

Traduções e ações xamânicas nas artes verbais indígenas

Mayara Ribeiro Guimarães¹

Resumo: Neste artigo, proponho pensar a relação entre tradução, oralidade e xamanismo, a partir de exemplos das artes verbais indígenas. Que desafios a tradução de narrativas míticas, cantos ritualísticos, relatos oníricos e outros tipos de registro da tradição oral indígena traz na passagem do oral para o escrito, levando em consideração que esta tradição é marcada pela relação entre humanos e não-humanos e pelo corpo – com seus sons, performatividade, adornos, escrita corporal? Que alterações conceituais, ontológicas, estéticas e linguísticas surgem a partir de materiais tão distintos? As discussões levantadas utilizam como fonte teórica e crítica o pensamento indígena (Kopenawa, 2015), (Esbell, 2021), a antropologia e linguística indígenas (Cesarino, 2012, 2013), (Albert, 2015), (Cunha, 1998), (Viveiros de Castro, 2006, 2012, 2018), (Franchetto, 2012, 2018), os estudos literários e filosóficos (Dias, 2016, 2019), (Valentim, 2018) e a teoria da tradução (Benjamin, 2013), (Barrento, 2002).

Palavras-chave: tradução; tradição oral; artes verbais indígenas; xamanismo.

Este texto é uma primeira tentativa de abordar um assunto complexo quando se estudam as artes verbais indígenas desde o campo dos estudos literários. Tomou forma a partir de uma reunião de observações, leituras e estudos sobre a tradição oral indígena e as artes visuais e performances de artistas indígenas brasileiros. É uma pesquisa em andamento, em diálogo a linguística e antropologia indígenas, áreas que não são de minha competência, mas sem cujo diálogo não seria possível adentrar este universo. Mas é também uma reflexão que se instaura no campo da tradução.

E é partindo da tradução no contexto das poéticas ameríndias que inicio minha reflexão, numa aproximação entre antropofagia e tradução, via xamanismo, que nos servirá de guia para pensar questões que as artes verbais indígenas vêm pontuando, e sua relação com a oralidade. Essa aproximação não é nova, mas à luz das pesquisas com as narrativas orais indígenas, ganha contornos bastante importantes, seja pelo trabalho de Bruna Franchetto (2018, 2012) com a tradição oral de povos alto-xinguanos de língua Karib, ou de Pedro Cesarino (2012, 2013) com as traduções de cantos Marubo,

¹ Professora associada de literatura brasileira da Universidade Federal do Pará, Programa de pós-graduação em Letras, Belém, Brasil.

ou de Jamille Pinheiro Dias (2019, 2016), na área dos estudos literários, todos estabelecendo recortes com a tradução.

Alguns fatores se colocam como significativos nesse cenário. A publicação do livro *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami* (2015), narrado pelo líder indígena e xamã Davi Kopenawa, com mediação e tradução do antropólogo Bruce Albert; a abertura do mercado editorial para publicações de textos da tradição oral indígena em edições bilíngues; e ainda discussões levantadas nas artes visuais por artistas como Jaider Esbell ou Denilson Baniwa, que frequentemente mesclam texto, imagem, voz, corpo e vídeo em suas obras².

Para Esbell (2021, p. 29), o artista funciona como uma “ponte”, ou um “transmissor”, mais ou menos como o xamã. Tanto em sua arte, como na de Baniwa, há muito de ação xamânica. Nas performances do Pajé-onça na 33ª Bienal de Artes de São Paulo (2018), pelas ruas de São Paulo, ou na projeção de hieróglifos indígenas sobre edifícios e monumentos arquitetônicos de Brasília, centro do poder político, Baniwa claramente aciona mecanismos de decolonização através da ocupação ritualística desses espaços públicos. A obra se torna ela própria um ritual envolvendo sensações, energia, espírito e presença (humana e não-humana). Para Baniwa, “artistas indígenas podem ser arte-xamãs que compartilham conhecimentos trazidos de todas as vozes”, inclusive as não-humanas.

