

Os cantos do estrangeiro e outros recantamentos: a poética da alteridade nos cantos krahô

Ian Paker*

Elton Hiku Krahô**

Introdução

Apesar do etnocídio e do monolinguismo historicamente fomentados pelo Estado brasileiro por meio de estratégias variadas de perseguição, silenciamento e extermínio, o Brasil continua a ser um país não apenas pluriétnico, como também multilíngue. Quanto a este último aspecto em particular, é digno de nota, por exemplo, que ainda hoje sejam faladas dentro de suas fronteiras mais de 290 línguas indígenas¹ – fato que deveria ser muito mais lembrado, divulgado e saudado do que costuma ser feito. Muitas dessas línguas, é verdade, se encontram preocupantemente ameaçadas de desaparecimento, possuindo um número cada vez menor de falantes e correndo o sério risco de deixarem de ser faladas pelas novas gerações em um futuro próximo². Em contrapartida, não podemos deixar de observar que

* UFES

** Professor na escola indígena da aldeia Pé de Côco (Terra Indígena Krahô, Tocantins)

¹ Este número consta no censo nacional realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2022, que adotou uma definição não estritamente gramatical de “língua”, e sim critérios sociolinguísticos que deixam as pessoas entrevistadas livres para autodeclararem e autodefinirem a(s) língua(s) que falam. Segundo estimativas mais conservadoras, são faladas no Brasil entre 150 e 180 línguas indígenas. Em todo caso, fato é que as línguas indígenas faladas no Brasil correspondem a quase metade da diversidade linguística da América do Sul. Elas se dividem em cerca de 40 famílias linguísticas diferentes, dezenas de línguas ditas “isoladas” (ou seja, línguas cuja relação com outras línguas indígenas é ainda desconhecida), e também quase vinte línguas de sinais.

² Segundo a Unesco, atualmente são faladas cerca de 7 mil línguas no planeta. Dessas, mais de 6 mil são línguas minoritárias (ou melhor, minorizadas), sendo que cerca de 3 mil correm risco de desaparecer em um futuro próximo.

nas últimas duas décadas os povos indígenas têm estado especialmente vigilantes em relação a seu direito de poderem falar, e se fazerem ouvir e entender, em suas próprias línguas, buscando promover e implementar (às vezes em parceria com agências estatais e políticas públicas, mas na maioria dos casos de modo inteiramente autônomo) diferentes ações de valorização e fortalecimento linguístico – e isso a ponto de alguns protagonistas e pesquisadores desse processo afirmarem que atualmente estamos vivenciando no Brasil um verdadeiro levante das línguas indígenas.

Proliferam por todo o país, por exemplo, movimentos de retomada linguística que, frequentemente articulados a processos (cosmo)políticos mais amplos que também envolvem retomada territorial e intensa atividade xamânica e ritual (BONFIM; DURAZZO, 2023a, 2023b), têm conseguido não só revitalizar línguas cuja transmissão intergeracional estava comprometida como fazer com que ressurgam línguas já tidas como extintas, que passam então a ser novamente faladas e mesmo ensinadas nas escolas das aldeias, numa interessante subversão deste que sempre foi um dos principais dispositivos de aniquilação da diversidade cultural e linguística. Além disso, lideranças, artistas e intelectuais indígenas têm tido cada vez mais êxito em fazer com que suas línguas estejam presentes em espaços institucionais dos quais elas sempre estiveram ausentes (porque deliberadamente banidas)³, e também com que elas adentrem as diversas mídias e linguagens da produção cultural contemporânea (cinema, teatro, artes plásticas, literatura, música, etc), suas vozes e formas expressivas passando a ser difundidas a públicos que até então sequer suspeitavam de sua existência, complexidade e beleza.

No que diz respeito a esse último ponto em particular, é interessante notar como vêm ocorrendo interações cada vez mais intensas entre os povos indígenas e o campo literário brasileiro. Por um lado, verifica-se a multiplicação de escritores indígenas, autores que, apesar de frequentemente escreverem diretamente em português, utilizam em suas obras elementos de suas tradições narrativas de origem, buscando enfatizar tal filiação ancestral como forma de demarcarem também a literatura como

³ Atualmente, existem nas universidades públicas brasileiras cerca de 20 licenciaturas interculturais voltadas para os povos indígenas, e a presença indígena no ensino superior público e privado soma cerca de 70 mil estudantes. Vale observar também que nos últimos anos cerca de 37 línguas indígenas foram cooficializadas por municípios brasileiros (RUBIM, 2024), e que a Constituição Federal de 1988 e outros importantes textos jurídicos têm começado a ser traduzidos para algumas das línguas indígenas com maior número de falantes (como as línguas tikuna, kauiwá, kaingang e nheengatu).

território ameríndio. Por outro lado, vemos também que a narratividade indígena e suas múltiplas poéticas têm deixado de interessar somente a antropólogos e linguistas especializados no assunto e passado a atrair a atenção também de escritores e poetas não-indígenas, que com elas vêm buscando estabelecer alianças a partir de projetos criativos, tradutórios e editoriais que, apesar de bastante diversos entre si, partilham de um propósito comum: fazer com que a estética da criação verbal ameríndia não só se torne mais conhecida, enterrando de vez velhos preconceitos sobre a arte e o pensamento indígena, como que ela intervenha no debate atual em torno da crise climática e ecológica planetária, contribuindo para a busca por formas alternativas de ser e estar no mundo. Desse modo, estamos vendo aos poucos se formar e ser disponibilizado para um público cada vez mais amplo um significativo e multifacetado *corpus* de textos criativos ameríndios ou amerindianizados, cuja fricção com o universo letrado ocidental, suas práticas textuais e regimes de autoria vem dinamizando um complexo campo de experimentação inter-cultural. Ao entrar hoje em dia em uma livraria no Brasil é possível adquirir desde biografias e autobiografias (em versão bilíngue ou não) de xamãs, chefes e importantes lideranças do movimento indígena brasileiro até traduções poéticas das artes verbais de diferentes povos feitas por estudiosos de suas línguas, passando por obras de escritores e poetas indígenas contemporâneos e romances de autores não-indígenas com franca inspiração nas cosmologias, nas línguas e nos modos de narrar indígenas etc⁴.

