

***NHEENGARA MOKÕI:* SOBRE DUAS CANTIGAS TUPIS**

Alberto Baeta Neves Mussa 

Romancista. Rio de Janeiro, RJ, Brasil
E-mail: albertomussa@gmail.com

No célebre ensaio *Des Cannibales*, de Montaigne, há dois excertos de cantigas tupis – ou tupinambás; ou tamoias – ouvidas no litoral de **Nheteróia** (como era conhecida a atual baía de Guanabara) em meados do século 16. Trata-se de versões francesas prosificadas a partir de um original em tupi antigo, muito provavelmente feitas pelo informante com quem Montaigne diz ter estado em contato por largo tempo.

Aventureiros e corsários franceses, especialmente normandos, costumavam frequentar a baía de Guanabara desde pelo menos a primeira década do século 16, como informa Maurício de Abreu na sua *Geografia histórica do Rio de Janeiro* (2010). Havia entre eles também muitos degredados, ou seja, criminosos que tinham suas penas de morte comutadas em pena de exílio temporário. Esses indivíduos eram, então, enviados à América com o objetivo específico de aprenderem o idioma e os “costumes” indígenas para servirem de intérpretes e guias a seus compatriotas que atuavam no escambo com os nativos.

O informante de Montaigne se inclui provavelmente nesta última categoria, já que teria vivido de dez a doze anos “no lugar que Villegagnon batizou de França Antártica”. Tinha, portanto, adquirido um domínio razoável do idioma brasílico.

Segundo seu testemunho, a primeira dessas canções foi “feita por um prisioneiro”, antes de sua execução ritual, quando se dirige a seus inimigos. Vou chamá-la de *Cantiga de Morte*:

Ces muscles, cette chair et ces veines, ce sont les vôtres, pauvres fols que vous êtes; vous ne reconnaissez pas que la substance des membres de vos ancêtres s'y tient encore: savourez-les bien, vous y trouverez le goût de votre propre chair.

Esses músculos, essa carne e essas veias são as vossas, pobres tolos que sois; vocês não reconhecem que a substância dos membros dos vossos antepassados ainda está aqui: saboreiem bem e perceberão o gosto da sua própria carne.

A segunda, ao que parece, se aproxima mais do lirismo ocidental, e foi citada sem um contexto específico. Vou denominá-la de *Cantiga de Amor*:

Coulevre, arrête-toi! Arrête-toi, coulevre! Afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture la façon et l'ouvrage d'un riche cordon que je puisse donner à m'amie. Ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpents!

Cobra, para! Para, cobra! Para que minha irmã tire do padrão da tua pintura o modelo e a feitura de um belo colar que eu possa dar à minha amiga. E que para sempre tua beleza e tua forma sejam preferidas entre todas as serpentes!

São textos que ensejam múltiplas reflexões e que interessam a diversas disciplinas: filologia tupi, história da literatura, teoria literária, linguística geral, teoria da tradução, semântica, etnografia e etnologia — para lembrar as mais óbvias.

Meu objetivo, contudo, não chega a tanto: quero apenas fazer o experimento de revertê-las ao idioma original; além de, naturalmente, comentá-las.

Trata-se, portanto, de um exercício de alteridade, de dar um bote do Eu para o Outro, de reconquistar uma língua que deveria ter sido a minha, de tentar entender, ou sentir, a mesma beleza que foi percebida por quem recebeu esses cantos pela primeira vez.

I

cantiga de morte

kó ybynha kó toó

Ces muscles, cette chair,

estas entranhas, esta carne,

kó tajyka pe mbaé

et ces veines, ce sont les vôtres,

estas veias são vossas,

angaingaibot poreausub wé

pauvres fols que vous êtes;

ó loucos miseráveis!

nda peikuwabi pè

ne reconnaissez pas

não reconhecem

pe tuibaepawama asykuera reté

que la substance des membres de vos ancêtres

que a substância dos retalhos dos vossos antepassados

ikopuku kobé

s'y tient encore:

permanece aqui?

pesaangatu aé peiandub

savourez-les bien, vous y trouverez

saboreai bem! e percebereis

pe roó ré

le goût de votre propre chair.

o gosto da vossa carne!