Nesse ponto, se as ações da arte indígena contemporânea se apresentam como uma armadilha, um ato de caçar, como Esbell (2021, pp. 39-40) propunha, a base de seu funcionamento é o próprio princípio da operação predatória presente na ontologia ameríndia, uma vez que a discussão levantada pela arte indígena diz respeito à identidade (idem, p. 38). Em outras palavras, importa pensar quem caça e quem é caçado e, nessa dinâmica, como podem se deslocar os sujeitos, e que posição eles assumem dentro da sociedade. Ou seja, na base de suas discussões está a operação de alteração das posições de sujeito histórico. Quando as artes verbais

² As discussões que me interessam abordar dizem respeito à figura do artista como xamã e as implicações que as artes verbais e visuais indígenas trazem ao universo da arte no ocidente por meio dessa questão. Desenvolvi mais este assunto em outro texto de minha autoria, intitulado “Dechiqueter l’histoire et transformer le monde: l’art cannibale de Denilson Baniwa”, in *Cahiers Bataille* (vol. 6), “Bataille in Latin America”, Editions Cahiers, Paris, pp. 141-164.

ameríndias são postas em papel muitas questões envolvendo tradução e o polo oralidade/escrita aparecem, provocando modificações, uma vez que em várias sociedades indígenas notam-se processos de transformação diretamente ligados à escrita. Não apenas porque faltam em língua portuguesa expressões linguísticas que possam transmitir o conteúdo de muitos termos e imagens presentes em diferentes línguas indígenas com distintas cosmologias, mas também conceitos que possam traduzir ideias operantes nessas ontologias e cosmologias.

Note-se que essa tradição passa por uma performatividade que implica o corpo na produção do conhecimento. A experiência corporal, acionada pela voz, ouvidos, visão, olfato, movimentos, adornos e pintura corporal faz parte da comunicação e compartilhamento do conhecimento que os sonhos, visões, cantos e narrativas orais veiculam. Como traduzir as artes da fala de tradições ancestrais e sua diversidade de registros e estilos em texto escrito? Ou ainda: em palavras de outra língua?

Franchetto (2012, pp. 42-49) destaca, por exemplo, dois grandes desafios na tradução da arte verbal Kuikuro, em específico os cantos *toló*: a dificuldade de transcrever as relações entre a música kuikuro, suas melodias, repetições, variações, acompanhadas pela música; e a tradução de termos intraduzíveis que carregam múltiplos aspectos e apreensões, como os que descrevem os “hiper-seres” (*itseke*, no caso dos Kuikuro, em tradução original de Franchetto), ou “espíritos” (*xapiri*, no caso de *A queda do céu*).

A pesquisadora destaca ainda os desafios de transposição da arte das *akinhá* (narrativa) kuikuro para o papel, uma vez que esta arte atravessa a vida kuikuro, já que tudo o que existe possui uma história. Algumas *akinhá* são acompanhadas de um ritmo específico de respiração, pausas, entonação, ideofones e gestos (Franchetto, p. 41). Em outros casos, a narrativa é acompanhada de pictografias, consideradas como outra escrita, tão importantes quanto a palavra.

Dias (2019) pergunta-se, por exemplo, o que se pode compreender por linguagem e língua em sociedades ameríndias das terras baixas da América do Sul, e o que acontece na passagem dessas narrativas orais para o papel, seja em processos que envolvem a transcrição, a adaptação ou a tradução. Torna-

se, portanto, fundamental utilizar como parâmetro as ferramentas próprias da arte verbal indígena. Alguns dos pontos a se levar em consideração, levantados pela pesquisadora são: 1. a relação entre essas narrativas (cantos ritualísticos, narrativas míticas cosmogônicas, relatos oníricos, cantos de guerra) e o elemento não-verbal ou intersemiótico entre imagem, palavra e música (Dias, 2016, p. 90) – os cantos dependem do corpo para veicular a mensagem, de pinturas corporais e grafismos, da música, por exemplo. Como lidar com problemas do domínio extralinguístico, que implica práticas e conhecimentos veiculados não só pelo intelecto, mas pelo elemento físico?, pergunta-se a pesquisadora. E ainda 2. a relação entre humanos e não-humanos, que está no centro das ontologias ameríndias, de sua cosmopolítica, e das práticas xamanísticas, interferindo por exemplo em conceitos como os de “pessoa”, “imagem”, “natureza”, “mundo-floresta”.

Muitas narrativas são obtidas em rituais em que o xamã recebe o canto ou a história, em contato com outras dimensões cósmicas e outros seres, ou os duplos que habitam cada indivíduo. Ou seja, a narrativa não tem origem no mundo dos homens, ainda que seja alterada e atualizada a partir dos acontecimentos desse mundo, e por isso o sentido de autoria também se altera, porque a noção de pessoa já não é una, senão múltipla e complexa e, portanto, o enunciado dessas narrativas inclui no mínimo dois pontos de vista – o do xamã e o seu duplo.

