

REENCANTAMENTO DO MUNDO E O CAMPO EXPANDIDO NA LITERATURA: UMA ANÁLISE DE *AMOR ORIGINÁRIO* – ALINE KAYAPÓ E EDSON KAYAPÓ

THE REENCHANTMENT OF THE WORLD AND THE EXPANDED FIELD IN LITERATURE: AN ANALYSIS OF *AMOR ORIGINÁRIO* – ALINE KAYAPÓ AND EDSON KAYAPÓ

Beatriz Cristina Peixoto Francisco¹
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
<https://orcid.org/0009-0004-5720-348x>
bcpfrancisco1992@gmail.com

RESUMO: Este artigo busca dialogar com a teoria de ‘campo expandido’ da literatura, defendido pela professora argentina Florencia Garramuño em sua obra *A Experiência Opaca: literatura e desencanto* (2012). Para isso, trabalha-se com o conto indígena do povo Mebengôkré Kayapó conhecido como “Amor originário”, narrado pelos contadores de histórias indígenas Aline Ngrenhtabare L. Kayapó e Edson Kayapó. Procura-se refletir como o conto indígena mobiliza o seu leitor para a imaginação, para o mundo, além de despertá-lo para outros sentidos como escutar a escrita. Para Garramuño (2012) o campo expandido relaciona-se com a “eexistenciateca do real”, segundo a qual é possível observar a experiência humana fragmentada e arquivada de maneira descontínua. Nesse sentido, o campo expandido na literatura atua como um espaço dinâmico e em constante evolução, segundo a qual a interpretação e a reinterpretação são essenciais para a compreensão da complexidade da vida e da expressão artística. Eis aí o reencantamento do mundo; pensar nessa literatura movente, que não trabalha sempre com as mesmas molduras e que pode expandir seu próprio conceito mobilizando seu leitor para o som, para o ouvir, movendo-o para lugares e devires. Modula-se a análise do conto observando como a narrativa se move lentamente, ou seja, o que se desdobra, se alonga, sussurra, também ecoando e vibrando no silêncio.

PALAVRAS-CHAVES Campo expandido; Exterioridade; Reencantamento do mundo; Amor originário.

ABSTRACT: This article seeks to engage with the theory of ‘expanded field’ in literature, as advocated by Argentine professor Florencia Garramuño in her work *A Experiência Opaca: Literatura e Desencanto* (2012). To do so, it delves into the indigenous tale of the Mebengôkré Kayapó people known as “Amor Originário”, narrated by indigenous storytellers Aline Ngrenhtabare L. Kayapó and Edson Kayapó. The aim is to reflect on how the indigenous tale engages its reader in imagination, in the world, and awakens them to other senses such as listening to the written word. According to Garramuño (2012), the expanded field relates to a ‘eexistenciateca do real’ where fragmented and discontinuously archived human experience can be observed. In literature, the expanded field serves as a dynamic and constantly evolving space, where interpretation and reinterpretation are essential for grasping the complexity of life and artistic expression. Here lies the reenchancement of the world; to think of this moving literature, which does not always work within the same frames and can expand its own concept by engaging its reader through sound, listening, and transporting them to new realms. The analysis of the tale is

¹ Mestre no programa de Pós-graduação em Letras – Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, Minas Gerais, Brasil.

nanced by observing how the narrative moves slowly, unfolding, elongating, whispering, echoing, and vibrating in silence.

KEYWORDS: Expanded field; Exteriority; Reenchantment of the world; Originary Love.

INTRODUÇÃO

Este artigo busca instigar leitores, professores, acadêmicos e outros interessados a refletir sobre um campo expandido da Literatura. Isso implica perceber a literatura para além do texto escrito, das categorias ou molduras tradicionais, da estética, dos gêneros e dos enquadramentos convencionais. Apesar de este artigo tratar do estudo de um único conto da obra *Nós: uma antologia de literatura indígena* (2019), é possível perceber que ela é um nítido exemplo de um texto que transcende a mera classificação etnográfica, mitológica ou meramente formativo-pedagógica.

Utiliza-se a teoria de “campo expandido” da professora argentina Florencia Garramuño em sua obra *A Experiência Opaca: literatura e desencanto* (2012) para mostrar o que é esse reencantamento da palavra, do som, do mundo e do devir (es). Garramuño (2012) nomina essas experiências, bem como a ideia de rastro, como os “restos do real”. Dessa maneira, é possível conceber o real como uma chama que se apaga constantemente, e a extinção desse fogo se traduz como a representação da exterioridade, ou seja, o “fora”. Garramuño (2012) esclarece que nas décadas de 1970 e 1980, ocorreu um debate cultural complexo no Brasil e na Argentina em torno da concepção de obra e de sua relação com o “fora” ou a “exterioridade”. Segundo a autora:

Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma “realidade” completa regida por um princípio de totalidade estruturante. (Garramuño, 2012, p. 23)

Garramuño (2012) menciona várias obras as quais buscam narrar o inarrável², isto é, eventos históricos (situações históricas e políticas específicas) extremos, enquanto fazem críticas sociais. Destaca-se a estrutura da obra que se analisa como um exemplo de trazer à tona os “restos do real”. Pois é organizada a partir da reivindicação de algo que estava fora, excluído de uma cena literária mais comum, e que, portanto, acaba por expandir também o conceito de literatura. Consiste em fragmentos de experiências, representa os rastros da realidade, partes da vida, e compõe também com o que subsiste no mitológico em termos de um pensamento selvagem e ao mesmo tempo sensível. De acordo com a autora:

Nessa mistura e nessa combinação, como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites dos gêneros e produz textos fortemente híbridos. Mas se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que chega a pressionar inclusive – os limites da literatura para situá-la num campo expandido

2 A autora cita obras como: *O cego e a dançarina* (1980) de João Gilberto Noll; *Nadie nada nunca e Glosa* de Juan José Saer; os romances de Silviano Santiago; alguns textos de Clarice Lispector produzidos nas décadas de 60 e 70; entre outros autores. GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real. In. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 19 – 49.

no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece se tornar irrelevante. (Garramuño, 2012, p. 30)

Nós (2019) é uma obra que estabelece aproximações entre os personagens e as culturas que deseja representar. Florencia Garramuño (2012) fala em “euxistenciateca” na obra literária, que representa os restos do real. Isso significa que, além da relação entre o texto e seu conteúdo, o texto também age como um tipo de biblioteca que fornece dados – esses dados ou arquivo representa os rastros, farrapos da vida exterior à obra, ou seja, os restos do real, o que sobrou de incêndios que nunca cessam. No capítulo VI, intitulado “Saídas da autonomia” da obra *A experiência opaca da literatura: literatura e desencanto* (2012), lê-se:

Do mesmo modo, se poderia falar de uma literatura em um campo expandido, tanto pelas regras formais que a situam nesse espaço desdiferenciado entre a “realidade” e a “ficção”, ou entre “interior” e “exterior” –, o que torna anódina a pergunta por essa diferenciação –, como pelo transbordamento de funções e de efeitos que emanam desses textos e intervenções sobre outros campos e disciplinas. (Garramuño, 2012, p. 243)

Essa concepção de escrita, proposta por Florencia Garramuño (2012), desafia a ideia tradicional de uma obra literária como algo estático e definido, próprio apenas a determinada cultura e não a outra. A autora convida o leitor a considerar a escrita como um processo contínuo de ‘devir’, um fluxo constante que não busca criar uma forma acabada e definida. Para a autora,

são vários os dispositivos que conspiram contra a ideia de obra contida, regida por um princípio estruturante de rigor formal. No seu lugar, propõe-se uma concepção de escrita como puro devir, que não só desarma a ideia de obra, mas frequentemente se dirige, inclusive de maneira explícita, a um questionamento da possibilidade de emoldurar ou de conter em uma obra a pura intensidade que a escrita de uma experiência, pretende registrar. (Garramuño, 2012, p. 27)

De acordo com a autora, nessa perspectiva, a escrita se assemelha mais a um organismo vivo e sensível, algo que respira e se transforma, do que a uma construção sólida e inalterável. É como se evocássemos o conceito de rizoma, conforme pensado por Deleuze e por Guattari, que descrevem as relações intensivas entre singularidades heterogêneas. Essa concepção da escrita coloca em questão a possibilidade de capturar a pura intensidade de uma experiência dentro de uma obra. Garramuño (2012) sugere que a escrita não pode ser contida ou enclausurada em limites rígidos, mas é, em vez disso, um processo em constante evolução, sempre aberto a novas interpretações e significações.

Nesse contexto, a escrita se torna uma forma de expressão mais orgânica e fluida, uma busca constante pela representação de experiências que resistem a serem totalmente apreendidas e definidas, a escuta de vozes que nem sempre se transformam em palavras, apesar de estarem sempre se fazendo ouvir. É como se a escrita estivesse em constante diálogo com o imprevisível, o inexplorado e o desconhecido, desafiando a ideia de que uma obra literária deva ser uma construção sólida e inabalável diante do olhar do leitor. Em vez disso, ela se revela como um processo em constante movimento, uma jornada na qual autor e leitor compartilham a exploração das complexidades da experiência humana e não-humana.

E O QUE SE ESCUTA COM ESSA LITERATURA?

Diante dessa apresentação sobre a expansão da literatura, surgem questionamentos como: O que se dá a ler? Qual música se ouve? O que aprende o corpo? Tais perguntas desafiam a repensar as fronteiras da literatura e da arte, bem como a relação entre a obra, o arquivo (ameaçado e sempre impelido a se reconstituir) e a experiência humana. Ademais, elas convidam a considerar a literatura como um espaço dinâmico e em constante evolução, onde a interpretação e a reinterpretação são essenciais para a compreensão da complexidade da vida e da expressão artística.

Marília Librandi (2018) explora a possibilidade de pensar uma teoria literária ameríndia em seu ensaio “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia” (2018), chamando a atenção com seu ‘olhar’, seu ‘fazer’, e, sobretudo, com sua ‘escuta’, descrevendo um pulsar na escrita, indicando que para percebê-lo devemos colocar ‘a orelha para a escuta’, de modo que a literatura revele vivência. Librandi (2018) discute o potencial da ficção em criar diferentes possibilidades imaginativas, além de refletir sobre as dificuldades em conceder à ficção uma autonomia plena. Assim, a pesquisadora destaca a necessidade de assumir o ponto de vista do outro, relacionando-o à visão ameríndia de um corpo metamórfico, flexível em diferentes contextos. Segundo a autora:

Essa mesma noção é expressa por Clarice Lispector no jogo ficcional que se estabelece entre ela e o narrador Rodrigo S. M, seu duplo: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer”. Se o corpo ameríndio é uma veste transformacional, parte de uma cosmologia na qual um jaguar pode se transformar em meu cunhado e vice-versa (Librandi, 2018, p. 208).