Deste campo de experimentação, aliás, podemos dizer que também fazem parte os dois autores deste artigo. Elton Hiku nasceu em 1985 na aldeia Cachoeira, uma das maiores e mais antigas aldeias do povo indígena Krahô, mas há mais de dez anos vive na aldeia Pé de Côco (ambas as aldeias estão localizadas na Terra Indígena Krahô, no estado do Tocantins). Hiku afirma que sua relação com a educação formal sempre foi bastante conflituosa, sobretudo pelo fato de que quando ele era pequeno só se falava português na escola da aldeia, o que lhe gerava muitas dificuldades de compreensão e mesmo de valorização dos conteúdos não-indígenas que

⁴ Quanto a isso, algumas referências principais são: Graúna (1999), Potiguara (2004), Munduruku (2005), Mussa (2009), Baptista (2011), Cohn (2012, 2021), Medeiros (2013), Cesarino (2011, 2013, 2016, 2023), Albert; Kopenawa (2015), Dorrico (2019), Negro (2019), Krenak (2019, 2020a, 2020b, 2022), Verunschik (2020), Gallardo (2021), Mura (2022), Bueno (2022), Vilaça (2022), Saavedra (2022), Popygua (2022), João (2022), Dorrico; Negro (2023), Mehinaku (2024), Müller; Nodari (2024), Jr. Bellé (2024), Raoni (2025).

eram ensinados naquele espaço, sempre em conflito com as dinâmicas cotidianas, rituais e sociopolíticas de seu povo. No entanto, ao realizar a continuidade do ensino fundamental por meio de formações oferecidas pelo Centro Timbira de Ensino e Pesquisa *Pënxwyj Hëmpejxà*⁵, Hiku afirma que passou a ter consciência da importância de lutar pela implementação efetiva da educação diferenciada, intercultural e bilíngue nas escolas indígenas de seu território – direito garantido pela Constituição Federal brasileira desde 1988 –, tornando-se ele próprio professor dos ensinos fundamental e médio na escola da aldeia Pé de Côco alguns anos mais tarde. Ian Packer, por sua vez, nasceu em São Paulo, também em 1985, e é antropólogo de formação. Trabalha desde 2015 com os Krahô, tendo realizado desde então, e sempre em colaboração com Elton Hiku e outras lideranças e cantores, a documentação (gravação, transcrição e tradução) de diversos gêneros de arte verbal krahô. Parte desse material foi apresentada e analisada em sua tese de doutorado (PACKER, 2020a) e em uma série de publicações posteriores (PACKER, 2019a, 2019b, 2020b, 2023, 2024a, 2024b), e parte foi utilizada por Hiku em seu próprio percurso universitário. Em 2018, motivado pela realização desse trabalho de documentação dos saberes narrativos e verbomusicais de seu povo, Hiku ingressou na Licenciatura Intercultural Indígena da Universidade Federal de Goiânia (UFG), formando-se em 2025 em “Estudos da Linguagem” com um trabalho de conclusão de curso sobre o mito de origem dos cantos de maracá (*Kohkot Jô Tom jarên xà*), cantos que foram ensinados aos antepassados krahô por um jacaré xamânico. Segundo Hiku,

Impej crinare pa jopên xà ihhòc kām

Foi muito importante nosso trabalho de registro

cukwa kām wa ite pa cakôc xà mē mē hō kôpîr xà

porque através dele descobri muitas palavras e conhecimentos

quê nē ra amē ton nare quê imã hahkre kêatre.

que não estamos mais usando e que eu não conhecia.

⁵ Trata-se de um local de formação política e intercâmbio cultural dos povos Timbira, mantido pela organização não-governamental Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e pela Associação *Wyty Catê* no município de Carolina, no sul do estado do Maranhão.

Mê icakôc xà pihhoa pê.

Nós temos várias formas de falar.

Nê krahô jô pjê mê hakrã incrê mã nê ahpân mê ihcakôc xà.

No território krahô existem três povos, e cada um tem sua forma de falar.

Ihkrã ri krī mãākrare, kēnkre catêjê, mã kôtnī catêjê.

Primeiro existiam apenas as aldeias Galheiro, Pedra Branca e Cachoeira.

Ahpân mê ihcakôc pihhoa pê.

Em cada uma se fala de forma diferente.

Hapuhnã mê intuito ihtỳj amjī mã mê ihcakôc xà to

Nossos jovens agora estão inventando palavra nova

nê mê ihcakôc xà tēm to hapac kêt.

e estamos esquecendo nossas próprias palavras.

Hahkre kêatre, ihtỳj amjīa krepej xà jurkwa kām mê to ihhêmpej quê mê harkwa to capi.

Tá difícil, mas na escola estamos tentando ensinar a usar a língua dos antigos.

Tendo em vista esta investigação conjunta que viemos desenvolvendo ao longo dos últimos dez anos sobre a língua krahô e seus vários modos de expressão, trataremos nesse artigo de dois gêneros específicos de canto ritual, denominados *Cupêti jarkwa* e *Cupê krã jakrôre jarkwa*, ou seja, os “Cantos do Estrangeiro” e os “Cantos do Estrangeiro de Cocar”. Mas antes de apresentar ao leitor alguns traços da poética desses cantos, gostaríamos de tecer algumas considerações iniciais sobre sua origem, forma e contexto de enunciação, bem como sobre algumas características fundamentais de sua linguagem e os desafios que elas colocam para a tradução.

