são de nossa atenção? Existem infinitos objetos, por que escolho um, em detrimento de outro? Responde o próprio Bachelard:

Não tivemos ainda o ensejo de elaborar uma doutrina de conjunto, mas parece-nos que existe sem dúvida uma relação entre a doutrina dos quatro elementos físicos e a doutrina dos quatro temperamentos. Seja como for, as almas que sonham sob o signo do fogo, sob o signo do ar, sob o signo da água, sob o signo da terra, revelam-se todas bem diferentes. Particularmente a água e o fogo mantêm-se sempre inimigos até no sonho e aquele que escuta correr o regato não pode compreender o que ouve cantar as chamas; não falam a mesma língua. (BACHELARD, s.d, p.156)

Deste modo, sem uma demonstração excessivamente desenvolvida, o autor escolhe a doutrina dos quatro elementos como eixo para a sua proposta. Os objetos são então os elementos: fogo, ar, água e terra. No texto poético, o olhar interpretativo vai à busca destes elementos, encontra-os; eles estão lá metaforicamente presentes. É então estudando as metáforas que descenderemos ao mundo do inconsciente, não no mais profundo, nos sonhos, mas na camada intermediária, no devaneio.

## 4. “Todo Líquido É Uma Água”

No sentido bachelardiano, água é tudo o que escorre e flui, é qualquer líquido [BACHELARD, 2002, p. 121]. Com relação ao homem e seu corpo, “água” é: o sangue, a bília, a lágrima, a urina, o sêmen, o leite materno, os fluidos vaginais, o suor, a saliva, o vômito, o catarro, a menstruação. Igualmente, as ações humanas são “água”: o beber, o chorar, o lacrimejar, o suar, etc. Na natureza, é “água”: o rio, o lago, o mar, a onda, a chuva, a nuvem, a nascente, o delta do rio, a cachoeira, a praia, o oceano, a borda do rio, a profundidade do rio, a superfície, o lodo, a umidade, a gota, o vau, etc. Nos artefatos humanos, é “água”: o porto, o pote, a fonte, o reservatório, o poço, o barco com todos os seus apetrechos: remo, âncora, vela. Todos os animais naturalmente aquáticos são “água”, mas também a lontra, o hipopótamo, as aves marinhas. A “água” está presente em: submergir, afogar, mergulhar, chover, molhar, beber, pescar, fluir, pingar, escorrer, gotejar. Veremos também a “água” nos olhos, no seio (materno ou não), na embriaguez, na sede (e no sedento), no resfriar-se. Esta não é uma lista exaustiva, nem poderia ser, uma vez que as imagens da “água” podem surgir das metáforas as mais inusitadas.

Passando agora para o conto “luákasesá-iykysy”, “As lágrimas do céu”<sup>4</sup>, notamos de imediato que o próprio título aponta para a materialidade da água. Observemos primeiro o espaço da narrativa. Ele se dá numa aldeia indígena (**taba** em nheengatu) e seus arredores. Pela própria necessidade de subsistência, elas são preferencialmente instaladas junto a fontes de água.

Assim, “ela... ia para a **cachoeira**”, “aé... osukaxiueraketỹ” [3]; “os homens que iam pescar na **cachoeira**”, “apigauaetáosuuáopináitykakaxieurupé” [5]; “um moço que chegava da **cachoeira**”, “iepékurumiausuosykauákaxiuerasuhi” [9]; “descemos este **rio** sem ninguém saber”, “iaueiỹkoáparanántyoauáokuauymupé” [55]; “eles se juntaram logo no **porto**”, “iepéreséaetáoiuumuatỹreygarapáupé” [86]; “para a boca deste **rio**”, “koáparanátymasauaketỹ” [129]; “para o lajeado da **cachoeira**”, “kaxiueraitápeuaketỹ” [140]; “foi para a **beirada do rio**”, “aéosuparaná rembéyuaketỹ” [171]. Estas passagens são suficientes para nossa demonstração de que toda a ação da narrativa se passa no universo “água”.

O mais importante, todavia, segundo nossa compreensão, é a ação em si, ou seja, como ela se articula. A personagem principal, a jovem Nhinhó, afastada de casa, junto à cachoeira (**caxiuera**), onde costumava passar a noite isolada, vivencia uma experiência mística:

<sup>4</sup>Citaremos as passagens com um número, que corresponde aos parágrafos numerados pelo autor/coletor da narrativa. O original parece ser o texto nheengatu, e o português a sua tradução. Normalmente vai aqui a tradução de Antonio Brandão de Amorim (atualizada no português moderno), caso diverso será por nós analisado. A grafia do nheengatu não foi mexida. Cabe mencionar que ela não é padronizada.