Citando Clarice Lispector, Librandi (2018) ilustra a despersonalização em um contexto ficcional, comparando-a ao ato de tirar uma roupa. Também, a autora enfatiza o conceito ameríndio de corpo metamórfico, dessa maneira um jaguar pode se tornar um parente, desafiando conceitos convencionais sobre identidade. Na obra *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta* (2020), Librandi explora a relação entre a fala, a escrita e a importância do ouvido nesse contexto. A autora destaca que, apesar das diferenças entre fala e escrita, ambas representam manifestações da linguagem. Também reflete sobre o papel do ouvido no processo de escrita, enfatizando que, apesar de ser um órgão mudo e não produtor de linguagem, desempenha um papel na compreensão da linguagem falada. Ao contrário da voz e da escrita, que geram fala e textos, a função da escuta é silenciosa e receptiva, atuando como um canal para os sons do mundo exterior, traduzindo também os sons do mundo e os da mente, este último, quando lemos em silêncio as palavras ou pensamos.

Além do silêncio como dimensão para o “escrever de ouvido”, a autora também conduz a pensar o som, a acústica. A acústica tem importância nessa discussão, pois, a presença da escuta na escrita pressupõe a escuta de sons não audíveis. Porém, mesmo que pensemos no som em oposição ao silêncio, ainda assim o silêncio vibra. Desfazendo equívocos, a autora esclarece que evidenciar a escuta não implica em relegar outros sentidos, como a visão, para segundo plano. Tal abordagem consiste em fazer uso extensivo das artes visuais, especialmente a pintura e a fotografia, para discorrer sobre a arte

sonora. Acredita, ainda, em uma forma de mobilizar os sentidos, como: “a escuta na escrita; o aural visual; a leitura silenciosa, mas ressoante; a escrita muda, mas falante; e assim por diante.” (Librandi, 2020, p. 41)

UMA BUSCA PELO REENCANTAMENTO DO MUNDO, DA PALAVRA E DO DEVIR

Amor originário é narrado por Aline Ngrenhtabare L. Kayapó e Edson Kayapó³, a seguir observa-se os elementos fundamentais presentes nessa narrativa mitológica. Entre eles, destacam-se: (1) A presença fundamental da Lua cheia; (2) A celebração festiva; (3) A passagem do tempo, representada por dias e noites que configuram um ritmo mais lento, um cozimento em fogo baixo, simbolizando o desenrolar dos acontecimentos; (4) O embalo e o ritmo Hina Hina, essenciais para a atmosfera da narrativa; e (5) O último dia do evento, marcando a culminação do mito. Divide-se a apresentação desse conto em algumas partes. Lê-se a primeira:

A aldeia já estava iluminada por **MYTYRUWY-RAJ MORO**, a lua crescente. Panhoka contava as horas, ansiosa pela chegada da **MYTYRUWY-NOTI**, a lua cheia.

Desde muito cedo a jovem Kayapó se acostumou a ouvir sua mãe, **IRUWÁ**, contar que, durante a lua cheia, os homens, os **MEMY**, e as mulheres, as **MENIRE** e as **MEKURERERE**, se encontravam pela aldeia para se conhecer e eventualmente namorar. Por isso, a menina deveria tomar cuidado.

Durante o dia, Panhoka observava o guerreiro que mexia com seus sentimentos. Bepkaety tinha cabelos longos e escuros, pele dourada e **TUIRENTA**. Além da fama de excelente pescador de pirarucu nos extensos lagos da bacia do rio Xingu, o rapaz era um habilidoso líder da aldeia, capaz de conduzir as reuniões comunitárias e mediar os conflitos locais. Também servia como técnico de enfermagem e sonhava se tornar médico, para levar dignidade ao seu amado povo e mais felicidade à sua aldeia. Quando chegou o tempo de Bepkaety se ausentar do convívio da aldeia para estudar, Panhoka sofreu de tanta saudade. Os dias e as noites, **AKATI** e **AKAMAT**, pareciam eternos. Nos rituais, a linda mekurerere pedia ao grande criador, **METINDJWYNH**, que os cursos de **KUBEN** também chegassem à aldeia, para que seu amado pudesse desfrutar

³ Aline, nascida em Belém do Pará, é filha indígena de Bepkaety Kayapó e Aymara, e traz consigo a rica tradição oral de seu povo para compartilhá-la com os leitores. Além de sua conexão com as tradições do povo Mebengôkre Kayapó, ela possui formação em direito e é uma ativista que trabalha em sua comunidade Gojamroti, ministrando minicursos de formação política. Aline é também a fundadora do Wairáismo, uma corrente ancestral-filosófica que reflete sobre a resistência das mulheres indígenas no Brasil. Atualmente, ela ocupa o cargo de secretária de comunicação regional do Movimento Unido dos Povos e Organizações Indígenas da Bahia. Blog das Letrinhas, artigo publicado em 26 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Reencantando-o-mundo-com-a-literatura-indigena>. Edson Kayapó, por sua vez, é filho indígena de Mebengôkré Kayapó e nasceu nos estados do Amapá e Amazonas. É escritor, historiador e professor, com obras publicadas como *Projetos e presepadas de um curumim na Amazônia* pela editora Positivo e *Um estranho espadarte na aldeia* pela editora Primata. Também atua como coordenador da licenciatura intercultural indígena do Instituto Federal da Bahia (IFBA), um curso voltado para atender os povos tupinambá e pataxó-hã hã hã. Seu compromisso com a formação de professores reflete seu engajamento na valorização da cultura e identidade indígena no contexto educacional. Blog das Letrinhas, 2020. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Reencantando-o-mundo-com-a-literatura-indigena>. Acesso em: 16 fev. 2023.