Cantos estrangeiros

Os “Cantos do Estrangeiro” e os “Cantos do Estrangeiro de Cocar” são cantados somente durante o dia, sempre no espaço de algumas das casas que formam o círculo da aldeia, e apenas por um único cantor que, de pé e com as mãos apoiadas em uma espécie de lança ou bastão cerimonial (denominado *copó*), canta em voz alta sem o acompanhamento de qualquer

tipo de instrumento musical⁶. Os Krahô atribuem a esses cantos a capacidade de alegrar os moradores da aldeia enquanto realizam suas atividades cotidianas, constituindo um elemento central para a produção de uma vida coletiva alegre e saudável. Os “cantores do copó”, como também são referidos aqueles que conhecem e gostam de cantar esses repertórios, atuam assim como uma espécie de rádio que permanece ligado enquanto homens e mulheres cuidam de seus afazeres, com a diferença importante, contudo, de que por ele não chegam notícias do mundo propriamente humano e sim, como veremos mais adiante, de uma infinidade de mundos mais-que-humanos.

Segundo contam os anciãos e as anciãs Krahô, esses dois gêneros de canto foram aprendidos num tempo muito distante, quando certo dia um de seus antepassados saiu para caçar e começou a ouvir cantos muito bonitos que saíam de dentro de um cupinzeiro misterioso. Ao se aproximar um pouco, ele percebeu que dentro do cupinzeiro estava sentado um homem, que portava um belo cocar em sua cabeça e que provavelmente era de algum povo desconhecido, pois o caçador nunca tinha visto ninguém como ele antes. Este homem cantava sem parar, mas quando ouvia algum barulho e suspeitava da presença de alguém nas proximidades, ele parava. O caçador tomou então o cuidado de se esconder atrás de uma árvore, onde permaneceu em silêncio escutando os cantos que eram sucessivamente entoados por aquele estranho cantor. Quando julgou ter ouvido o suficiente, ele voltou então correndo para sua aldeia e ensinou tudo o que tinha aprendido para seu próprio povo, que desde então passou a cantar os “Cantos do Estrangeiro” e os “Cantos do Estrangeiro de Cocar”.

Como se vê, encontramos nesse pequeno relato uma manifestação exemplar daquela “abertura para o Outro” que, como a etnologia americanista vem descrevendo desde ao menos os trabalhos de Claude Lévi-Strauss (1993), caracteriza a relação dos povos ameríndios com a alteridade e o modo como eles atribuem sempre a outrem e ao exterior a origem de seus conhecimentos, técnicas e práticas sociais. Tal abertura e interesse pelo que vem de fora constituem, aliás, disposições existenciais permanentes dos coletivos indígenas, e se expressam em diferentes momentos, contextos e

⁶ Eles se opõem, assim, aos cantos de maracá (*cohtoj jarkwa*), que são cantados somente de noite, no pátio da aldeia e sempre por meio da interação entre a voz masculina e as vozes das cantoras, que se posicionam à sua frente formando uma espécie de coro (cf. PACKER, 2024a).

escalas de sua vida social. Certa vez, por exemplo, ao perguntar a um velho e reputado cantor krahô sobre os “Cantos do Estrangeiro” que ele havia acabado de cantar, ele respondeu que aqueles cantos eram dos Krêjê, povo timbira⁷ que vive no estado do Maranhão (a centenas de quilômetros do território krahô) e cujos cantores, segundo ele, possuem uma ótima voz e memória e cantos muito bonitos. Essa breve anedota nos mostra, assim, que a origem externa dos cantos é, de fato, uma premissa contínua da cosmologia e do pensamento krahô, constantemente empenhados em fazer o elogio da alteridade e em afirmar que a beleza está alhures antes de estar aqui, está no outro antes de estar em mim. Além disso, a atribuição de uma ancestralidade krêjê a tais cantos é tanto mais surpreendente e digna de nota pelo fato deste povo ter sofrido intensa expropriação territorial ao longo dos séculos XIX e XX, vivendo disperso por cidades do estado do Maranhão e em aldeias de outros povos indígenas da região durante décadas. Como resultado desse processo, os Krêjê deixaram de falar sua língua, tendo iniciado há alguns anos, contudo, um movimento de reivindicação territorial e de retomada cultural e linguística. Coloca-se, assim, a interessante possibilidade de que parte de sua língua e de suas artes verbais tenha sobrevivido na memória e na prática ritual de cantores krahô, fenômeno aliás recorrente entre outros povos indígenas das terras baixas da América do Sul⁸.

Mas do que afinal falam os “Cantos do Estrangeiro” e os “Cantos do Estrangeiro de Cocar”? Ou melhor, quem fala nesses cantos e como? Assim como ocorre em outros tipos de canto ritual krahô, esses cantos se caracterizam pela extrema concisão de suas imagens, que são tecidas por meio de duas ou três linhas curtas intensamente repetidas ao longo da performance. À maneira de um *haikai*, essas imagens apresentam detalhes das qualidades sensíveis, do comportamento e das formas de vida de uma

⁷ O termo “timbira” designa um conjunto de sete povos indígenas que, além de falarem variedades dialetais de uma mesma língua (a língua timbira, pertencente à família Jê), compartilham diversas características socioculturais, como a forma circular de suas aldeias, um sistema de parentesco similar, um mesmo corte de cabelo e uma série de conhecimentos e de práticas cerimoniais, que circulam entre eles por meio das redes de parentesco e de comensalidade ritual. São eles: os Krahô e os Apinajé, que vivem no estado do Tocantins; os Gavião-Parcatêjê, que vivem no sudeste do estado do Pará; e os Gavião-Pykopjê, Kricati, Canela-Apânjêkra, Canela-Râmôkamêkra e Krenjê, que vivem no sul do estado do Maranhão.

⁸ Quanto a isso, tome-se por exemplo o caso dos Pataxó do sul da Bahia, que em seu processo de retomada linguística passaram a recuperar e a estudar não só documentos históricos onde encontram registros antigos de sua língua como também a realizar intercâmbios com os Tikmũ’ün-Maxacali, povo cuja língua é da mesma família linguística e que possui um repertório de cantos rituais que afirmam terem aprendido com os antigos Pataxó (BOMFIM, 2012).

miríade de seres (animais, plantas, lugares e paisagens geográficas, etc), cujos nomes aparecem em uma das linhas e suas características nas demais. Entretanto, é importante notar que tais nomes não são enunciados apenas pelo cantor humano, mas também pelos próprios seres em questão, que ao se autoneamearem se colocam na posição de enunciador, dizem “eu”, apresentando-se em 1ª pessoa aos ouvintes. E, com efeito, é comum os cantores krahô dizerem que são os próprios seres neles presentes que estão cantando e contando sobre si mesmos:

Pryre cunêa increr, ta amjĩ nã cre.