E, nesse ponto, o relato de Cesarino (2012) sobre suas experiências entre o povo Marubo (vale do Javari) propõe uma maneira alternativa de pensar a relação entre oralidade e escrita a partir do estudo do xamanismo, refletindo, de um lado, a questão da tradução pela passagem das artes verbais para as artes visuais e, de outro, a passagem das narrativas verbais ao formato de livro – ambas formas de tradução de um sistema de linguagem a outro. Interessante estudar a “articulação entre palavra e imagem”, observando o “contraste entre escrita e corpo” (2012, p. 78). Em *Quando a terra deixou de falar* (2013), encara a tradução como meio de atingir a consistência poética presente nas expressões ameríndias, onde oralidade, performance, corpo e canto atuam como formas conjugadas de expressão. Com o instrumental teórico de Michel Meschonnic, discute a tradução como “transformação do original em outro

registro literário possível”, dando menos peso às perspectivas linguísticas e mais ênfase às poéticas, e ainda a possibilidade ou impossibilidade da tradução visto que, no caso de narrativas orais ameríndias, o original é, ele próprio, uma criação de autores múltiplos.

Em um dos exemplos (2012, pp. 79-93), cita a narrativa contada por xamãs-rezadores, que trata de um tempo em que os antepassados dominavam a escrita, posteriormente perdida por escolhas ou acontecimentos pertencentes ao mundo mítico, originando o que os marubo vão chamar de “pensamento-desenhado”³ (p. 80). Como traduzir ao português o sentido disso que é ao mesmo tempo um sistema de conhecimento, de pensamento e de escrita? “Os brancos ficam com a escrita e os antepassados com outra tecnologia” (2012, p. 84), o que não implica uma defasagem de conhecimento, apenas outra forma de saber, afirma o pesquisador. Esta outra tecnologia, explica, diz respeito a uma forma de pensamento e escrita que pensa com o corpo inteiro e se mostra através das pinturas corporais e grafismos, um “pensamento-desenhado” que “pensa com a carne” (p. 87), isto é, com o corpo inteiro. E como traduzi-lo? O pesquisador utiliza o exemplo oferecido por seu narrador-xamã da palavra *Chinã*, que em língua marubo designa ao mesmo tempo “peito” (não o peito físico, e sim uma dimensão interna de peito) e “pensamento”. O “pensamento-desenhado”, elucida, é algo que surge de dentro do “peito” e não do cérebro. E a constituição interna desse peito é feita da presença de duplos que se relacionam com os espíritos e se tornam os “responsáveis pela capacidade intelectual” do sujeito (p. 85).

O xamã, por exemplo, é estudado na antropologia como um tradutor que ocupa um lugar de diplomacia política por ser um mediador entre mundos, viajando entre tempo e espaço. Como afirma Cunha (1998, p. 12-13), entre tantas atribuições vinculadas aos xamãs, uma delas é interpretar o mundo invisível, mundo de visões incertas, de seres mais-que-humanos, e de conferir a ele um lugar inteligível, inserindo-o na ordem das coisas (p. 12) – movimentos feitos muitas vezes em meio a contestações e disputas – e

³ De acordo com Cesarino (2012, p. 84), a narrativa marubo remete a Lévi-Strauss e suas considerações sobre a diferença estabelecida nos primeiros tempos entre os primeiros brancos e os antepassados indígenas, em que os primeiros herdaram a escrita e os últimos uma outra tecnologia. Cf. Cesarino, 2012, pp. 79-96.

estabelecer relações para reconstruir sentidos (p. 14). Mas, para a antropóloga, a tradução entre mundos não é apenas uma reordenação de códigos, mas um “remanejamento” em que a linguagem ordinária é substituída por um movimento de torção linguística, e por uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial do xamã. Parcial porque, na ação xamânica, não só a noção de pessoa é complexa (há várias pessoas atuando – o corpo-carcaça⁴ do xamã, seus duplos, o duplo de outros sujeitos, a pessoa da planta que fornece o saber), mas o próprio enunciado (seja na forma de canto ou de narrativa) é marcado pela complexidade de vozes e pontos de vista. Ao tomar o exemplo dos cantos Shipibo-Conibo do grupo Pano, Cunha recorda que as melodias presentes nos cantos são a “tradução sonora de desenhos e motivos pictóricos que o dono do ayahuasca exhibe ao xamã e que este transpõe simultaneamente para um código sonoro” (Cunha, 1998, p. 14).