do ensino não indígena e permanecer pertinho de seus olhos – assim ela também não precisaria se afastar de sua família. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 15 e 16)

O início da fabulação do mito ocorre com a descrição “A aldeia já estava iluminada por **Mytyruwy - Raj Moro**, a lua crescente”, ressaltando a importância da chegada da **Mytyruwy-Noti**, a Lua cheia, para a realização do relato. Aparentemente, a narrativa emerge de uma história de amor e de união, mas a narrativa mitológica não se concentra no desenvolvimento desse romance, mas sim no meio de vida dos Mebengôkré Kayapó. O mito ilustra o modo de pensar da aldeia, evidenciando que possuem rituais para celebração, festividades e, notavelmente, um tempo determinado para interações íntimas. Ainda, a narrativa revela a coletividade na comunidade, por exemplo, quando o guerreiro carrega consigo a caça que alimentará todo o povo, também quando remete a organização social dos Kayapó como o plantio e a colheita da mandioca. Esses aspectos demonstram a essência do pensamento mitológico, como abordado por Lévi-Strauss⁴, no qual o mito não se limita à linguagem, mas transcende a ela, tornando-se um reflexo sempre complexo e instável do discurso e dos rituais desse povo.

Certamente, a narrativa mitológica não se restringe a um relato remoto ou distante, como geralmente se presume ao se referir ao termo “mito”. Neste conto, apesar de expressões como “desde muito cedo”, “Durante o dia”, “Quando chegou o tempo”, “Os dias e as noites pareciam eternos”, “Antes do amanhecer”, “Após a ida”, “Certo dia” e “já no último dia” sugerirem um ambiente ancestral, esses marcadores temporais não determinam um período específico. Não é claro quando a narrativa se inicia, tampouco em que dia ou estação do ano a festa da mandioca se realizou. Tais marcações temporais enfatizam a transformação progressiva da narrativa, da matéria bruta ao cozido, sem indicar claramente um calendário específico.

Além disso, o texto apresenta elementos contemporâneos, como a busca por formação acadêmica por parte de Bepkaety, que sai da aldeia para estudar medicina, e o uso de lanternas. Esses elementos destacam a simultaneidade de tempos na narrativa mitológica. Como reforçado por Lévi-Strauss, o mito não é composto de elementos isolados; ele é complexo e entrelaça passado e presente, narrativa ancestral e continuidade do tempo vivido. A história continua:

Panhoka estava a cada dia mais apaixonada pelo guerreiro. Durante o recesso das aulas de Bepkaety, quando ele voltava à aldeia, ela corria para a frente da porta ainda pela madrugada, durante a primeira revoada de periquitos, de onde podia observar Bepkaety com descrição.

Antes do amanhecer, o jovem guerreiro atravessava a aldeia, levando na boca seu **WARICOCÓ** e nas costas as suas flechas, esperançoso por ser contemplado com belas caças. Bepkaety seguia a tradição de seu povo e nunca entrava na mata sem seu tradicional cachimbo Kayapó, **waricocó**, como os velhos orientavam. O cachimbo afastava os **MEKARONPUNU**, os espíritos maus, e atraía os espíritos da floresta, os **PA-KAMMEKARON**.

⁴ Francês, antropólogo, etnólogo e professor Claude Lévi-Strauss, conforme exposto em sua obra *Mito e significado* (1987), defende que todo texto antropológico representa um pensamento de uma determinada cultura, no qual o inteligível e o sensível se realizam. Segundo Lévi-Strauss, procurou-se destacar em suas obras *O totemismo hoje* (1986) e *O pensamento selvagem* (1962) a premissa de que os povos ameríndios são impulsionados por uma necessidade ou desejo de compreender o mundo que os cerca, incluindo a natureza e a sociedade em que vivem.

Após a ida de Bepkaety, com o coração a mil, Panhoka voltava para a sua **KUBENEJAË**. E ali na rede, à espera do nascer do sol, sonhava com o dia em que estaria casada com seu grande **TAWA**, que é como se diz amor na nossa língua. Na segunda revoada, sem que sua iruwá a chamasse, a filha saltava da Kubenjaê, superdisposta, como uma bela **MEBENGÔKRÉ** – o nome verdadeiro do povo Kayapó. Ela corria para a parte externa de sua casa, **KIKRÉ**, e, prendada, acendia o fogo para preparar o café com beiju.

Panhoka ansiava todo dia pelo retorno de Bepkaety. Na esperança de que o guerreiro a notasse, a moça se enfeitou com penas de arara e papagaio, colares longos de miçangas, braceletes, pintura de jenipapo e urucum. Seus cabelos negros e sedosos, raspados do meio da cabeça até a frente e tratados com sabão e óleo de coco, chamavam a atenção de todos os guerreiros e jovens da aldeia. Mas para ela só existia o guerreiro Bepkaety. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 16 e 17)

Nesta passagem da história, observa-se novamente a importância do fogo, que surge no formato de cachimbo waricocó utilizado para afastar os maus espíritos, como parte de um ritual ensinado pelos mais velhos ao guerreiro Bepkaety. Ao adentrar a floresta para caçar, o guerreiro não pode esquecer seu waricocó. O fogo também é destacado como a luz do amanhecer e no preparo do café com beiju. Além disso, destaca-se a espera de Panhoka para ser vista, ou seja, para ser notada pelo guerreiro. Como se pode ver ao longo do conto, esse é um acontecimento que demanda tempo para se concretizar.

