



as línguas da tradução

Andréia Guerini • Dirce Waltrick do Amarante • Marília Librandi [orgs]

Andréia Guerini • Dirce Waltrick do Amarante • Marília Librandi [orgs.]

As línguas da tradução

Álvaro Faleiros • Cecilia Vicuña • Douglas Diegues • Guilherme Gontijo Flores •
Jamille Pinheiro Dias • Jhumpa Lahiri • Luci Collin • Malcolm K. McNee •
Patrick O'Neill • Pedro de Niemeyer Cesarino •
Sérgio Medeiros • Stephanie Borges

Tradução: Andréia Guerini • Dirce Waltrick do Amarante • Myllena R. Lacerda •
Vitor Alevato do Amaral



SUMÁRIO

- 04 APRESENTAÇÃO • Andréia Guerini, Dirce Waltrick do Amarante, Marília Librandi
- 08 A LÍNGUA É MIGRANTE • Cecilia Vicuña. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante
- 15 ACOMPANHAMENTO PARA CANTOS EM MOVIMENTO CARACOL • Álvaro Faleiros
- 40 YAWA SHŌKA - CANTO PARA AMANSAR OS PORCOS DO MATO (ESTUDO E TRADUÇÃO) • Pedro de Niemeyer Cesarino
- 62 TRADUZIR A FISIOPOLÍTIKA AMERÍNDIA • Jamille Pinheiro Dias
- 79 POESIA, COSMOPOLÍTICA E A TRADUÇÃO DAS ARTES VERBAIS INDÍGENAS NO BRASIL • Malcolm K. McNee. Tradução de Myllena R. Lacerda
- 102 POÉTICA GUARANÍ EN LAS FRONTERAS DO BRASIL COM PARAGUAY Y ARGENTINA • Douglas Diegues
- 112 LONĀ • Guilherme Gontijo Flores
- 146 A UNICÓRNIA PRETA E A TRADUÇÃO DA POESIA QUE NÃO É UM LUXO • Stephanie Borges
- 166 ELOGIO A ECO: UMA REFLEXÃO SOBRE O SIGNIFICADO DE TRADUZIR • Jhumpa Lahiri. Tradução de Andréia Guerini
- 181 PARTEXTO, PARARTE • Sérgio Medeiros
- 195 A HISTÓRIA DE TRÊS TEXTOS: JAMES JOYCE E SUA *ALP* TRILÍNGUE • Patrick O’Neill. Tradução de Vitor Alevato do Amaral
- 214 QUOD FIDELITAS EST FIDELIS • Luci Collin
- 219 SOBRE AS ORGANIZADORAS, AUTORES E TRADUTORES

APRESENTAÇÃO

Andréia Guerini • Dirce Waltrick do Amarante • Marília Librandi

Os textos reunidos neste livro destacam-se por sua heterogeneidade. A nossa intenção é enfatizar “as línguas” da tradução, ou seja, as inúmeras possibilidades de se aproximar dela, de falar sobre ela, de traduzi-la.

Portanto, há nesta antologia textos de diferentes estilos, escritos por autores e autoras com formações e interesses distintos. Alguns ensaios são mais teóricos, enquanto outros são mais pessoais e poéticos. Alguns trazem análises de caso, outros falam da tradução por meio de metáforas, e há ainda textos que tratam a tradução de forma muito abrangente. O fato é que a compreensão de tradução nestas páginas extrapola a transposição de palavras de uma língua para outra, ou de imagens em palavras e de palavras em imagens etc.

A tradução está no mundo, faz parte do nosso cotidiano, como afirma a poeta e multiartista chilena Cecilia Vicuña. Por isso “tudo migra”, e migrar é um verbo essencial para pensar a tradução: “A língua é migrante. As palavras mudam de língua para língua, de cultura para

cultura, de boca para boca. Nossos corpos são migrantes, células e bactérias são migrantes também. Até mesmo as galáxias migram”.

Álvaro Faleiros faz as imagens contidas nos cantos marubo migrarem para a forma de “poemas outros, autorais”, que ele chama de “ecos”. Seus ecos reverberam em imagens de Fernando Vilela, que acompanham a tradução poética de Faleiros.

Pedro de Niemeyer Cesarino apresenta sua tradução de alguns cantos marubo, realizada “em parceria com xamãs marubo, sem os quais não seria possível compreender a metafóricidade especial através da qual são compostos os cantos”. Cesarino acrescenta, contudo, que seu trabalho de tradução é “marcado por decisões estilísticas e conceituais minhas, relativas à tentativa de perturbar o português para que acomode algo de uma poética xamânica amazônica”.