Todos os bichos têm cantigas, eles mesmos cantam.

Pànti ta amjĩ nã cre, amjĩ nã cre.

A arara canta nela mesmo, ela mesmo se canta.

Ampo jirôt te hajyar mã.

As plantas é a mesma coisa.

Ampo pâr, crow pâr increr mã.

Até a palmeira, a palmeira buriti, tem as cantigas dela.

Cô nã ampo pâr quê nê pōõ nã increr nare

Uma árvore do brejo não vai cantar da chapada não

juri ihcuhhê xàa nã, cute amjĩ kãm hapac xà.

vai cantar onde que ela convive, como é que é a vida dela.

Quê ha ihcuhhê xa nã cre.

Ela tá contando na música do lugar onde ela vive.

Cô cre, kôc cre, caxêre cre.

A água canta, o ar canta, a estrela canta.

Increr japry pê pōõhy.

A música tem nome do milho.

Quêha cre, pōõhya cre.

Ele que começou a cantar, o milho mesmo que cantou.

Amjĩ pryã nã cre, quê incot cre.

Puxando o nome dele mesmo, quando está verdinho.

Ita mã increr. Harên xà.

A música dele é essa, a história dele é essa mesmo⁹.

Quanto a isso, é importante notar também que, se parte das palavras dos cantos possui um sentido que pode ser semanticamente traduzido, encontramos neles a presença de muitos vocalises – palavras vazias, puros sons – e apesar dos Krahô às vezes atribuírem a alguns deles um valor onomatopaico, eles costumam descrevê-los mais frequentemente como sendo “enfeites de música” (*increr jahī xà*). Esses “enfeites”, além de criarem relações de rima e de assonância que são fundamentais para a melopeia dos cantos, também terminam por opacificar o sentido semântico dos seus versos e, conseqüentemente, por torná-los um tanto enigmáticos para os ouvintes, que precisam então prestar muita atenção aos cantos para conseguirem reconhecer não só as palavras que estão camufladas em sua matéria fônica como a própria identidade de seu enunciador. Assim, afora o papel que desempenham na tessitura formal dos cantos, tais “enfeites” também são responsáveis por realizar uma operação ontológica crucial: à maneira das máscaras, dos adornos e dos grafismos indígenas, eles transformam os corpos e as vozes dos cantores e das cantoras que os vestem em corpos e vozes-outras, permitindo que eles passem a manifestar também a perspectiva de outros seres. Como diz Hiku,

Mē icrer kêatre, wa nē impar nare pom mē harkwa increr kām hapôj itajê.

Nós que não sabemos cantar não entendemos a língua que sai nos cantos.

Harkwa increr kām hapôj, amã hahkre kêatre ca nē impar nare.

Quem não sabe cantar, não vai entender a língua que sai na música.

Mē harkwa pihhoa pê increr kām hapôj.

Muitas línguas diferentes saem pelos cantos.

Pê wa increr to apê ihkwy kâmpa nē hahkrepej ipihhoa pê, quê nē amē ton nare.

Quando a gente trabalhou com os cantos, ouvi e aprendi muitas palavras diferentes, que a gente não costuma usar.

Pjê kām ampo ipa itajê cunēa Krahô crer kām.

Tudo o que existe no planeta fala por meio dos cantos dos Krahô.

⁹ As duas primeiras afirmações foram feitas, respectivamente, por Getúlio Kruwakaj Krahô e Dodani Piikên Krahô (cf. ALDÉ, 2013, p. 60), e a terceira por João Duruteu Xaj Krahô (cf. MORIM DE LIMA, 2016, p. 97).

Se cada língua implica um mundo possível, e, se nos mundos ameríndios a capacidade de falar e se comunicar não é um atributo exclusivo da humanidade, e sim de todos os seres, vemos então que através da língua krahô muitas outras línguas, sujeitos e mundos falam (e se fazem ouvir e entender), instaurando uma polifonia radical que extrapola, em muito, o cosmopolitismo euroamericano, ainda atravessado por muitas fronteiras e barreiras (e, por isso, muito limitado...) quando visto de uma perspectiva ameríndia.

Dito isso, o problema que gostaríamos de abordar agora é o seguinte: como então traduzir cantos que não só foram aprendidos pelos antepassados krahô e krêjê de um cantor estrangeiro, como são eles próprios estrangeiros a esse cantor primordial, já que expressam as línguas e perspectivas de uma miríade de seres mais-que-humanos, que falam por meio de diferentes cantores humanos? Como traduzir essas diversas vozes que se sobrepõem nos cantos à maneira de um palimpsesto oral, ou, como coloca Hiku, como traduzir as várias línguas que saem pela voz de quem canta? À medida que fomos avançando no trabalho de transcrição dos cantos e compreendendo a complexidade dos acontecimentos de linguagem neles presentes, tais questões foram se tornando cada vez mais importantes, sobretudo porque queríamos nos afastar radicalmente das traduções feitas pelos missionários religiosos e daquelas usualmente encontradas nos livros didáticos elaborados pela secretaria de educação e que são utilizados nas escolas das aldeias, traduções que via de regra operam uma simplificação brutal da poética dos cantos e acabam por reduzi-los a ingênuas representações bucólicas da natureza.