Certo dia, sob o sol escaldante, por volta do meio-dia, Bepkaety retornou trazendo nos ombros um porco-do-mato e em uma das mãos uma cambada de peixes grandes, capaz de alimentar uma parte da comunidade por alguns dias. Ao vê-lo, Panhoka correu para perto do guerreiro. Para sua decepção, ele nem sequer a notou, o que causou profunda tristeza na jovem.

A iruwá de Panhoka, preocupada, percebeu que sua filha, **IKRÁ**, estava sem fome e perguntou o que se passava, ao que a jovem respondeu:

– Nada sério, minha mãe, só estou pensativa e um pouco ansiosa.

Sua iruwá insistiu em saber o motivo de seu comportamento. Foi então que Panhoka admitiu sua atração pelo guerreiro Bepkaety e que sua paixão não era correspondida. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 17)

No texto, é dada a confirmação de que há uma espera, uma ansiedade, uma escuta que deseja ser ouvida, vista. Panhoka é como um corpo sonoro que deseja ser visto e ouvido: seu desejo é escutado apenas por sua mãe, que percebe que algo aflige sua filha. Assim, não se ouve apenas o que é falado, mas também existe um som inaudível – é a falta do som que vibra o sentido para a mãe de Panhoka.

Ao revisar o início da narrativa, percebe-se que a jovem, mesmo antes de ser apresentada na história, já estava influenciada pela escuta do ritual. Isso ocorre no segundo parágrafo da história, conforme mencionado anteriormente. Estar à escuta de sua mãe, para Panhoka, significa desde já ser introduzida ao universo do ritual e da escuta, preparando-a para as experiências que estão por vir. É também nessa passagem que estar de sobreaviso significa para a protagonista estar marcada pela escuta no ritual. Dessa forma, estar à escuta não significa apenas estar atento ao som óbvio ou àquele que fala, mas estender esse conceito, como explicado por Nancy (2014):

- Escuta! O que é que ressoa?
- É um corpo sonoro.
- Mas qual? Uma corda, um metal, ou o meu próprio corpo?
- Escuta: é uma pele esticada sobre uma câmara de ressonância, e que um outro golpeia ou dedilha, fazendo-te ressoar segundo o teu timbre e ao seu ritmo. (Nancy, 2014)

Ao pensar sobre o som, Nancy mostra que é natural relacionar a escuta ao sentido e ao entendimento do termo. Também chama a atenção para o fato de que o som em si, ao contrário da visão, não arrebatava a forma com suas ondulações, destacando que não há dissolução da forma, mas sim uma espécie de ampliação ou alargamento da espessura, ou ainda uma vibração. Para o autor, estar à escuta implica em desenvolver o ouvido filosófico, muito mais do que apenas estar atento ao ruído em si. Isso significa, por exemplo, ouvir um ruído visual ou ter uma visão sonora. A tonalidade de sua teoria aponta para uma ontologia da escuta. Em outras palavras, trata-se muito mais do que simplesmente escutar ideias ou palavras, como ouvir uma confissão ou fazer espionagem. Com essa abordagem ontológica, Nancy (2014) demonstra a qualidade da ação de evocar o aparelho sensorial, mais precisamente o par auditivo: ouvir e escutar. Ressaltando ainda que, ouvir também está relacionado ao sentido, pois ouvir pode significar entender, como afirma o filósofo:

Se “entender” “*entendre*” é compreender o sentido (quer em sentido dito figurado, quer em sentido dito próprio: ouvir uma sirene, um pássaro ou um tambor é, de cada vez, já compreender pelo menos o esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto), escutar é estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível. (Nancy, 2014, p. 17)

Dito isso continua-se com a história:

A aldeia toda se envolvia nos preparativos da Festa da Mandioca, **KWYRYKANGO**, que durava cerca de um mês e era repleta de diversão. Aquela Kwryrykango, ao invadir as madrugadas, coincidiria com a mytyruwy-noti, a lua cheia. As menire e as mekurerere colheram jenipapo verde e queimaram lenha para o preparo da pintura; como havia urucum de sobra, orientaram os seus **IMJET** e ikrá para que não atrasassem a pintura, porque tudo precisava estar pronto o mais rápido possível.

Panhoka chegou deslumbrante ao centro da aldeia, com seus adereços feitos especialmente para a festa. A mytyruwy-noti reluzia sobre a sua pele lisa e macia, pintada de jenipapo e urucum. A formosa jovem dançou sem parar, mesmo sentindo seu espírito inquieto, sem nunca tirar os olhos de Bepkaety, que dançava com outra **NIRE**.

A jovem mebengôkré sentia seu coração arder de ciúmes; também estavam na festa algumas belíssimas nire de aldeias vizinhas.