“bem no meio da noite **lágrima do céu** pingou no meu rosto”, “pytunapyterupékatuuiuakasesá-**iykysy**otykyrexeruááripe” [21].

A partir desta lágrima, ela parece incorporar o elemento “água”, logo “fiquei **resfriada**”, “**iruysangaxapitá**” [22], adquirindo a beleza da Lua [“só a Lua é bonita como tu!”, “**lasynhupurangdéiaué!**” [25]]. Em outro momento, comentaremos a conexão Lua-água.

Uma vez tornada bela, segue a narrativa com a descrição de uma festa e, a partir de agora, o interesse dos jovens por ela. Ela os rejeita e planeja fugir da aldeia. Neste trecho, importa recordar a fala de um dos pretendentes: “tu és também do nosso **sangue**”, “**iandéruhysuhiauaratenhéndé!**” [78]. No original, a expressão é um pouco mais forte do que a tradução: *suhiauara*: “feito de, vem de”. Em outros termos, poderíamos pensar assim: “somos feitos da mesma água”.

Inconformados, os jovens consultam o pajé para saber que “pussangaNhinhó tinha feito”, “pusangaNhinhóomunhan” [86]. Segundo Stradelli, no seu Vocabulário:

*Pusanga*: remédio, medicina, feitiço que serve para livrar do efeito de outro feitiço. A doença para o indígena não é um fato natural, é sempre o produto de uma vontade contrária e maléfica, e, se algumas vezes é produzida pelas mãos das coisas más, na maior parte das vezes é o produto do querer de algum pajé inimigo, que enfeitiçou o doente, e a *pusanga* então é para desfazer o efeito deste. Para as doenças produzidas pelas mãos das coisas más, por via de regra, não há *pusanga*. (STRADELLI, 2014, p.469)

Com o seu conhecimento xamânico, o pajé “viu por meio de sua sombra o **sangue da Lua** cair no rosto da moça”, “**omaan, i angarupi, lasyтуhyo**arekunchãmukuruáresé” [88]. Neste momento, ficamos sabendo que *as lágrimas do céu* são de fato *o sangue da Lua*; em *nheengatu*, *iuakasesá-iykysy* = *lasyтуhy*. Recordando a proposição bachelardiana, é sobretudo nas metáforas que o elemento mostra a sua força, mais do que nos termos propriamente ditos, em sentido concreto. Aqui temos as duas principais metáforas do conto.

Em momento posterior, os jovens pedem ao pajé uma *pussanga* contrária, no sentido de amansar Nhinhó. Ele instrui que faria sair uma *pussanga* e o primeiro que a agarrasse seria o pretendente escolhido por ela. A pajelança merece ser bem compreendida: “o pajé imediatamente tirou de sua pele de tatu um osso comprido, apontou para cima, soprou”, “**aéanatenhépaiéoiuuka i tatu pirerasuhiiepékãuerapuku, omukameenyuatékety, opeiú**” [110]. “Todos viram sair do osso uma **bolinha** que caiu no meio deles”, “**upanheomaanosemokãuerasuhiiepékыtangao**areuáaetápyterupé”. [111]. Os jovens lutam e tentam pegar a bolinha, que acaba escorregando para o rio, e finalmente a “**água** levou”, “**yorasu**” [113]. Em toda parte, procuraram a *pussanga* do pajé, por vários dias; nisto Nhinhó partiu com sua mãe e se casou com o filho de um *tuhixaua*, um chefe, em outro lugar, rio abaixo.

A tradução “bolinha” foi dada por Antonio Brandão de Amorim. No citado Vocabulário de Stradellitemos: “kytanga: sinal, verruga”(idem, p. 401). No Dicionário de Tupi Antigo do prof. Eduardo de Almeida Navarro: “kytynga [s.] – ferrugem, mancha”(NAVARRO, 2013, p. 249). É claro que a forma “bolinha” no entendimento do autor justifica-se pelo fato de que a pussanga do pajé rola para toda parte e acaba se perdendo no rio. Se entendermos **kytanga** como “verruga” ou “mancha”, a pussanga do pajé seria de fato algo que produziria justamente a feiura. Se algum dos jovens conseguisse capturar a “bolinha” e depois passasse diante de Nhinhó, como prescrevia o pajé, para assim conseguir a sua atenção, com isto parece fazer sentido pensar que esta pussanga iria anular o encantamento da jovem, que a fazia diferente das demais, pela sua beleza.