Por sugestão de Ian, começamos então a ver juntamente com os cantores alguns exemplos de poesia não-indígena que poderiam dialogar de modo interessante com a poética desses cantos krahô como também alguns exercícios mais sofisticados de tradução literária de poéticas indígenas, apostando que tais referências poderiam abrir caminhos interessantes para pensarmos a tradução do material que estávamos produzindo. Ao longo desse processo, foi então ficando claro para nós que a tradução para a língua de chegada não deveria se desfazer, por exemplo, dos “enfeites de música” e das distorções das palavras que eles realizam, nem tampouco ignorar o multilinguismo que atravessa os cantos e faz com que encontremos neles

variantes lexicais das diferentes línguas timbira, pois a opacidade gerada por tais características é constitutiva da poética krahô, não podendo, portanto, ser simplesmente descartada.

Não por acaso, aliás, uma das referências que mais interessou a Hiku e aos cantores foi o trabalho do poeta e tradutor norte-americano Jerome Rothenberg, que nos anos 1970 havia proposto “traduções totais” dos cantos navajo e sêneca, ou seja, traduções “não só das palavras, mas de todos os sons conectados ao poema, incluindo, por fim, a própria música” (ROTHENBERG, 2006: 40). Além disso, o fato de Rothenberg traduzir os cantos sobretudo para que eles possam ser re-cantados e ouvidos coletivamente na língua de chegada – e não apenas silenciosamente lidos e individualmente apreciados – exerceu especial fascínio sobre os Krahô, já que assim se mantém viva a vocação oral e circulante dos cantos e dos conhecimentos que eles transmitem. Por fim, também é importante dizer que a tradução da pequena seleção (de um repertório muitíssimo mais vasto) dos “Cantos do Estrangeiro” e dos “Cantos do Estrangeiro de Cocar” que apresentamos abaixo também contou com a participação de Guilherme Gontijo Flores, poeta e tradutor brasileiro com grande experiência na tradução de textos de tradições orais e que deu contribuições preciosas para a transcrição final dos cantos¹⁰.

Esses cantos são parte de uma performance realizada em 2016 pelo mestre ritual krahô Olegário Tejapôc (o mesmo que cantou os cantos krêjê na situação descrita acima), pouco antes de ele vir a falecer. Enquanto acontecia uma reunião na casa de uma das famílias da aldeia Pé de Côco para tratar da preparação de um grande ritual que aconteceria em breve, Tejapôc se pôs a cantar, não sem antes recordar e contar para seus filhos, filhas, netos e netas ali reunidos um pouco sobre a origem desses cantos:

Yhỹ, Cupẽkrã jakrôre ita increr itajê to hõxỳ.

Então, esse tal de Cupẽ krã jakrôre mesquinha os cantos.

Catàt kãm mẽ hapôj quẽ mẽ hompu nẽ catàt kãm ton nare.

Ficava cantando escondido e quando alguém vinha e olhava, ele parava.

¹⁰ Para mais informações sobre esse processo de tradução, conferir Packer (2024b), onde apresento mais detalhadamente o passo-a-passo tradutório de um conjunto de cantos de maracá krahô cuja poética é em tudo similar à dos cantos de que estamos tratando aqui. Para aquelas e estas traduções, o caminho aberto por Gontijo Flores e Capilé (2022) em seus *recantamentos* de cantigas de terreiro em línguas do tronco banto e de outras matrizes africanas foi inspiração fundamental.

Mêr kêt, ampo krea kãm hõpĩn kra kãm ihkrĩ

Ele ficava sentado dentro de um buraco, dentro da casa do cupim

cakrô hama mẽ hõmpu hama mẽ hompu to hajỹr to ihcuhhê.

mas mesmo assim enxergava, enxergava longe mesmo.

Pêa mã pê jũm ita into xwỳjri nã cupê amxu.

Então um dia alguém conseguiu se esconder antes que ele visse.

Cupê ipĩmxur pêa mã amjĩ mã hamrêa kĩn te kãm to ihtêm.

Se escondeu e como não tinha ninguém por perto, ele começou a cantar.

Ihtỹj ajpẽn nã curê cute ton par nare.

Começou a costurar os cantos com força, mas não cantou tudo.

Mãrha pê ton par nare.

Acho que não cantou tudo.

Nẽ mã pê jũm ita hanẽ mẽ panquêtjê nõ ita hanẽ

Então alguém fez isso, um dos nossos antepassados fez isso

nẽ cupê amxu hõtpê kãmpa.

se escondeu e ficou escutando.

Mam mẽ pa mortũm jarkwa ita kêanre nẽ impej nare.

Antigamente, os cantos dos antigos não prestavam, não eram bonitos.

Ampo cukwa kãm.

É por meio das coisas

pryre cukwa kãm

é por meio dos bichos

cu mẽ hakãmpê hõtpê mẽ to amjĩa packre catêjê apu to.

que nós, que estamos no lugar dos antepassados, vamos aprendendo.

Cute mẽ hahkrepej catêjê apu to, mẽ ihkrã kre catêjê.

Os antigos conheciam bem, eram gente de cabeça boa.

Pêan cute mẽ nam amẽ to amjĩa packre nare.

Mas as pessoas de hoje não pensam mais nos cantos.

Hikjêa to mã mãã tahnã ra taxwỳjê pictor par.

Uma parte dos cantos já se perdeu completamente.

Ipipêr kôt wa amẽ harẽ ra ipictor

Eu vou cantar e mostrar pra vocês, mas também já perdi

ra ipictor tu.

já perdi muitos cantos.

Pêa hikwa apu ihhêmpej.

São os cantos que estão deitados na minha cabeça que vou ensinar.