A primeira dificuldade se refere à distinção entre "músculo" e "carne", que consta da versão francesa. Não há no *Vocabulário na língua brasílica*, nem no *Vocabulário português-brasílico*, nem na relação de nomes das partes do corpo, de Pero de Castilho, um termo para "músculo". Temos apenas "carne", –oó (nome transitivo, que se realiza como **toó**, **soó** ou **roó** conforme o complemento). Naturalmente, –oó compreende a noção de "músculo"; mas não é impossível que houvesse um vocábulo específico, que tivesse escapado à documentação: seria erro supor que os textos antigos exauriram todo o léxico da língua. Outra hipótese é ter havido uma tradução equivocada: por exemplo, a cantiga original referir-se a "bíceps" e o informante de Montaigne ter entendido esta palavra específica como um vocábulo geral para "músculo". Assim, na transposição,

tive que substituir "músculo" e optei arbitrariamente por **ybynha**, "entranhas, vísceras", que também eram consumidas no rito canibal.

Um segundo problema é o termo para "membros", no sentido de "conjunto de braços e pernas". Também não encontrei nos vocabulários um nome tupi que correspondesse a tal conceito. E ficaria deselegante retraduzir um termo único por dois. Optei, assim, por **asykuera**, que tem acepção mais ampla e significa qualquer parte retirada de um todo, ou seja, "pedaço, retalho".

cantiga de amor

mbói ekuãi ymé ekuãi ymé mbói

Coulevre, arrête-toi! Arrête-toi, coulevre!

"cobra, para! para, cobra!"

ndekuatia'pora suí ta xerendyra oimonhángi

Afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture

"para que minha irmã tire do padrão da tua pintura"

mboýraysó aangábamo seterámamo bé

la façon et l'ouvrage d'un riche cordon

"o modelo e a feitura de um lindo colar"

t'aimeeng xekunhãýba supé ne

que je puisse donner à m'amie.

"que eu possa dar à minha prometida"

aujeramanhé opab mbóia sosé

Ainsi soit en tout temps [...] à tous les autres serpents!

"e que para sempre, entre todas as serpentes,"

ipysyrõpyramo ndeporanga nderaanga ndi t'oikó ne

ta beauté et ta disposition préférée

"sejam preferidas tua beleza e teu desenho"

O primeiro ponto a discutir é a palavra *amie* da versão francesa. Todo o contexto da cantiga faz supor que *amie* tenha o sentido de "amante" ou "namorada". É pouco provável que seja tradução de **-emiausuba**, que é o termo próprio para a noção de "amigo" em tupi. Optei, assim, por **kunhãýba**, a prometida, a noiva.

A tradução do informante faz também uso dos vocábulos *coulevre* e *serpent*, "cobra" e "serpente". No *Vocabulário na língua brasílica* temos a distinção entre **mbóia**, cobra em geral, termo que se aplica às diversas espécies deste réptil; e **mboiusu**, etimologicamente "cobra grande", com o sentido mais restrito de "serpente". Não creio, todavia, que o texto original empregasse **mboiusu**, no verso final, já que não é o tamanho da cobra que torna sua pintura mais ou menos bela. O informante, ou o próprio Montaigne, certamente seguiu a tendência estilística das línguas românicas de não repetir palavras quando se dispõe de sinônimos relativamente próximos. Como as ocorrências de **mbóia** não são vizinhas, preferi a repetição.

Um problema interessante é reverter para o tupi antigo a expressão *patron de ta peinture*, "padrão da tua pintura". Eu poderia ter usado **-aanga**, "imagem" ou **-aangaba**, "imitação, cópia ou modelo" para retraduzir "padrão". Mas logo no verso seguinte seria necessário retraduzir *façon*; e aí não haveria outra opção a não ser **-aangaba**, "molde, modelo usado para obtenção de cópia". Teríamos, assim, a repetição muito próxima da mesma palavra tupi. Embora eu não tenha certeza se tal repetição teria soado deselegante para o falante nativo, preferi empregar outra estratégia, escolhendo **kuatia'pora**, ou seja, a contração de **kuatiara**, "pintura", e **pora**, "marca, imagem forma ou efeito resultante da ação típica de algo". Por exemplo, de **kysé**, "faca", obtemos **kysepora**: "marca de facada"; de **py**, "pé", derivamos **mbypora**, "marca de pé, pegada, rastro". Se **kuatiara** é tanto "pintura" como "ato de pintar", **kuatiapora** é o "padrão da pintura", o efeito, a marca da ação de pintar.