Decidem os jovens, embarcando em canoas, descer o rio e seguir para a nova terra de Nhinhó, para matar todos por lá. As mulheres, todavia, ficam na beira do rio observando a cena e chorando. Apiedando-se delas, o pajé resolve dar-lhes o mesmo encantamento de Nhinhó, para torná-las belas, ou seja, desejáveis para os homens da aldeia. Então se põe a levá-las para o lajeado da cachoeira, fazê-las deitar e fazer magicamente gotejar sobre os seus rostos o sangue da Lua. Encantadas pela Lua, diz o pajé: “**a alma da Lua** já brilha no rosto de vocês”, “**lasyangaosendyperuáresé!**” (146). Temos aqui mais uma metáfora. Em síntese, as lágrimas do céu são o sangue da Lua; este, ao gotejar sobre o rosto das mulheres, transfere a elas a alma da Lua. Parece que o sangue [*tuhy, ruhy*] é o portador da alma [*anga*]; em Bachelard, como vimos, sangue é “água”, logo é a “água” quem porta a alma.

Soube o pajé da nova terra de Nhinhó que os homens vinham atrás dela. “Fez maracaimbára antes deles [chegarem], espalhou pelo porto ...”, “*aéomunhanmarakaimbaraetárenundéuaraomusãeygarapauarupi ...*” (156). “Maracaimbara: feitiço, veneno preparado pelos pajés” (STRADELLI, p. 407). A etimologia do termo sugere a presença do *maraká*, espécie de chocalho. Neste rito mágico, também aparece alguma substância venenosa, *supiarayua*; no texto nheengatu, usa-se o termo *rupiara* (156).

Por razão ignorada, Nhinhó foi ao porto e “a **luz** se perdeu de seus **olhos**, aí caiu”, “*araokanhymo i sesásuhi, apeoare*” (159). Outra metáfora, a luz como que tendo vida própria abandona Nhinhó. Esta curiosa passagem é precedida por uma espécie de pressentimento de Nhinhó, quando ela soube do maracaimbara do pajé: “Zih! Fez logo o coração de Nhinhó!”, “Dih! KatuNhinhópýáomunhan!” (157). É como se ela pressentisse a sua morte, mas não a evita, pelo contrário, sai em sua busca. Os olhos, **sesá** em nheengatu, são uma palavra-chave nesta passagem. Entendemos assim: o olho vivo, com luz e brilho, é úmido, tem “água”; o olho do indivíduo morto é seco.

Adentrando o espaço mágico, os jovens transformaram-se em animais. Não apenas eles desapareceram então, também Nhinhó não é mais vista. O pajé cheirando o paricá, magicamente vê Nhinhó no fundo do rio e soube que Mãe do Rio a levou, por causa de sua

beleza. Conclui a narrativa, não com uma moral, mas com um saber: “quando a Lua está para morrer, Nhinó sai com Mãe do Rio na Ilha de Iurupari, ali cantam bonito, depois desaparecem no rio”, “maeramélasyomanuputareNhinóosemo Paraná Manha yrumolurupariKapuumupé, apeaetáonheengarepuranga, ariréaetáokanhymo paraná pýpé” (172).

Apareceram dois pajés com suas artes mágicas e agora, no final da narrativa, surge uma divindade, a Mãe do Rio, *Paraná Manha*, e ainda Iurupari. Damos, na sequência, algumas definições para melhor compreensão destes personagens.

Sobre o xamã, já discorreremos em um texto intitulado “A experiência xamânica da educação” (POSSEBON, p. 61). Aqui reproduzimos a definição:

Em sentido amplo, xamã é sinônimo de feiticeiro, curandeiro, pajé, mago, bruxo, clarividente, vidente, visionário, conjurador, exorcista, médium, encantador, *medicine-man*. Evidentemente, esses termos nem sempre dizem o mesmo para nós, todavia eles não fogem da esfera do sobrenatural, do mágico, do supersticioso e do sagrado. Em sentido estreito, como propõe Eliade (2002, p. 16), xamã é uma figura da tradição siberiana e centro-asiática, originalmente. Entre suas características, destaca-se a capacidade para o vôo mágico, isto é, em estado alterado de consciência, em êxtase, o xamã sobe aos céus ou desce aos infernos, realizando contatos com deuses, demônios e espíritos dos mortos, para a cura ou o malefício de alguém. Ele ainda tem a capacidade de ver os espíritos, falar com eles, mesmo com os espíritos dos animais. O específico do xamã é a manutenção de sua própria consciência, por oposição aos magos de outras tradições, em que ocorre a possessão, ou seja, a perda da consciência própria, sendo a mesma substituída pela de um possessor (ELIADE, 2002, p. 542).