Dito isso, Tejapôc começou então a cantar:

Abelha tataíra

*Põõre põõre jĩ hỳ nã
Hajê hajê te
Põõre jĩ hỳ nã
Hajê hajê te*

*Flor do flor do capim nã
Alta alta lá
Flor do capim nã
Alta alta lá*

Hi ja ca càrà xy re rê teme mã mã

Hi ja a tataíra ê ê evem mã mã

*Põõre põõre jĩ hỳ nã
Hajê hajê te
Põõre jĩ hỳ nã
Hajê hajê te*

*Flor do flor do capim nã
Alta alta lá
Flor do capim nã
Alta alta lá*

Hi ja ca càrà xy re rê teme mã mã

Hi ja a tataíra ê ê evem mã mã

*Põõre põõre jĩ hỳ nã
Hajê hajê te
Põõre jĩ hỳ nã
Hajê hajê te*

*Flor do flor do capim nã
Alta alta lá
Flor do capim nã
Alta alta lá*

Veado-catingueiro

*Ja carà
Ja carà
Ja ja crã mã càjte*

*Já veado-virá
Vá virote
Virar*

*Ja carà
Ja carà
Ja ja crã mã càjte*

*Já veado-virá
Vá virote
Virar*

*Ja carà
Ja carà
Ja mã hipô kãmã*

*Vá veado-virá
Vá virote
Na laguna banhá*

Ja carà

Já veado-virá

*Ja carà
Ja ja crã mã càjte*

*Ja carà
Ja carà
Ja ja crã mã càjte*

*Vá virote
Virar*

*Já veado-virá
Vá virote
Virar*

Mutum

*Ja wa cro jê
Cro jê re
Re nã*

*Ja wa cro jê
Cro jê re
Re nã*

*Ja putu tẽn cu re te
Caperêti hô kãmã*

*Ja wa cro jê
Cro jê re re nã*

*Ja wa cro jê
Cro jê re re nã*

*Ja wa cro jê
Cro jê re
Re nã*

*Ja wa cro jê
Cro jê re
Re nã*

*Ja mu tum tem ô se tem
Na bacaba sua câma*

*Ja wa cro jê
Cro jê re re nã*

*Ja wa cro jê
Cro jê re re nã*

Abelha Tapesuá

*Hiprêre xỳ hỳ
Hô wa ja romõ rê hê*

*Hiprêre xỳ hỳ
Hô wa ja romõ rê hê*

*Hiprêre xỳ hỳ
Hô wa ja romõ rê hê*

*Hiprêre xỳ hỳ
Hô wa ja romõ rê hê*

*Tapesuá suá
Onde vai azul assim?*

*Tapesuá suá
Onde vai azul assim?*

*Tapesuá suá
Onde vai azul assim?*

*Tapesuá suá
Onde vai azul assim?*

Urubu

Wari cô nã tem
Wari cô nã tem

Hêêê

Wari cô nã tem
Wari cô nã tem

Xônire tycyre
Xônire tycyre

Wari cô nã tem
Wari cô nã tem

Hê Hê

Wari cô nã tem
Wari cô nã tem

Avoando vem
Avoando vai

Hêêê

Avoando vem
Avoando vai

Urubu pretão
Urubu pretão

Avoando vem
Avoando vai

Hêêê

Avoando vem
Avoando vai

Onça

Ropore
Wa tarê

Ropore
Wa tarê

Warê cô câpe nã mã jĩ pry hy
Xa pê xa pê hê
Hêêê

Wa tarê

Ropore
Wa tarê

Ooonçã
Aqui estou

Ooonçã
Aqui estou

Sperando minha presa passar
Xa pê xa pê hê
Hêêê

Aqui estou

Ooonçã
Aqui estou

Ropore
Wa tarê

Ooonçã
Aqui estou

Arara

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Pêrê ca prĩre
Pêrê ca prĩre

Chãmã mã sim sim
Chãmã mã sim sim

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Pêrê ca prĩre
Pêrê ca prĩre

Chãmã mã sim sim
Chãmã mã sim sim

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Jaj hê cre kãmã
Pànã re japy ji roto

De sua oca cãmã
Arãrã de longo rabo

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Pêrê ca prĩre
Pêrê ca prĩre

Chãmã mã sim sim
Chãmã mã sim sim

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Wỳ wỳ
Wỳ wỳ

Pêrê ca prĩre
Pêrê ca prĩre

Chãmã mã sim sim
Chãmã mã sim sim

Arara (II)

Pànã ri hy
Pànã ri hy
Wa pãnã ri hy

Arari hy
Arari hy
Em mim arari *hy*

*Pànã ri hy
Pànã ri hy
Wa pànã ri hy*

*Arari hy
Arari hy
Em mim arari hy*

*Hà hi kriti tê pê pânî rã
Rã cwỳni jakriti jaxôrôre to wa mẽ hy*

*Hà hi enfeite a mim
Com as penas soltas de arari hy*

*Hà hi kriti tê pê pânî rã
Rã cwỳni jakriti jaxôrôre to wa mẽ hy*

*Hà hi enfeite a mim
Com as penas soltas de arari hy*

*Pànã ri hy
Pànã ri hy
Wa pànã ri hy*

*Arari hy
Arari hy
Em mim arari hy*

*Pànã ri hy
Pànã ri hy
Wa pànã ri hy*

*Arari hy
Arari hy
Em mim arari hy*

Arara (III)

*Hêêê ja wa hê
Hê ja wa hê
Hê ja wa*

*Eeeu ja wa hê
Eu ja wa hê
Eu ja wa*

*Hê ja pê pànã tê
Hê ja pê pànã tê
Japy caprêc quê tê*

*Eu ja eu ararã
Eu ja eu ararã
Meu rabo vermelhão*

*Hêêê ja wa hê
Hê ja wa hê
Hê ja wa*

*Eeeu ja wa hê
Eu ja wa hê
Eu ja wa*

Gato-maracajá

Ropore
Kà ca xêêre

Ga gato
Couro sarapi

Ropore
Kà ca xêêre

Ga gato
Couro sarapi

Hô ja wa môr xãmã te
Ja wa te to ja pa te nã catê

No rastro inimigo
Já ma ra ca já caminho

Ropore
Kà ca xêêre

Ga gato
Couro sarapi

Ropore
Kà ca xêêre

Ga gato
Couro sarapi

Gaviãozinho

Kôjkwa
Japôcô mã
Japo hô
Japôj re

Pro céu
Já vou voar
Já vou ô
Já vou varar

Kôjkwa
Japôcô mã
Japo hô
Japôj re

Pro céu
Já vou voar
Já vou ô
Já vou varar

Carê quê re
Carê quê re

Ga gavião
Ga gavião

Kôjkwa
Japôcô mã
Japo hô
Japôj re

Pro céu
Já vou voar
Já vou ô
Já vou varar

Kôjkwa
Japôcô mã
Japo hô

Pro céu
Já vou voar
Já vou ô

Japôj re

Já vou varar

Peixe piaba (I)