Já mencionei *façon*, que entendo significar, no contexto da cantiga, "modelo". Ao passo que "ouvrage" pode ser a "feitura", ou seja, "procedimento propriamente dito de se fazer algo", ou, por metonímia, a "coisa feita com tal procedimento". Não é uma passagem fácil do idioma quinhentista de Montaigne. Por exemplo, numa versão em francês moderno, feita por Guy de Pernon, o *façon* de Montaigne é traduzido por *forme*; e *ouvrage* por *façon*. Não há espaço aqui para uma discussão mais detida sobre este ponto. O texto da cantiga me parece sugerir uma sequência bem minuciosa de ações: a irmã primeiro observa o padrão da pintura e a partir disso faz um modelo, para em seguida criar o futuro colar. As fronteiras semânticas são muito sutis. A solução que encontrei para dar conta desse passo foi retraduzir *ouvrage*, "feitura", por **-eterama**: "o futuro corpo", "a futura coisa", substituindo o "procedimento" pelo objeto dele resultante. Literalmente, essa passagem em tupi antigo diz: "que minha irmã faça a partir do padrão da tua pintura o modelo de um lindo colar e o futuro corpo dele".

Outra questão interessante é como retraduzir *tirer*, no sentido de "inspirar-se em", como aparece em *tire sur le patron de ta peinture*. Tanto em francês como em português se trata de um emprego abstrato, metafórico. Não identifiquei tal acepção em tupi antigo (e consultei especialmente o excelente dicionário de Eduardo Navarro). Esta ideia, contudo, pode ser facilmente vertida com o emprego de **monhang** na acepção de "transformar", com o emprego da terminação **-ramo** (que pode se realizar como **-namo** ou **-amo**) no complemento correspondente ao resultado da transformação. **-Ramo**, tratado ora como posposição átona, ora como um morfema de caso (o que dá na mesma), indica circunstância ou estado momentâneo, algo como "na forma, condição ou qualidade de". Por exemplo, **oimonhang y kau namo**: "transformou água em vinho", "fez água na forma de vinho". Na minha retradução, portanto, pus **aangáb-amo** ("como modelo") e **seterám-amo** ("como futuro corpo"). Vou debater ainda o sentido mais profundo desse morfema.

Por fim, vale lembrar que retraduzi *riche* por "lindo", opção que parece óbvia. Também preferi à forma literal **mbói pytá**, "para, cobra", o imperativo negativo de **só**, "ir": **ekuã ymé**, "não vá", que me soa mais enfático. E alterei levemente a ordem dos constituintes da última sentença, igualmente por razões estéticas.

II

Como inúmeras línguas pelo mundo, o tupi antigo não tem o verbo "ser". A estratégia comum em quase todos os idiomas deste tipo é apenas justapor dois substantivos para formar uma sentença. Assim, a frase "Pindobuçu é pajé" se traduz por **Pindobuçu pajé**.

Ninguém pense que a ausência do verbo implique a ausência do conceito, da noção de *ser* — tanto que há uma construção específica para dar conta dos estados transitórios ou circunstanciais que afetam os seres, quando o contexto exige. É aí que entra a terminação **-ramo**, associada ao verbo **ikó**, "estar".

Literalmente, nesta acepção, "ser" é "estar como", **ikó** mais **-ramo**. Quando "ser" é "ser" (digamos) em estado contínuo, não se expressa: se presume da justaposição de termos. É uma sutileza, uma filigrana semântica que a língua portuguesa (como a francesa) não tem. Assim, no exercício da retradução, é preciso decidir se o texto original se refere a um estado contínuo ou circunstancial, quando o tradutor emprega *être*, "ser". Na *Cantiga de Morte*, optei pelo primeiro sentido no trecho "estas entranhas, esta carne, estas veias são vossas", daí a mera justaposição: **kó ybynha kó toó kó tajyka pe mbaé**. Literalmente, "estas entranhas, esta carne, estas veias vossas coisas" (como em tupi antigo o pronome possessivo não pode ser usado substantivamente, é necessário um termo que resuma os anteriores: **mbaé**, "coisa").