Já no último dia da Kwryrykango, convencida de que não teria a oportunidade de dançar com seu amado guerreiro, Panhoka se sentia desolada. A grande festa tão esperada, a essa altura, já não tinha o mesmo brilho. O que ela não sabia é que suas amigas, **INHOBIKWÁ**, articulavam entre si para que o desejo de Panhoka fosse realizado. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 17 e 18)

Os preparativos para a festa evidenciam a solução da crise nesta história, logo, pode-se esperar que haverá uma mudança da lua crescente para a lua cheia, e com a lua cheia, a realização da festa. Assim, é possível entender que a partir dessas unidades constitutivas do mito, os mitemas, podemos inferir o desenrolar da narrativa, ou seja, que os eventos ocorrerão e haverá um movimento no conto. Essa passagem de tempo é lenta, e a história destaca essa lentidão para fazer seu leitor compreender a complexidade que envolve desde o cultivo da mandioca até a realização da festa, a simultaneidade dos ciclos e suas mútuas implicações. Além disso, percebe-se que há uma complexidade ainda maior que transcende a superfície do texto: a compreensão de um ritual tão intrincado que não pode ser plenamente compreendido apenas pela leitura da história. Essa complexidade leva a reconhecer outras nuances da vida dos Mebengôkré, como sua organização social, experiências cotidianas, avanços na agricultura e pesca, progressos na educação da comunidade, bem como questões relacionadas à filosofia, ética e política.

Nesta parte da história, é importante destacar que o povo Mebengôkré está adentrando a fase final da festa, sendo enfatizado como o “último dia da kwirykango”. Nesse contexto, Panhoka experimenta um sentimento de esgotamento, à beira do cansaço, aguardando por uma escuta que parece nunca chegar. A festa da mandioca representa sua esperança, e mesmo após se preparar e se enfeitar, Panhoka ainda não é ouvida por Bepkaety. É aqui que entra outro elemento fundamental para a resolução da crise: a introdução do ritmo Hina Hina.

Primeiro Panhoka viu uma de suas inhobikwá dançando com o guerreiro Bepkaety, o que lhe causou certa estranheza. Mesmo sentindo que tudo já estava perdido, continuava dançando. No fim das contas, o seu grande amor ainda estava à vista e isso alentava um pouco o seu triste coração.

De repente, como quem não quer nada, as inhobikwá empurraram Bepkaety na direção de Panhoka. De tão nervosa que estava, a bela guerreira não sabia o que fazer: se corria ou se permanecia no ritmo frenético da dança. Sentiu o seu sangue ferver ao ritmo da **HINA HINA**, dança adaptada mebengôkré, e, para a surpresa geral, a bela nire Kayapó acabou desfalecendo nos braços do amado guerreiro.

A aldeia Gojamroti parou.

Foi o próprio guerreiro que fez o único som audível ao, desolado, declarar o seu amor por Panhoka. A jovem, ao ouvir aquelas palavras, foi despertando devagar sob os olhos lacrimejantes de Bepkaety. Não havia mais qualquer dúvida de aquela paixão era recíproca.

Diante do ocorrido, seus pais e os mais velhos não hesitaram em deixar que Bepkaety levasse a bela Panhoka a tomar um pouco de ar. A festa continuou ainda mais feliz e animada, visto que já era o último dia do evento. As crianças, **MENPRIRE**, se juntaram à dança, enquanto as mekurerere e os me my continuaram experimentando a troca de pares.

Suados e de pés no chão, bailavam todos em círculos e em magistral sincronia: um belo e originário espetáculo para os mais velhos e **REZEROS**, os nossos pajés, que na frente de suas Kikré, com o waricocó na boca, apreciavam os encantos da noite, akamat, acompanhados pela beleza da lua cheia, mytyruwy-noti, e pelos aconchegantes pa-kam mekaron, os espíritos da floresta. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 18 e 19)

Os elementos auditivos são fundamentais para a conexão dos personagens com o ambiente ao redor e com os eventos que ocorrem. Além disso, o conto aborda o conceito de sincronia, que ajuda a compreender como agem e se conectam os diferentes elementos da história. A história revela que o bailar de todos era sincrônico. Dessa maneira, todos se comportavam como um organismo vivo, acompanhados, finalmente, da lua cheia, que já havia sido anunciada desde o início da história.

Mas é o ritmo da dança Hina Hina que faz toda a diferença, representando o impulso de que Bepkaety necessitava. Ao longo da história, o rapaz permanece estático, imóvel (em relação a não responder aos sentimentos da moça), até ser impelido pelas inhobikwá, o que o coloca em sincronia com Panhoka. É o ritmo da dança Hina Hina que facilita essa sincronização com a guerreira, uma ressonância entre os dois corpos. Além disso, após desmaiar, é o som emitido pelo guerreiro que traz Panhoka de volta à consciência, demonstrando que aquele ritmo os colocou em harmonia. O que antes era apenas um chamado sutil, agora se transformou em um fogo ardente, indicando que a narrativa alcançou seu ponto de ebulição. No entanto, a presença da Lua cheia na história sugere que ainda há mais acontecimentos por vir, conforme será detalhado a seguir.

Enquanto isso, às margens do rio Xingu, o apaixonado casal também desfrutou da mytyruwy-noti. Abraçados, agradeceram a metindjwynh, o grande criador, pela união. Juntos, traçaram planos para o fortalecimento da cultura originária do resistente povo mebengôkré. A conversa fluiu tão bem quanto o tempo, até que ouviram um chamado da floresta:

– Hu, hu, hu... PANHOKA, NARA GA? Panhoka, cadê você? Por onde anda?