Especificamente, na tradição tariana, segundo o narrador indígena Ismael, o sistema é complexo, como vemos nestas passagens:

O primeiro grau de pajé é ahkoyai (ou sakakayai). Ele conhece bem os waimahsã, fica andando com ele. Depois vem kahserowinōyay, depois mēnōyay (é aquele que cheira, fuma um cigarro antigo, para se tornar yay), depois o'ākhēyay (ou winōyēwehtayay), depois e'emeoyay. (TARIANO, 2002 p. 132)

E ainda completamos com estas, na mesma referência da obra citada: “cada categoria de pajé tem um jeito próprio de ser pajé, ele não se compara com os outros”. Além desta classe de pajés (yay), há também outras: “a pessoa que quer se kumu sopra o cigarro kumuanimēnomō. Tem também um cigarro para virar bayá, bayarimēnomō”. E finalmente, “okumu fazia também muitos sacrifícios, como o pajé, por isso é que ele é um especialista da natureza”.

Entendemos suficiente o acima dito para minimamente compreender o pajé e sua função sagrada no contexto indígena deste conto. Para aquele que queira saber mais, remetemos à bibliografia, destacando a obra do historiador das religiões Mircea Eliade, e do antropólogo Alfred Métraux. Não são obras recentes, mas acreditamos que são fundamentais.

Sobre Jurupari, reproduzo a nota 6, redigida por Antonio Brandão de Amorim para o conto “Paraman e Duhí”. É um tanto longa, apesar de estar transposta aqui somente uma parte, mas nos parece necessária, porque outros elementos importantes acabaram sendo descritos. Observe-se que a divindade surge do “sumo”, e a mulher pode ser morta por “veneno” ou “afogada”, não por “sangue”. Todos estes termos são em Bachelard, como vimos, “água”.

lurupary - O espírito do Mal ou Diabo, segundo a versão corrente ou, segundo alguns autores, Demônio incubo, Pesadelo; mas, em verdade, o grande Legislador dos Índios, Filho do Sol, concebido em moça virgem, sem contato de homem, por meio do sumo da cucura (pourumanAubl.) no momento em que ela comia, embaixo da árvore e no próprio dia em que as apeteceira, essa fruta proibida às donzelas. A tradução do termo lurupary, que o Dr. Bapt. Caetano decompõe em y-ur-upá-ri: - o que vem à cama ou sobre a cama, dando demônio incubo, - seria, literalmente, conforme a colheram no rio Wapés entre velhos tuhixauas o conde Erm. Stradelli e Max. Roberto, - pary [tecido com que se veda a boca dos igarapés para aí prender o peixe]da boca, isto é, - o que fecha ou veda a boca, e daí, o que proíbe falar. Tal sentido, em verdade, emana claramente da grande lenda colhida por Max. Roberto, na qual se encontram as leis de lurupary. Dela se vê que os homens somente são iniciados nos segredos de lurupary depois de sofrerem, desde a puberdade, um rigoroso preparo e chegarem a uma idade em que possam ter bastante força para resistir a qualquer sedução tendente a fazer desvendar esses segredos. A morte é uma punição do que o desvenda. A mesma punição recai sobre a mulher que, mesmo por acaso, os soube ou viu os instrumentos sagrados. Os laços mais estreitos são, nestes casos, completamente postos de lado. O pai não pode eximir-se de dar a morte ao filho ou à filha; o filho a dá-la aos pais, o irmão ao irmão, o marido à mulher. No homem a morte é feita a curaby, flecha ou cuidaruy; a mulher, porém, morre pelo veneno ou afogada, porque as leis de lurupary proíbem derramar-lhes o sangue. [AMORIN, 1987, p. 224]