Já na *Cantiga de Amor*, no passo "e que para sempre tua beleza e tua forma sejam preferidas entre todas as serpentes", optei pela construção com **ikó** mais –**ramo**, pois o desejo pressupõe uma futura mudança de estado, uma transição do *ser*, da condição de "não preferido" para a de "preferido". Assim: **ipysyrõpyramo...t'oikó ne**. Ou seja, "na condição de preferida... esteja futuramente".

É instigante imaginar que este aspecto semântico do tupi antigo possa ter relação com as noções cosmológicas ou metafísicas (não sei como chamar) de perspectivismo e multinaturalismo desenvolvidas por Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro. Sou tentado a aceitar a hipótese, ao menos por ora. Porque há outro caso em que tais noções parecem se encaixar perfeitamente: o da palavra –**eté** (realizável como **teté**, **reté** ou **seté**, a depender do complemento).

O *Vocabulário na língua brasílica*, na entrada para "corpo", depois de dar a tradução tupi, acrescenta: "por este nome se nomeia também tudo aquilo que necessariamente alguma coisa pressupõe; como se um dissesse que comeu caldo, entende-se que alguma coisa se cozeu da qual era, ou se fez aquele caldo, e essa coisa em respeito do caldo se chama **seté**". Como Eduardo Navarro brilhantemente resume esta definição em seu *Dicionário*, –**eté**, além de "corpo", também significa "substância, matéria".

Ora, a matéria, a substância de uma coisa é esta própria coisa em outro estado, numa outra *aparência*. É a mesma coisa, mas que está como outra coisa, sem perder a essência de sua coisidade. O caldo em relação à carne.

E percebemos que o sentido é mesmo este, é precisamente este, quando usamos –**eté** como adjetivo. Os vocabulários tupis traduzem "verdadeiro" pelo mesmo –**eté** que corresponde, primariamente, a "corpo". Sempre achei que havia algo esdrúxulo entre as duas acepções, algo que não casava bem, não era muito harmônico.

Claro: os falantes de português entenderam –**eté** como "verdadeiro", porque uma coisa verdadeira é a coisa *em sua forma usual, típica, legítima*. Literalmente, uma coisa –**eté** é, na verdade, uma coisa *corporificada*, uma coisa *em seu próprio corpo*, uma coisa *em sua legítima aparência*, uma coisa *em sua própria forma*, uma coisa *em si*. E daí por diante, para abarcar todas as nuances semânticas.

Ora, se uma língua dispõe de uma palavra para se referir às coisas em sua forma legítima, para enfatizar que aquela coisa é uma coisa em si, é porque essa coisa pode ser ou estar eventualmente fora de si, com uma forma ilegítima, atípica, inusual. Que nem sempre as coisas aparecem sob sua forma própria, em seu próprio corpo. E tal concepção é exatamente o que caracteriza as culturas perspectivistas ou multinaturalistas.

Assim, é simplesmente fascinante perceber o quão intrínseca pode ser a relação entre língua e cultura. É fascinante comprovar que não apenas o pensamento, mas a língua dos tupinambás também estava contaminada pela multinatureza, pela perspectiva.

III

Montaigne denomina ambos os textos acima de *chanson*. Em tupi antigo, cantiga, música, é **nheengara**. Etimologicamente, é a nominalização do verbo **nheengar**, "cantar", que por sua vez deriva de **nheenga**, "palavra, fala, enunciado, idioma", e do verbo **jar**, "receber, apanhar". **Nheengar**, portanto, é "receber palavras", "apanhar mensagem".

É muito interessante o recorte semântico tupi: **nheenga** se aplica a humanos e às aves. Em tupi, pássaros não cantam, apenas falam, têm sua própria língua, como a humanidade tem as suas. O canto do pássaro é **nheenga**, como as línguas humanas são **nheenga**.

O canto humano, apenas humano, por sua vez, é **nheengara**. Ou seja, não é obra da pessoa que canta. É sempre tomado, apanhado, recebido de alguém. Não há, assim, composição — mas a recepção de uma obra pronta. Essa obra, pela própria lógica da etimologia, não poderia ser criada por outro indivíduo que esteja no mesmo plano ontológico daquele que ouve, que recebe o canto. Se assim fosse, tal indivíduo seria um compositor — e sua obra seria uma **nheenga**, não uma **nheengara**.