Jamille Pinheiro Dias desenvolve aspectos da tradutologia ameríndia que, como ela lembra, é também “fisiológica, passando pelo compartilhamento dos alimentos e fluidos, pela fabricação da consubstancialidade, pelo resguardo, pelo cuidado mútuo”. O texto de Pinheiro segue seu curso e deságua no ensaio de Malcolm McNee, para quem “a literatura indígena contemporânea no Brasil está enraizada em esforços urgentes e contínuos sobre territorialidade, deslocamento, pertencimento e as complexas relações, tanto conceituais quanto materiais, entre a cultura, a natureza e o lugar”. Essa literatura nos chega também por intermédio da tradução, sendo os “comentários dos poetas-tradutores sobre as abordagens e os desafios, e outros elementos paratextuais que situem as canções [...]” fundamentais para uma recepção literária desses trabalhos.

A cultura guarani, para a qual a palavra é alma, nos é apresentada por Douglas Diegues em um texto escrito em “portunhol selvagem”,

uma mistura de português, guarani e espanhol, idioma eleito pelo poeta que vive na fronteira entre o Brasil e o Paraguai.

E chegamos à teoria da “tradução-exu” de Guilherme Gontijo Flores, que remete à matriz cultural africana: “Em um oriqui de Exu sabemos que ‘Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro’ ou ‘Ele faz o torto endireitar. / Ele faz o direito entortar’ (duas traduções diversas de Pierre Fatumbi Verger)”. Desse modo, a tradução-exu poderia estar, em parte, “sob essa égide dupla: de, por um lado transgredir, radicalizar um procedimento do original, de modo que ele pareça mera sombra da tradução (e nisso até se aproxima da transluciferação haroldiana); por outro, arrisca-se a fazer uma péssima piada deliberada, que por revisão crítica do original pode se tornar maravilhosa”.

No texto seguinte, Stephanie Borges se pergunta “até que ponto também estar no mundo com um corpo marcado pelo gênero e pela raça influencia minhas leituras e escolhas de tradução? Como respeitar os vários aspectos de textos críticos ao capitalismo, ao patriarcado, às imagens limitantes da mulher negra e acompanhar escolhas estéticas que articulam a subjetividade, a memória e o desejo?” A esses questionamentos Borges tenta responder comentando os desafios e aprendizados de seu trabalho tradutório de três livros de Audre Lorde, *Irmã Outsider*, *Sou sua Irmã* e *A unicórnica preta*.

Para Jhumpa Lahiri, quase todos os episódios de *As metamorfoses*, de Ovídio, podem ser lidos como uma metáfora da tradução. Já em seu texto, Lahiri, vencedora do prêmio Pulitzer, se concentra no mito de Eco e Narciso porque esse mito “é particularmente ressonante quando considerado do ponto de vista de um tradutor”, e a toca pessoalmente, “de forma intensa, sobre o que significa passar de escritora para tradutora e vice-versa”. Ao realçar a primazia de Eco como voz da tradução,

ela lembra a importante lição de que “Traduzir é olhar no espelho e ver outra pessoa além de si mesmo.”

E o tradutor/a tradutora como parautor/parautora é a tese desenvolvida por Sérgio Medeiros, para quem o escopo da pararte “é o legado artístico, e nada mais do que ele, de uma parautora/um parautor. É possível imaginar, porém, que um parautor/uma parautora, em uma dada etapa de sua atuação, confesse humildemente que a sua pararte não ‘vem ao lado’, mas (estrategicamente?) ‘atrás’, feito uma sombra, do autor/da autora. Mas, neste caso, toda a noção de pararte estará destruída”.

Finnegans Wake, de James Joyce, talvez a obra literária mais “intraduzível”, no sentido dado a este termo por Barbara Cassin, é o tema do ensaio de Patrick O’Neill que analisa as traduções para o francês e o italiano de Anna Livia Plurabelle, como é conhecido o capítulo VIII do romance, feitas pelo próprio autor e uma equipe de tradutores internacionais.

Este amplo painel sobre a tradução se encerra com um texto criativo e bem-humorado de Luci Collin. À moda de *Os males do tabaco*, de Anton Tchekhov, Collin dá voz a um narrador que profere uma palestra sobre os percalços do fazer tradutório. Sua preleção suscita a pergunta de um aluno: “Minha dúvida que eu queria saber é como que um especialista como você interpreta a frase ‘Deus é fiel’. Valeu.”

A LÍNGUA É MIGRANTE

Cecilia Vicuña • Tradução de Dirce Waltrick do Amarante

A língua é migrante. As palavras mudam de língua para língua, de cultura para cultura, de boca para boca. Nossos corpos são migrantes, células e bactérias são migrantes também. Até mesmo as galáxias migram.

O que é então essa fala contra os migrantes? Só pode ser um discurso contra nós mesmos, contra a própria vida.