– AMERETEN, AMIBEI, PANHOKA! Venha cá rápido, Panhoka! – exclamaram seus irmãos. Os irmãos de Panhoka sabiam como o pai era rígido e, por serem muito amigos de Bepkaety, resolveram ajudá-los para que nada os atrapalhasse. Foi então que Bepkaety teve uma grande ideia:

– Panhoka, assim que o guerreiro Bepunu desligar o gerador de energia, espere todos voltarem do banho de rio, **BADJWÁ**, e quando estiverem dormindo, **ONTONO**, vá para a frente da kikré, pisque a lanterna três vezes em direção à **NGÁ** e eu virei te buscar para aproveitarmos a mytyruwy-noti.

Panhoka retornou rápido com os irmãos para a sua kikré, deitou em sua kubenjaê e aguardou apreensiva por seu reencontro com o guerreiro Bepkaety, quando algo lhe veio à memória. Lembrou-se de que no dia seguinte seu **AMIET** precisava retornar à cidade para mais uma jornada acadêmica. Mas o seu coração preferia se ater ao momento, aproveitá-lo ao máximo.

Todos enfim retornaram exaustos do banho, porque a festa tinha durado uma semana. Deitaram e adormeceram profundamente. Panhoka, por sua vez, seguindo as instruções de seu amado, fez tudo conforme o combinado. Ao terceiro sinal de lanterna, era possível ver de longe o valente guerreiro conduzido pela luz da mytyruwy-noti até a sua amada, que o esperava como quem espera nascer.

Meses se passaram até a chegada de Paekân Kayapó, uma linda **MENPRIRE MEBENGÔKRÉ**, nascida no mesmo dia e na mesma festa kwyrykango, a fortalecer a união do jovem casal e eternizar o ciclo encantado que sustenta os povos originários pelo mundo afora e pela tradição adentro. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 18-21)

Como pode-se notar, a Mytyruwy-Noti permitiu não apenas o encontro entre Bepkaety e Panhoka, mas também possibilitou que conversassem e permanecessem juntos mesmo após o término

da festa, que durou uma semana. A história avança rapidamente ao narrar os desdobramentos desse encontro meses depois, quando o mito revela o surgimento de Paekân Kayapó, a mais nova integrante da comunidade Mebengôkré, a se tornar um símbolo de força para a cultura originária desse povo.

Organiza-se a seguir uma revisão da análise do conto em um quadro. Dessa forma é possível observar nas colunas verticais identificadas por letras (ABCDE) e nas linhas horizontais indicadas por números (12345), os componentes do quadro que representam as unidades constitutivas do mito. Cada célula da tabela contém mitemas que não existem de forma isolada, mas, na verdade, estão interligados em uma rede de relações, isto é, em um feixe de relações. São relações justamente porque os diversos acontecimentos estão em constante desenvolvimento, ainda que em um cozimento lento as coisas vão acontecendo, interdependendo uns dos outros para concretizar a narrativa mítica.

	A	B	C	D	E
1	A aldeia já estava iluminada – ou seja, a “chama” já está acesa.		Retorno de Bepkaety sob o sol escaldante por volta do meio-dia	Panhoka assume paixão não correspondida à sua mãe	Amor originário - ortalecimento da cultura originária do resistente povo mebengôkré.
2	Lua crescente – <i>Mytyruwy</i> – <i>Raj Moro</i> – espera pela lua cheia	Os dias e as noites – <i>Akati</i> e <i>Akamati</i> , pareciam eternos	Panhoka não é notada, porque não chegou a hora da festa.	Preparação para a festa da mandioca – <i>Kwirykango</i> As <i>menire</i> se pintam e vestem adereços para a festa	
3		Ausência do convívio da aldeia para estudar: Bepkaety		Chegada da lua Cheia – <i>Mytyruwy</i> – <i>Noti</i> Encontros entre os <i>Menire</i> e as <i>Mekurerere</i> – Homens e Mulheres.	

4		Panhoka sofre de tanta saudade		Realização da festa da mandioca Último dia de festa - articulação das amigas <i>INHOBIKÁ</i>	Bepkaety encontra novamente Panhoka escondido, para aproveitarem mais a <i>Mytyruwy- Noi</i>
5				O sangue ferve ao ritmo da <i>Hina Hina</i> - dança adaptada mebengôkré. Panhoka desmaia nos braços de Bepkaety Bepkaety se declara - paixão era/é recíproca	Chegada de Paekân Kayapó: criança Menprire Mebengôkré

No segmento (A), é apresentado na coluna vertical o tempo de preparação, que transcorre de maneira lenta e deliberada. A narrativa não tem pressa de expor todos os fatos, focando-se principalmente na apresentação dos cenários. De modo semelhante a um cozimento em fogo baixo, a aldeia, já iluminada pela lua crescente, aguarda a chegada da lua cheia. Na coluna (B), também na vertical, a narrativa se estende ainda mais, evidenciando a passagem de dias e noites aparentemente intermináveis, destacando a ausência de Bepkaety, que havia deixado a aldeia para realizar seu sonho de se tornar médico, e o sofrimento de Panhoka pela saudade de seu amado.