Logo, seres humanos não criam, não compõem música. Seres humanos tomam essa música de um outro que está, necessariamente, fora da condição humana. Ora, muitos povos tupis-guaranis contemporâneos recebem cantigas em sonhos, durante transe xamânicos ou quando suas almas se excorporam em viagens sobrenaturais. Há uma relação íntima, intrínseca, entre música e xamanismo. Faz, assim, todo o sentido pensar que os cantos dos antigos tupinambás fossem oriundos do mundo dos espíritos. Esta hipótese se coaduna perfeitamente com o étimo de **nheengara**.

Aliás, outras formas discursivas dos tupis da costa tinham também origem onírica, como sugerem dois trechos de cartas do irmão Pero Correia, jesuíta que escreveu de São Vicente, em 1551. Na primeira delas, diz que "por todos os lugares e povoações que passamos me mandava pregar-lhe nas madrugadas... e era na madrugada porque então era costume de lhe pregarem os seus principais e pajés...". E em outra: "estes gentios em algumas coisas se parecem com mouros, assim em ter muitas mulheres e pregar pelas manhãs de madrugada...". Ora (digo eu), pregam de madrugada porque acabam de acordar e logo reproduzem a mensagem recebida em sonho.

Todavia, não é apenas o verbo **nheengar** que a antiga documentação tupi traduz por "cantar". O *Vocabulário na língua brasileira* menciona um sinônimo, com significação idêntica: **nheengaraíb**.

Etimologicamente, contudo, tal sinonímia soa muito estranha. Porque **aíba**, adjetivamente, corresponde a "mau", "ruim", "bruto", "áspero", "doente" etc.

Aíba ainda designa as “brenhas”, os lugares sombrios ou inacessíveis da floresta. Este último sentido é que esclarece, creio eu, a essência semântica do vocábulo. Porque nas brenhas, na mata profunda, vagam espíritos de mortos e de seres extraordinários que podem matar ou provocar doenças, e até mesmo alterar a natureza da pessoa.

Aíba, como eu consigo sentir, ou perceber, não seria simplesmente “mau” ou “ruim” — mas “em que há perigo”, ou “em que houve contaminação por algo maléfico”. É o significado que depreendo, por exemplo, de **paraíba**, um rio perigoso, para quem nada ou navega; ou de **karaíba**, um pajé perigoso, a quem é preciso agradar, limpar os caminhos para sua passagem; e que mora sozinho, fora da taba. É ainda o sentido subjacente ao verbo **ikoáib**, “estar menstruada”, não porque seja uma doença, mas porque aquela pessoa representa um risco para outras — tornando-a interdita a determinadas práticas sociais.

Há muitos outros exemplos: **angaíba**, composição de **anga**, “alma”, e **aíba**, que se traduz por “magreza” (considerada um problema de saúde), cuja etimologia é “alma doentia” ou, mais precisamente, “alma contaminada por algo maléfico”; **piraibora**, “bexigoso” ou “que tem a pele contaminada” (de **pira**, “pele”, **aíba** e **bora**, “o que tem”); **abaíb**, “ser difícil, árduo, penoso” (se uma língua é difícil é por haver risco de não se aprendê-la corretamente; se um caminho é difícil é por haver risco de não se conseguir trilhá-lo); ou **pakaíb**, “levantar dormindo” ou “sonambular”. Em todos estes termos se pode entrever a noção de perigo ou de contaminação — que é o risco consumado em malefício.¹

Mas chamo a atenção especialmente para outro termo: **nheengaíba**, que pode significar “gagueira”, mas também “maledicência”, “admoestação”, “ofensa”. Nesta última acepção, a etimologia é certamente “fala perigosa”. É perigosa, acredito, porque tais palavras podem contaminar negativamente o indivíduo ofendido ou a coisa maldita. Aliás, voltando ao nosso irmão Pero Correia, escreve ele numa dessas cartas que os tupinambás escondiam os pedaços de carne humana para evitar que a repreensão dos padres os estragasse.