Para a *Mãe do Rio, Paraná Manha*, não encontramos um mito desenvolvido, todavia deve-se articular com uma ideia mais ou menos genérica de uma divindade genitora que preside algo relevante para a vida tariana. Igualmente sem desenvolvimento narrativo, aparecem, no conto “Mira Tária, Gente Tária” [AMORIN, p. 183 e seguintes], a *Mãe do Sono, Tepusy Manha*, e a *Mãe do Sonho, Kérepe Manha*. Em nosso ensaio, acima citado, já havíamos defendido a concepção de divindade como elemento importante para dada cultura:

O fenômeno do xamanismo se dá nas sociedades ditas “primitivas”, ou seja, sociedades animadas pelo pensamento mítico. Nelas, os indivíduos vivem a experiência do sagrado na quase totalidade de suas vidas. Assim, o chão em que pisam é simultaneamente o solo e a deusa Terra, o astro que ilumina o dia é igualmente o deus Sol, e sucessivamente todos os elementos importantes de sua existência são vistos como divindades. [POSSEBON, 2010 p. 61]

## Conclusão



O devaneio poético, este gozo estético, que liga o poeta com o apreciador da obra, se faz, como vimos na proposta bachelardiana, pela imaginação material. Há objetos e metáforas de objetos. Em nossa leitura, o elemento material que subjaz neste conto é a “água”, claramente identificada no vocabulário que ambienta toda a narrativa. As três metáforas que destacamos [“as lágrimas do céu”, “o sangue da Lua”, e “a alma da Lua”, esta última, sinônimo da beleza] remetem ao mesmo elemento “água”. O olho vivo (que tem alma, *anga*, ou seja, sangue, *tuhy*), brilhante, aquoso, é o que espelha **beleza, porangasaua**, como a Lua, beleza esta produzida pela lágrima cadente. De certo modo, o olho da Lua se conecta com o olho de Nhinó. Esta conexão mágica é o eixo fundante deste conto tariana.

Concluindo com Bachelard “quando um líquido se valoriza, aparenta-se a um líquido orgânico. Há, portanto, uma poética do sangue. É uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz” (BACHELARD, 2002, p. 63). A morte de Nhinó, sua tragédia, parece neste caso acordar-se com Bachelard, apesar de ela ter conseguido uma beleza invejável.

## Referências Bibliográficas

AMORIM, Antonio Brandão. **Lendas em Nheengatu e em Português**. Manaus: Fundo Editorial, 1987.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Estúdios Cor, s.d.

BÖHME, Gernot e Hartmut. **Fuego, Agua, Tierra, Aire**. Una historia cultural de los elementos. Barcelona: Helder, 1998.

BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. II – O Pensamento Mítico. Tradução de Cláudia Cavalcante. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **Mito y Realidad**. 6a edição. Tradução espanhola de Luis Gil. Barcelona: Labor, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano**. A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LORENZ, Francisco Valdomiro. **La BrazilajAruakoj**. Brasília: Labor grupo Antaüen, 1983.

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. Tradução e apresentação de: I. Mitos e Lendas dos Índios Taulipangue e Arekuná por Theodor Koch-Grünberg; II. A lenda de Jurupari de ErmannoStradelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos tupinambás**. São Paulo: Nacional, 1979.

MOREIRA, Ismael Pedrosa. **Contos e Lendas Mitológicas do Povo Tariano**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas / Valer, 2001.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Humanitas, 2004.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Curso de Língua Geral (Nheengatu ou Tupi Moderno)**. São Paulo: edição do autor, 2011.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Tupi Antigo**. A língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

OTTO, Rudolf. **Lo santo. Lo racional y lo irracional enlaidea de Dios**. Tradução espanhola de Fernando Vela. Madri: Alianza Editorial, 2005.

POSSEBON, Fabricio. A experiência xamânica da educação in GONÇALVES, Ana Maria (org.). **Experiência e Educação**. Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2010.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

SILVA, AlcionilioBrúzzi Alves da. **A civilização indígena do Uaupés**. Roma: LibreriaAteneo Salesiano, 1977.

STRADELLI, Ermanno. **Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português**. São Paulo: Ateliê, 2014.

TARIANO, Ismael. **Mitologia Tariana**. Manaus: Valer/IPHAN, 2002.

TERRAS E COMUNIDADES INDÍGENAS NO ALTO E MÉDIO RIO NEGRO. Mapa elaborado pelo Laboratório de Geoprocessamento do Instituto Socioambiental. São Paulo: ISA, 2006.