*Côro rocô kãmã ri
Gãpy tapê*

Corre correnteza por aí
Corre corre

*Côro rocô kãmã ri
Gãpy tapê*

Corre correnteza por aí
Corre corre

*Ja teperã jê rê
Ja teperã jê rê*

*Ja piabã jê ê
Sua cauda move*

*Côro rocô kãmã ri
Gãpy tapê*

Corre correnteza por aí
Corre corre

*Côro rocô kãmã ri
Gãpy tapê*

Corre correnteza por aí
Corre corre

Peixe piaba (II)

*Rê wa jô cô
Hô ti kãmã rê*

No remansô
Hô hê reluzê

*Hê teperã
Hã mã hi rã ha te nã*

Uma piabã
Entre flores pousada

*Rê wa jô cô
Hô ti kãmã rê*

No remansô
Hô hê reluzê

*Hê teperã
Hã mã hirã ha te nã*

Uma piabã
Entre flores pousada

Jacaré

*Rê pa cô ju ti wa
Hahê*

Ê pa seu porto é
N'água



Rê pa cô ju ti wa
Hahê

Hê rô rô mĩre
Hakriti kre jacati kãmã wa

Hê rô rô mĩre
Hakriti kre jacati kãmã wa

Rê pa cô ju ti wa
Hahê

Rê pa cô ju ti wa
Hahê

Ê pa seu porto é
N'água

Jacaré mora
Em brânca barranceira *cãmã*

Jacaré mora
Em brânca barranceira *cãmã*

Ê pa seu porto é
N'água

Ê pa seu porto é
N'água

Porco-queixada

Wari cô
Cô tô ri

Wari cô
Cô tô ri

Crôti japê wa pu xà nẽ rĩ
Crôti japê wa pu xà nẽ rĩ

Wari cô
Cô tô ri

Wari cô
Cô tô ri

No mato
Tô tô ri

No mato
Tô tô ri

Pecari te espero bem aqui
Pecari te espero bem aqui

No mato
Tô tô ri

No mato
Tô tô ri

Marimbondo

Ja ru wê
wên nu re
Ja ru wê
wên nu re

Em nu vem
vem nu vem
Em nu vem
vem nu vem



Hô waru jô hô
Hô waru jô hô

Em galhos juntas
Em galhos juntas

Tàxy tê jomô tàrà
Hà jomô tàrà

Vespas te enfrentam
Ha como sporam

Tàxy tê jomô tàrà
Hà jomô tàrà

Vespas te enfrentam
Ha como sporam

Ja ru wê
wên nu re
Ja ru wê
wên nu re

Em nu vem
vem nu vem
Em nu vem
vem nu vem

Piranha

Wa jô xê caprô
Hô caprôrô

Em minha linha
Só sangue-só

Wa jô xê caprô
Hô caprôrô

Em minha linha
Só sangue-só

Rê ha apânã te rê
Rê ha apânã te rê

Vem cá piranhã *te*
Vem cá piranhã *te*

Wa jô xê caprô
Hô caprôrô

Em linha minha
Só sangue-só

Wa jô xê caprô
Hô caprôrô

Em linha minha
Só sangue-só

Lagarto Teiú

Pryxûmû ti re
Hy hã hy
Pryxûmû ti re
Hy hã hy

Lagarto *tu re*
Teiú teiú
Lagarto *tu re*
Teiú teiú

Pryxũmũ ti re xà pê wa mã
Hato kakàrãre
Hy hã hy

Um lagarto teiú sou
 De olho tatuado
 Teiú teiú

Pryxũmũ ti re
Hy hã hy
Pry xũmũ
Hy hã hy

Lagarto *tu re*
 Teiú teiú
 Lagarto *tu re*
 Teiú teiú

Como se vê, enquanto Tejapôc canta, também cantam por meio dele uma multidão de seres-outros, e através das suas vozes somos levados a adentrar seus mundos: abelhas tataíra que passeiam pelas flores dos capins, chupando seu pólen; veados-catingueiro que se banham nas lagoas; mutuns que pousam e descansam nas folhagens das palmeiras; o movimento que urubus e gaviõezinhos traçam pelos céus; onças e gatos-maracajás, sempre à espreita, seguindo o rastro de suas próximas vítimas; caçadores humanos, também sempre à espreita, aguardando a passagem de um bando de porcos-queixada para atacá-los, ouvindo araras vermelhas gritando em seus ninhos e desejando suas plumas para com elas se adornarem; peixes que descem as correntezas e no remanso descansam, sob as flores do cerrado; vespas que se aglomeram como nuvens e picam quem as provoca e enfrenta; os detalhes pictóricos dos olhos dos lagartos teiús... Em suma, as infinitas relações ecológicas interespecíficas que compõem aquilo que chamamos de “fauna”, “flora” e “floresta” e com as quais os Krahô e seus cantos contribuem de maneira fundamental, a cada dia e noite, para que permaneçam vivas, saudáveis e de pé.