Para os antigos tupis da costa, palavras não eram inócuas, tinham uma certa materialidade. Daí, inclusive, suspeito eu, a inexistência do discurso indireto em tupi antigo. Uma frase como *o pajé disse pra você tomar esse remédio* seria, literalmente, *o pajé me disse: mande ele tomar esse remédio*, com a reprodução exata da fala do pajé. Se cantar é “receber fala”, o cantor tupinambá agia exatamente como um simples mensageiro, reproduzindo as palavras de outro ente, do possuidor original do canto. Logo, se alguém entoia um canto novo, está, na verdade, reproduzindo esse canto pela segunda vez.

Esses cantos, essas palavras recebidas, eram, portanto, de dois tipos: **nheengara** e **nheengaraíba**. A primeira categoria, **nheengara**, podia ter ou uma significação genérica ou indicar, por exclusão, toda cantiga que não constituísse

uma **nheengaraíba**. Estas, por sua vez, compunham um subconjunto especial, muito particular, de cantos perigosos, potencialmente maléficos.

IV

Infelizmente, não sabemos em qual circunstância foi enunciada a *Cantiga de Amor*, a da cobra. É possível, é até muito provável que constasse de um repertório tradicional, que fosse cantada nas situações mais prosaicas e sucessivamente aprendida pelas novas gerações.

Mas não entra na categoria de cantiga por este último motivo. A *Cantiga de Amor* é cantiga porque foi recebida, foi tomada *originalmente* de um espírito, em alguma circunstância onírica: num sonho, num transe, numa exorporação. Quero propor uma leitura dela a partir desta perspectiva.

Primeiro, o texto trata de um bem cultural. Esse bem, a forma desse bem, do colar que imita a cobra, é certamente nova. Não haveria sentido pedir à cobra que permita a cópia da sua pintura se tal pintura já fosse conhecida, se já houvesse colares com aquele padrão.

Quem faz, ou fará o colar, é a irmã, como o texto afirma. Logo, ela precisa ver a cobra para tirar o modelo. Logo, é ela quem sonha, que se excorpora; e que encontra a cobra. A partir daí, temos duas opções: ou a irmã (momentaneamente fora de sua condição humana, pois viaja em espírito) assiste à cena entre o irmão e a cobra; ou (como prefiro) apenas viaja e encontra a cobra, que reproduz em forma de canto o desejo do irmão (que a avistou, num relance, admirou sua beleza, mas não teve tempo de memorizar o padrão da pintura, pois o réptil se esgueira rapidamente pelas entranhas da mata).

A irmã, então, acordada, lembra do sonho, da pintura e do canto. E repete o canto, e repete a pintura, fazendo o colar — cujo padrão será repetido por outras irmãs, pois a cobra deve ser a preferida como futuro modelo, dentre todas as serpentes.

Há na cantiga, como se percebe, homologia com diversos mitos sobre a origem de bens culturais — que são recebidos, tomados em experiências xamânicas, se assim se pode denominar qualquer visita a espaços ontológicos não humanos. E cabe ainda ressaltar que se trata de um xamanismo feminino. Não me lembro de outro exemplo nas fontes coloniais. Fica, todavia, a provocação.

V

A *Cantiga de Amor* está nitidamente na categoria das **nheengara**, posto que todas as suas personagens mantêm relações de aliança ou parentesco. Não há, assim, perigo. Já no caso da *Cantiga de Morte*, a da vítima sacrificial, a relação

entre os polos do texto é completamente distinta: cantor e ouvintes são inimigos. A *Cantiga de Morte* é um insulto, um vitupério, uma invectiva, uma manifestação verbal de vingança. Se, como vimos, o insulto é **nheengaíba**, "fala perigosa", arrisco afirmar (sem muito medo) que a *Cantiga de Morte* pertence ao gênero das **nheengaraíba**.

As crônicas quinhentistas, especialmente os depoimentos de Thevet, na *Histoire*, e de Cardim, deixam muito bem claro que o prisioneiro de guerra, antes de ser sacrificado, tinha o direito de se vingar dos captos — dos futuros jaguares que o iriam devorar. Ele tinha o direito de tentar fugir; de atirar pedras, paus e objetos diversos contra seus inimigos; e principalmente de arengar contra eles, de dizer impropérios, de proferir ameaças e insultos.