Na coluna (C), a narrativa atinge seu ponto mais intenso quando Bepkaety retorna à aldeia em pleno sol de meio dia, trazendo consigo uma presa de caça e vários peixes. Observa-se que às 12 horas, a temperatura é mais quente do dia – pressupõe-se que a narrativa precisa se desdobrar a partir desse momento, se contorcer, ou seja, exprimir a continuidade dos fatos. O guerreiro chega à aldeia refletindo a sensação de preenchimento do vazio por meio da fartura da caça, no entanto, não percebe a presença de Panhoka. Isso se dá porque a festa e a lua cheia ainda não se iniciaram. Na parte (D), ocorre uma transição que envolve a tristeza de Panhoka, que posteriormente confessa seu amor por Bepkaety à mãe, por sua vez, refletindo a preocupação desta com a filha. Somente após a confissão é que as preparações para a festa da mandioca são iniciadas. Observa-se também a mudança das preparações para a efetiva celebração da festa, que ocorre após Panhoka se adornar e pintar o corpo. Na seção (E), são evidenciados os desfechos da narrativa, onde tudo se encaixa. O mito está completo, com o casal

namorando à luz da lua cheia, aproveitando um tempo a sós. O tempo avança vários meses, retornando à mesma festa anual. Agora, é apresentada a criança gerada pelo casal, denominada Paekã Kayapó, que se torna o ponto central da história. Isso mostra como o ciclo de amor ancestral e a tradição dos Kayapó foram perpetuados ao longo do tempo. Também a análise mostra como se manifesta o pensamento do povo Kayapó e como buscam explicar a origem e continuidade de sua cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “Amor originário” além de representar subjetividades indígenas do povo Mebengokré Kayapó, exemplifica uma literatura humana, viva e movente. Trata-se de uma literatura que, ao se expandir, não se descola completamente da realidade, mas permite ao leitor imaginar novos mundos. Nesse contexto, o texto literário torna-se fluido e mobilizador de sentidos, transgredindo os limites do texto escrito. Assim, mobiliza o leitor para a escuta, para o som, para a dança, para o ritmo, para o canto e para reconhecer a heterogeneidade existente em cada indivíduo, levando a reflexão sobre as diversas alteridades presentes na sociedade brasileira.

Continuando, a concepção de eixistencioteca proposta por Florencia Garramuño (2012) destaca a obra literária como um repositório dos restos do real, transcendente à mera relação entre texto e conteúdo. Essa visão transforma a literatura em uma biblioteca dinâmica que arquiva os vestígios da vida exterior à obra, os farrapos de uma realidade contínua. Também sugere que a literatura se insere em um campo expandido, borrando as fronteiras entre realidade e ficção, interior e exterior, e transbordando suas funções e efeitos para além dos limites convencionais. Assim, essa abordagem desafia a noção estática e delimitada da obra literária, propondo uma nova perspectiva onde a literatura é um fenômeno em constante transformação.

Com a teoria da escuta do filósofo Nancy (2014), foi possível ampliar a compreensão do som além de meras manifestações vocais ou sonoras convencionais. Nancy nos convida a considerar que estar à escuta não se limita a captar o que é emitido por uma garganta humana, mas também a perceber o que ecoa de outras formas, seja o murmúrio das folhas movidas pelo vento ou qualquer outra manifestação sonora do mundo (Nancy, 2014).

Da mesma forma, a pesquisa de Marília Librandi (2020) complementa essa perspectiva, destacando a importância de estarmos presentes no texto com todos os sentidos, inclusive o da audição. Librandi nos lembra que a escuta se manifesta de maneiras diversas, desde a leitura silenciosa que ressoa em nossa mente até a percepção do silêncio como uma respiração contínua do mundo (Librandi, 2020). Assim, como Nancy (2014) e Librandi (2020) sugerem, a questão da escuta não se restringe à linguagem verbal, mas é fundamental para a criação e compreensão de um campo de relações que vai além das palavras.

Também, ao adentrar o campo cosmogônico dessa obra *Nós: uma antologia de literatura indígena* (2019), é fundamental não a limitar à mera ficção ou à imaginação. Trata-se de um conhecimento ancestral, uma herança, uma tradição, vivenciados pelas comunidades indígenas brasileiras, e que se

atualizam no presente da escuta ou da leitura. Essas narrativas transcendem a barreira do tempo, carregando consigo uma sabedoria ou uma experiência que vai além das fronteiras do fictício. Essa ideia torna-se mais evidente ao considerar essa obra como melodia que foi ouvida no passado e ainda ecoa no presente, ou melhor, que ainda se escuta no presente. Como uma chama acesa, ainda que restante, sua relevância não se restringe ao passado, mas persiste e se mantém ao longo do tempo.

Por fim, “Amor Originário” busca mostrar ao leitor que o som que ecoa atua como um meio de transmissão no tempo, ou seja, uma história que se perpetua por meio da repetição e do espalhamento, através de seu próprio percurso. A expansão da literatura no conto revela que este e os demais contos trabalham com a dimensão do tempo, demonstrando que o que se pretende contar não pode ser reduzido ou interpretado como uma narrativa de um tempo primitivo. Em vez disso, trata-se de uma história que se forma pela repetição e pela oralidade, passando de ancião para criança, do velho para o novo. A narrativa é esse ponto movente, contada para fortalecer a cultura originária do resistente povo Mebengokré Kayapó.

REFERÊNCIAS

- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- KAYAPÓ, Aline Ngrehtabare L.; KAYAPÓ, Edson. *Amor Originário*. In. NEGRO, Mauricio (Org. e Ilust.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- LIBRANDI, Marília. *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia*. In. DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p. 195 – 223.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

Artigo enviado em: 30 de maio de 2024

Artigo aceito em: 05 de junho de 2024