Assim como Cunha, podemos também recorrer a Benjamin para tratar da relação entre traduzibilidade e intraduzibilidade. Benjamin afirma a presença de um caráter de intraduzibilidade em qualquer atividade tradutória, uma vez que entre original e tradução interpõe-se uma zona de incomunicabilidade impossível de ser ultrapassada enquanto se desejar a recuperação do original na tradução. Se na ação xamânica o que opera é uma complexidade do sujeito enunciativo e da enunciação, então, a tradução dessa ação também será complexa e sujeita a torções e subversões conceituais e linguísticas. Para Benjamin, se a tradução é marcada por um processo de metamorfose a que o ato tradutório se dispõe e dispõe a linguagem, a boa tradução não segue os padrões de uma teoria tradutória da imagem-cópia, e sim as transformações necessárias para que, alterando-se na movimentação da língua, possa inclusive alterar os padrões da língua de chegada, esse um dos pontos centrais levantados pelo texto de Cunha quanto à natureza da tarefa do xamã. O essencial do original mantém-se mais presente quanto maior for o movimento de torção linguística sofrido pela linguagem em seu processo de transformação. Quanto mais deformidade e dessemelhança o movimento proporcionar à língua, maior a autenticidade da tradução. Assim, o que reverbera na língua de chegada é o modo de intencionar da língua original.

⁴ Termo utilizado por Cesarino, 2012.

E aqui algumas considerações de João Barrento (2002) sobre a ação tradutória podem acrescentar mais elementos. Para o teórico, o trabalho de tradução (tratando-se aqui de tradução literária ou de regimes poéticos, como aqueles associados a ações xamânicas que envolvam cantos ou narrativas) implica menos relações “intersistêmicas” (2002, p. 61), isto é, de língua para língua, concentrando-se mais em operações “transsistêmicas”, que ultrapassam as relações entre línguas e se comprometem com o discurso em si. Esse discurso, que executa uma transformação do mundo pela linguagem, aproxima o processo da tradução do status da fonte de origem, impossível de ser reconstituído por completo, porém sempre reatualizado em cada ato de leitura ou de tradução (p. 63).

Tentar reconstituir o original no traduzido é uma ação que passa necessariamente pelo inconsciente, pela apreensão de uma forma original, o que, para Freud, já é uma tentativa de tradução do inconsciente para a linguagem ou de um “discurso lacunar” sobre uma “experiência de mundo” (idem, p. 62). Pode-se tentar captar e explicar essa forma original por uma espécie de “sentido emocional, mental, linguístico” (*ibidem*) movido pelo texto e que, na tradução, não se refaz apenas pelo gesto de transposição verbal, porque aquilo que se traduz é acima de tudo uma linguagem “simbólica” e “intuível”, mas por uma espécie de via de acesso ao chamado “resíduo de fundo” (p. 178) do original. Barrento está levando em consideração aqui o “tradutor” nomeado como invisível, que se constitui como um “princípio” ou “força de mediação”, via condutora daquele resíduo do original para o qual aponta Benjamin em “A Tarefa do tradutor” e que “detecta” a “dimensão estética da linguagem” do original a ser traduzido. Podemos pensar no xamã como esse tradutor invisível, traduzindo códigos de um mundo invisível que alteram os códigos do mundo visível e dizível?

O fato é que a ação xamânica envolve uma “tentativa de reconstrução do sentido”, segundo Cunha, uma “síntese original”, onde o que se busca não é uma “coerência interna do discurso”, mas algo que coloque em relação, em ressonância, níveis e códigos de conhecimento distintos, buscando suas “íntimas ligações”, “de modo que esse mundo novo ganhe a consistência desejada para que se torne evidente” (Cunha, 1998, p. 14).

Um exemplo de dificuldade de tradução das artes verbais indígenas para as peles de imagens está na noção de “pessoa”, que se vincula a de “imagem”, a partir de exemplos do livro *A queda do céu*. Propõe-se aí uma linguagem conceitual que redireciona a terminologia ocidental utilizada até hoje (Cesarino, 2014, p. 205), oferecendo “possibilidades de constituição de outro mundo possível” e até “outra condição do humano” (p. 211). Trata-se da necessidade de traduzir conceitos e vocabulários que retorcem a linguagem para poder dizer o que é a dimensão do pensamento ameríndio, sua ontologia e visão de mundo.