Thevet, inclusive, no capítulo 40 das *Singularidades*, diz que o **ijukapyrama**, aquele que será morto, a partir do momento em que perdia a liberdade e era preso pela **musurana**, na véspera da execução, passava "todo o dia e toda a noite" entoando canções, dando como exemplo a seguinte (na tradução de Eugênio Amado):

Meus amigos maracajás são pessoas honradas;
e são hábeis e fortes guerreiros.
Eles prenderam e devoraram
grande número de inimigos.
Agora serei devorado por eles, no dia marcado.
Eu, porém, já matei e devorei muitos parentes e amigos
do homem que me aprisionou.

A *Cantiga de Morte* é exatamente isto: um insulto do **ijukapyrama** aos inimigos, materialização do direito sagrado de vingança. Do ponto de vista desses inimigos, que logo irão devorar o prisioneiro que canta — e especialmente do matador, daquele que irá desferir o golpe na nuca da vítima — tal cantiga representa um risco: porque ele, matador, não pode tremer ao escutá-la, não pode errar o alvo, precisa matar, de preferência, com a primeira pancada, sem deixar a vítima cair de costas, com o rosto para cima. Qualquer coisa que saia do roteiro, que escape a esse rígido programa, é um signo de mau agouro, um sinal de que a **nheengaraíba** produziu algum efeito maléfico.

Os exemplos são escassos. Mas já sabemos que as **nheengaraíba** têm ao menos uma origem definida: o inimigo. E tal constatação, *a priori*, é um problema. Porque afirmei, deduzi, com fundamento na etimologia, que todo canto, perigoso ou não, é tomado, é recebido num espaço ontológico não humano. E o **ijukapyrama** ainda não morreu, ainda está vivo, ainda é humano.

É um problema *a priori*, como acabei de dizer. Porque o conceito de morte — **manõ**, em tupi antigo — não coincide exatamente com o nosso. Segundo o *Vocabulário na língua brasílica*, **manõ** é "morrer" e também "desmaiar". Eduardo Navarro, no seu *Dicionário*, dá para a forma adjetiva de **manõ** tanto o sentido de "morto" como o de "o que está à beira da morte". E cita uma passagem maravilhosa de Yves D'Evreux, que faço questão de reproduzir, da tradução de César Augusto Marques:

Na entrada da primeira choupana encontraram um grande fumeiro cheio de caça, e ao lado dele um índio, dono da casa, deitado numa rede de algodão, que gemia muito como se estivesse bastante doente. Os nossos franceses, alegres e prontos a festejarem essa mesa tão preparada, lhe perguntaram com brandura e carinho: **dé omano chetuasap**, "está doente, meu compadre?" "Sim", respondeu ele.

A frase tupi, que Navarro corrige e atualiza ortograficamente para **nde manõ, xe atuasap**, diz literalmente "estás morto, meu companheiro?". É claro que D'Evreux já recebeu de seus informantes uma tradução transcultural, para que não lhe parecesse absurda. Dado o contexto, vemos que **manõ** podia se aplicar àquele que estivesse ainda vivo, mas cujo estado prenunciasse ou supusesse morte iminente. Daí terem vertido **manõ** para "doente", em vez de "morto".

Ora, no rito canibal, depois de ter o pescoço preso à **musurana**, a vítima era conduzida por uma mulher enquanto outras atiravam nela penas de papagaio — para indicar que já era impossível escapar da execução.

O prisioneiro, portanto, não é mais o **ijukapyrama**, mas o **ijukapyra**: o que foi, ou está, morto. Sua morte é bem mais que iminente: é certa, é inexorável. E tal circunstância, para os tupinambás, corresponde à noção de **manõ** — a própria morte.

É importante enfatizar isto: a vítima sacrificial não canta porque vai morrer; canta porque já está morta. E, porque canta para inimigos, canta uma **nheengaraíba**.

VI

As cantigas preservadas por Montaigne são duas pequenas preciosidades literárias — que provavelmente ilustram os grandes macrogêneros poéticos da antiga cultura tupinambá: **nheengara** e **nheengaraíba**.

Sei que meu raciocínio está fundamentado numa hipótese que não posso provar: a de que o sentido etimológico dos verbos **nheengar** e **nheengaraíb** eram ainda inteligíveis ao falante nativo do século 16. Em muitas línguas as etimologias

se obscurecem ou se perdem com o tempo, porque as palavras têm história; e as culturas, também. Mas — sendo o tupi antigo um idioma tão caracteristicamente aglutinativo, em que a composição é extremamente produtiva e inúmeros vocábulos são muito facilmente analisáveis — creio não ter cometido nenhum exagero.