Referências

- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALDÉ, Veronica. **Sustentando o cerrado na respiração do maracá: conversas com os mestres Krahô**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- BAPTISTA, Josely Vianna. **Roça Barroca**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

- BOMFIM, Anari Braz. **Patxohã, “Língua de guerreiro”: um estudo sobre o processo de retomada da língua pataxó**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- BUENO, Wilson. **Mar paraguaio**. São Paulo: Iluminuras, 2022.
- CARELLI, Rita. **Terrapreta**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska: a poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Rio acima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **A repetição**. São Paulo: Todavia, 2023.
- COHN, Sérgio (org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- COHN, Sérgio. **Cantos ameríndios**. Rio de Janeiro: Azougue, 2021.
- DORRICO, Julie. **Eu sou Macuxi e outras histórias**. Belo Horizonte: Caos e Letras, 2019.
- DORRICO, Julie; NEGRO, Maurício. **Originárias: uma antologia feminina de literatura indígena**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023.
- DURAZZO, Leandro; BONFIM, Evandro. A área etnolinguística das línguas encantadas: repensando os conceitos de língua, falante, transmissão e territórios nas retomadas de línguas indígenas. Em: SEVERO, Cristine; BUZATO, Marcelo (orgs.). **Cosmopolítica e linguagem**. Araraquara: Letraria, 2023a.
- DURAZZO, Leandro; BONFIM, Evandro. Retomadas linguísticas indígenas no Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo: um mapeamento etnográfico. Em: SciELO Preprints, 2023b.
- GALLARDO, Sara. **Eisejuaz**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- GONTIJO FLORES, Guilherme; CAPILÉ, André. **Tradução-exu: ensaio de tempestades a caminho**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- GRAÚNA, Graça. **Canto Mestizo**. Maricá: Editora Blocos, 1999.
- JOÃO, Izaque. **Cantos dos animais primordiais – Ava Ñomoandyja Atanásio Teixeira**. São Paulo: Hedra, 2022.
- JR. BELLÉ. **Retorno ao ventre: Mýnh fi nugror to vêsikã kãtĩ**. São Paulo: Editora Elefante, 2024.
- KRENAK, Aílton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- KRENAK, Aílton. **A vida não é útil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2020a.
- KRENAK, Aílton. **O amanhã não está à venda**. Companhia das Letras, 2020b.
- KRENAK, Aílton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **História de lince**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. **O choro da aranha etc**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- MEHINAKU, Yamaluí Kuikuro. **Dono das palavras: a história do meu avô**. São Paulo: Fósforo, 2024.
- MORIM DE LIMA, Ana Gabriela. **Brotou batata pra mim: cultivo, gênero e ritual entre os Krahô (TO)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros**. São Paulo: Editora Global, 2005
- MÜLLER, Adalberto; NODARI, Alexandre (orgs). **Literatura, tradução e cosmologias indígenas**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024.
- MURA, Márcia. **Tecendo memórias: do povo Mura e outros parentes**. Rio de Janeiro: Editora Pachamama, 2022.
- MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- NEGRO, Maurício. **Nós: uma antologia de literatura indígena**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PACKER, Ian. “Sobre a lenha, labareda sou: poética da memória em um canto ritual krahô”. **Revista Cadernos de Tradução**, v. 39, n. 4, pp. 227-247. 2019a.
- PACKER, Ian; HIKU, Elton; KOC, José Miguel. 2019b. “*Mê aquêjtê jakâmpê* – No lugar dos teus antepassados: um chamado ao pátio krahô”. **Revista Linguística**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, pp. 231-270, 2019b.
- PACKER, Ian. **Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô (Timbira/Brasil central)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020a.
- PACKER, Ian. “Espalhar e roubar: o sistema timbira e os cantos de maracá vistos de uma aldeia krahô”. **Maloca: Revista de Estudos Indígenas**, Campinas, v. 3, p. 1-31, 2020b.

- PACKER, Ian. Cantos de maracá / Cohtoj jarkwa (Krahô). **Gratuita**. Vol.4: “Animais”. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2023.
- PACKER, Ian. “O canto da Machadinha: mitologia, história e ritual em um gênero de arte verbal krahô”. **Revista Mana**, 2024a.
- PACKER, Ian. “Recantamentos do linjaguar: cantos krahô em tradução”. Em: NODARI, Alexandre; MÜLLER, Adalberto (orgs). **Literatura, tradução e cosmologias indígenas**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2024b.
- RAONI. **Memórias do cacique**. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- ROTHENBERG, Jérôme. **Etnopoesia no milênio**. Tradução de Luci Collin. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.
- RUBIM, Altaci Corrêa. **Cartilha de co-oficilização de línguas indígenas**. Brasília: Edição dos Autores, 2024.
- POPYGUA, Timóteo Verá Tupã. **A terra é uma só**. São Paulo: Hedra, 2022.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. São Paulo: Global, 2004.
- SAAVEDRA, Carola. **O manto da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- TUGNY, Rosângela. **Mõgmõka yõk kutex xi ãgtux: Cantos e histórias do Gavião-Espírito**. Rio de Janeiro: Museu do Índio/FUNAI, 2009.
- VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- VILAÇA, Aparecida. **Ficções amazônicas**. São Paulo: Todavia, 2022.

Resumo

Neste artigo colaborativo, apresentamos alguns exercícios de tradução de um conjunto de cantos rituais dos Krahô, povo indígena que vive no norte do estado do Tocantins (Brasil). Marcados pela incorporação das vozes, línguas e perspectivas de uma multiplicidade de sujeitos humanos e não-humanos, esses cantos colocam inúmeros desafios para a tradução, em razão da presença de diversos elementos verbomusicais que opacificam seu sentido (e que por isso são também altamente significativos). Seguindo propostas feitas por Rothenberg (2006) e também por Gontijo Flores e Capilé (2022), propomos, assim, que tais características não sejam ignoradas ou abandonadas, e sim ocupem o centro da tradução, reverbando essa poética da alteridade em nossa própria língua.

Palavras-chave

Krahô; Poética; Tradução; Artes verbais indígenas

Abstract

In this collaborative article, we present some translation exercises from a set of ritual chants of the Krahô, an indigenous people living in the north of the state of Tocantins (Brazil). Marked by the incorporation of the voices, languages, and perspectives of a multiplicity of human and non-human subjects, these chants pose numerous challenges for translation, due to the presence of verbal-musical elements that obscure their meaning (and, therefore, are also very significant). Following proposals made by Jerome Rothenberg (2006) and also by Gontijo Flores & Capilé (2022), we propose that such characteristics should not be ignored or abandoned, but rather occupy the center of translation, reverberating this poetics of otherness in our own language.

Keywords

Krahô; Poetics; Translation; Amerindian verbal arts