Neste livro, Kopenawa conduz seu ouvinte-leitor a uma experiência de “familiarização com o extra-humano” (Cesarino, 2014, p. 207) e de como as relações estabelecidas entre eles e os humanos podem permitir a construção de outra forma de conhecimento e pensamento porque delas vem uma noção de “pessoa” distinta daquela reconhecida pelo pensamento ocidental. Noção esta que provém do complexo conceito de *utupë* (imagem), associado ao de *xapiri*.

O “personagem” ou tradutor que põe em cena essa relação no ritual xamânico é claramente o xamã, que é o mesmo que *xapiri*. Os *xapiri*, portanto, são as imagens desses seres ancestrais míticos e animais (Kopenawa & Albert, 2015, p. 111) que “se parecem com os humanos” (p. 81) e que surgem durante o ritual xamânico. Mas: “Quando se diz o nome de um *xapiri*, não é apenas um espírito que se nomeia, é uma multidão de imagens semelhantes. Cada nome é único, mas os *xapiri* que designa são sem número” (p. 117).

Bruce Albert explica que a ação da cura xamânica é concebida como “ação vingativa contra agentes predadores”, descrita por expressões bélicas e de vingança (Kopenawa & Albert, 2015, p. 615). A vingança é um dispositivo central em várias cosmologias ameríndias e está associada a uma lógica da predação. Porque a devoração é uma forma de incorporação do outro – o inimigo – como princípio de “alteração ontológica”, um dispositivo de alteração da forma do xamã para que o conflito entre diferentes mundos - o dos espíritos, do qual o xamã é representante, o da floresta e o dos brancos – seja negociado (Viveiros de Castro, 2012). Nesta relação complexa, três pontos se conectam e destacam. Primeiro a associação da imagem (*utupë*) aos *xapiri*,

segundo que essas imagens são múltiplas e terceiro que instauram uma lógica relacional que altera a noção de sujeito/pessoa. (Cf. Valentim, 2018, capítulo 7).

Viveiros de Castro explica que o conceito de *xapiri* assinala um cruzamento de identidade e diferença entre as dimensões da animalidade/não-humanidade e da humanidade em um momento em que as formas humana e não-humana se tornam indiscerníveis (2006, p. 321). Esta associação aparece tanto no ritual xamânico, quanto em narrativas míticas indígenas. Em ambos os casos, o que se destaca como central é a capacidade transformacional envolvida nessas relações entre sujeitos. *Utupë* traz a coexistência de multiplicidades de perspectivas que alteram a própria noção de sujeito. Por esse mecanismo, entendem que os espíritos são imagens ativas que acionam os sujeitos, alargando a noção de pessoa, uma vez que a imagem vincula o sujeito a outrem, sempre havendo um outro dentro do sujeito – seja ele espírito, ancestral, animal, mas sempre um outro múltiplo (Viveiros de Castro, 2006 e Valentim, 2018).

Como ponderam Viveiros de Castro (2012) e Valentim (2018, cap. 5), a experiência do xamanismo dá lugar à coexistência de formas múltiplas do ser ao reconhecer a posição de sujeito a seres não-humanos, mobilizando assim uma noção de ontologias no plural (Valentim, 2018, p. 181). A cosmologia ameríndia promove uma revisão do fundamento da constituição humana ao reconhecer que todos os seres podem entrar na posição de sujeito, e postula “a diferença, ao invés da identidade, como princípio da relacionalidade” (Viveiros de Castro, 2018, p. 261). Esse descentramento radical recusa a fundamentalidade humana (Valentim, 2018, p. 169) perante outras fontes de pensamento e existência e se funda no conceito antropofágico do ser: na polaridade entre o que come e o que é comido. Segundo Viveiros, isso quer dizer que os lugares do sujeito estão sempre se alterando e o ser é ser porque se torna o encontro entre múltiplas pessoas. Assim, a questão da devoração pode ser entendida como fonte de manutenção para um elemento de abertura a uma dinâmica de negociação entre mundos, presente também nas ações tradutórias.