VII

Minha principal ferramenta de trabalho nessa aventura de retraduzir as cantigas tupinambás foi o *Vocabulário na língua brasílica*, texto anônimo do século 17. Utilizei ainda outro texto anônimo, do século 18, o *Vocabulário português-brasílico*; além do indispensável *Dicionário de tupi antigo*, de Eduardo Navarro, hoje a principal obra de referência para o usuário da língua.

Meu raso conhecimento do nosso idioma clássico obtive inicialmente com o *Curso de tupi antigo*, do padre Lemos Barbosa, que foi aperfeiçoado com o *Método moderno de tupi antigo*, também do mestre Navarro.

Mencionei excertos ou o conteúdo dos seguintes textos quinhentistas:

- a) de André Thevet: *As singularidades da França Antártica*, tradução de Eugênio Amado, e a *Histoire d' André Thevet Angoumoisín, cosmographe du roy, de deux voyages par luy faits aux Indes Australes, et Occidentales*, livro ainda não publicado no Brasil, cujo texto é quase idêntico ao da sua *Cosmografia universal*, exceto pela descrição do rito canibal;
- b) de Yves D'Evreux: *Viagem ao norte do Brasil*, na tradução de César Augusto Marques;
- c) de Fernão Cardim: os *Tratados da terra e da gente do Brasil*, edição preparada por Rodolfo Garcia, que tem notas de Capistrano de Abreu; e
- d) do irmão Pero Correa: duas cartas reproduzidas em *cartas avulsas*, publicadas pela ABL em 1931.

O texto original das cantigas extraí, como já disse, do ensaio *Des cannibales*, de Montaigne, reproduzido integralmente numa edição da Hatier Paris, ao lado de outro ensaio célebre, *Des coches*, do mesmo autor. Os textos têm comentários de Nancy Oddo e Bénédicte Boudou; e foram acompanhados da tradução em francês moderno por Guy de Pernon.

Notas

- 1 O verbo **nhemongaraíb**, "batizar-se", é um neologismo jesuíta, que significa "fazer-se caraíba". Caraíba, aí, é outro neologismo, com o sentido original modificado para o de "cristão".

Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. 2010. *Geografia histórica do Rio de Janeiro (1502-1700)*. Rio de Janeiro: Estúdio Andrea Jakobsson.
- Anônimo. 1951. *Vocabulário português-brasílico*. São Paulo: USP.
- Anônimo. 1952. *Vocabulário na língua brasílica*. São Paulo: USP.
- BARBOSA, Antônio Lemos. 1956. *Curso de tupi antigo*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- CARDIM, Fernão. 1980. *Tratados da terra e da gente do Brasil*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: Itatiaia.
- D'EVREUX, Yves. 2002. *Viagem ao norte do Brasil*. São Paulo: Editora Siciliano.
- MONTAIGNE. 2019. *Des cannibales; Des Coches*. Paris: Hatier.
- NAVARRO, Eduardo. 2006. *Método moderno de tupi antigo*. São Paulo: Global.
- NAVARRO, Eduardo. 2013. *Dicionário de tupi antigo*. São Paulo: Global.
- THEVET, André. 1978. *As singularidades da França Antártica*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: Itatiaia.
- THEVET, André. 2006. *Histoire d'André Thevet Angoumoisín, cosmographe du roy*. Genebra: Librairie Droz.
- Vários. 1931. *Cartas avulsas 1550 a 1568*. Rio de Janeiro: ABL.

Alberto Mussa é contista e romancista, com livros traduzidos em 19 países e 16 idiomas. Em sua obra se destacam o *Compêndio mítico do Rio de Janeiro*, série de 5 novelas policiais, uma para cada século da história carioca; *Meu destino é ser onça*, recriação livre da mitologia tupinambá; e o ensaio literário *A origem da espécie: o roubo do fogo e a noção de humanidade*.

Editora-Chefe: María Elvira Díaz Benítez

Editor Associado: John Comeford

Editora Associada: Adriana Vianna

Recebido em: 31/05/2023

Aprovado em: 22/09/2023