No processo de tradução de conceitos como “utupë” e “xapiri”, haverá sempre uma perda, mas a alteração efetuada se encontra talvez mais presente numa torção conceitual do que linguística. Com esse sentido de multiplicidade de pessoas atuando sobre o “narrador” xamânico, a enunciação sofre uma série de desdobramentos, afetando a noção de autoria, torcida e estilhaçada, tornando-se necessariamente múltipla. Quem é o narrador de *A queda do céu*, ou dos cantos marubo traduzidos por Cesarino, ou do *Canto da castanheira*⁵ – o narrador que enunciou tais histórias, o “espírito/hiper-ser” que concedeu a história, os ancestrais que assumem vozes no meio das narrativas? Que efeitos uma autoria múltipla, muitas vezes narradas por um não-humano, pode trazer para a tradição escrita ocidental? Ou, como se pergunta Cesarino (2019, p. 172): “O que efetivamente se traduz? E como? Quem, mais fundamentalmente, é o responsável por tal processo?”

Podemos pensar a tradução xamânica como um instrumental teórico que abre o exercício da tradução a uma inconstância, porosidade ou impermanência da língua e dos sentidos nela erguidos, já que a tradução induz a um movimento de descolamento da língua materna, em outro espaço linguístico, que evoca e convoca o exercício da estranheza e da crise.

Se, como explica Cesarino “para os xamanismos ameríndios, o conhecimento verbal e as sua circulação tradutória não estão separados dos corpos, mas antes constituem uma de suas dimensões mais fundamentais” (*apud* Faleiros, 2019, p. 174), a tradução xamânica envolve a abertura a uma instabilidade, às subversões e torções da língua-alvo, para um constante movimento dos sentidos de uma língua e de seus corpos, e de conceitos e valores veiculados por essas línguas e corpos. Envolve o risco de alterar e ser alterado, presente na relação de troca entre posições. Porque “São os corpos e as relações entre pessoas que produzem a possibilidade de sentido” (*idem*). Com isso abre-se todo um complexo cultural – no caso aqui não-indígena – a uma necessária expansão de conceitos, como os de humanidade (a partir da noção de pessoa), de imagem, ou de natureza

⁵ Remeto aqui às discussões em torno da tradução do “canto da castanheira”, canto xamanístico araweté traduzido por Eduardo Viveiros de Castro em *Araweté: os deuses canibais* (1986) e retraduzido por Antonio Risério em “Palavras canibais” (1993), e Álvaro Faleiros em *Traduções canibais. Uma poética xamânica do traduzir* (2019).

(floresta-mundo). Por fim, penso que as artes verbais indígenas colocam-se na contemporaneidade como uma experiência de expressão e conhecimento que nos faz questionar e alterar formas estéticas, estatutos ontológicos e modos de estar no mundo.

Baniwa, D. (2020) Entrevista concedida para o vídeo TERRA FÉRTIL: Véxoa e a arte indígena contemporânea na Pinacoteca de São Paulo, São Paulo.

Barrento, J. (2002). *O poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'Água.

Benjamin, W. (2013). A tarefa do tradutor. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. 34.

Cesarino, P. N. (2019). O corpo da tradução. *Traduções canibais. Uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora.

_____ (2014) Conflitos ontológicos e especulações xamanísticas em *La chute du ciel*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. *Sala Preta*, PPGAC, dezembro, pp. 204-212.

_____ (2013) *Quando a terra deixou de falar: contos da mitologia marubo*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____ (2012) Escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. *Revista de Antropologia*, v.55, n. 1.

Cunha, M. C. (1998) Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, v. 1, Abr 1998.

Dias, J. P. (2016) Para não recortar a terra pelo meio: tradução xamânica e ecologia sem naturalismo em *A queda do céu*. *Brasília, Litterature D'America*. Revista Trimestale, ano XXXVI, n. 160, pp. 117-130.

_____ (2019) Reshuffling conceptual cards. What counts as language in lowland indigenous South America. *Glocal languages and critical intercultural awareness. The South answers back*. Routledge, New York and London.

Esbell, J. (2021) Na sociedade indígena, todos são artistas. Entrevista de Jaider Esbell a *Arte & Ensaios*, v. 27, n. 4, jan-jun, pp 14-48.

Franchetto, B. (2018). Traduzindo tolo: “Eu canto o que ela cantou que ele disse que...” ou “quando cantamos somos todas hipermulheres. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 53, pp. 23-43.

_____ (2012) Línguas ameríndias: Modos e caminhos da tradução. *Cadernos de tradução*, v. 2, n. 30, pp. 35-62.

Kopenawa, D. & Albert, B. (2015) *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Valentim, M. A. (2018). *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaios de ontologia um fundamental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora.

Viveiros de Castro, E. (2018). *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu editora.

_____ (2012). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo : Cosac&Naify.

_____ (2006) A floresta de cristal: Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/1; 5, pp. 319-33