Vinte anos atrás, eu abri a palavra “migrante”. Eu a vi como uma mistura perigosa de raízes latinas e germânicas. Imaginei que “migrante” fosse provavelmente composta por *mei* (latim), alterar ou mudar, e *gra*, “coração”, da palavra germânica *kerd*. Assim, “migrante” se tornou: “coração transformado”, um coração em sofrimento, transformando o coração da terra.

A palavra “migrante” quer dizer realmente: “Conceda-me vida”. “Conceder” significa “permitir alguém ter” e está relacionada a uma raiz

proto indo-europeia ainda mais antiga: *dhe*, a mãe da “escritura”¹ e da “lei” em inglês, e *sacerdos* em latim: performer de ritos sagrados.

O que é o rito performatizado por milhões de migrantes expulsos e buscando um porto seguro pelo mundo? Não é o que nos permite ver nossa própria indiferença, nossa cumplicidade com as guerras em curso?

A dor deles teria força suficiente para nos permitir mudar nosso coração? Para vermos nossa parte nisso? Eu fico me “inferindo”, disse Margarita, minha filha imigrante, misturando inquirir com ferir, e eu pensei: que combinação perfeita da nossa verdadeira condição!

Vicente Huidobro escreveu: “Abra sua boca para receber o anfitrião do mundo ferido”.

Conseguimos sondar a ferida? Rosario Castellanos escreveu: ... minha especialidade é não sentir, só olhar, então eu digo:

(a palavra é um olhar atento.)

Octavio Paz levou isso mais longe ao dizer: Não vejo com meus olhos: palavras

são os meus olhos.

Em 1980, eu estava exilada em Bogotá, onde trabalhava no meu projeto *Palabrarmas*, uma forma de abrir palavras para ver o que *elas* têm a dizer. No início, minha vida como uma poeta era guiada por uma frase de Novalis: “Poesia é a religião original da humanidade”.

Vivendo na violenta cidade de Bogotá, eu quis ver se mais alguém compartilhava dessa opinião, então saí com uma câmera e um grupo de voluntários para entrevistar as pessoas na rua. A todas eu fazia a mesma pergunta: “O que é poesia para você?” e obtive ótimas respostas de pedintes e prostitutas, mas a melhor foi: “*que prosiga*”, “que continue”.

1 Documento.

Mas não é só isso, como você traduz o subjuntivo, o mais belo “tempo verbal” (tempo dentro do verbo) da língua espanhola? “Subjuntivo” significa perto de, mas sob o poder do desconhecido. É um futuro potencial, subordinado a condições imprecisas.

Pode ou não acontecer, e esse aspecto corresponde exatamente à da definição quântica das propriedades emergentes.

Se você busca no *google* o subjuntivo, você vai achá-lo descrito como um “estado de espírito”, como se uma conjugação verbal pudesse sentir: “O modo subjuntivo é um verbo usado para expressar um desejo, uma sugestão ou uma condição que é contrária ao fato”.

Ou “o presente do subjuntivo é a forma simples de um verbo (um verbo sem fim).”

Adoro isso! A imagem de um verbo nu! O homem que passou como uma sombra no meu filme dizendo “*que prosiga*” esteve presente somente por um segundo e então desapareceu na multidão após haver expressado em duas palavras a absoluta precisão da cultura oral indígena.

As pessoas que veem o filme hoje não conseguem acreditar que ele não foi roteirizado, porque em 36 anos parece que abandonamos a arte da conversa complexa que era amplamente possível então. No filme se ouvem pessoas na rua improvisando respostas na hora, mostrando uma consciência da língua que parece estar faltando agora.

Me pergunto: como isso aconteceu? Meu coração diz que deve ser medo, o oceano de mentiras no qual vivemos, submetido a um fluxo contínuo de linguagem de duplo sentido pelos poderes que nos violentam e pela mídia que os apoia.

Vivendo sob ditadura, a primeira coisa que desaparece é a alegria e a liberdade de dizer o que você realmente pensa. Conversas públicas complexas se extinguem. Talvez a extinção da livre expressão lúdica esteja

relacionada à extinção das espécies que estamos causando enquanto falamos.

A palavra “espécies” vem do latim *speciēs*: uma visão. Talvez estejamos perdendo as visões, e muitas línguas, porque não desejamos ver o que estamos fazendo. Penso no contraste entre o desejo de observar a linguagem na expressão “*que prosiga*” e o nosso desejo de não ver as consequências anestésiantes/estupidificantes da conversa incoerente no nosso corpo e em nossa alma.

Ouço um “zumbido contínuo e baixo”, o de “veículos aéreos não tripulados”, os drones que enviamos pelo mundo carregando nossos pensamentos homicidas.

Os drones são a expressão definitiva de nossa desconexão com as palavras, a nossa habilidade de falar sem sentir os efeitos de nossas palavras nos outros.

“Palavras são atos”, disse Octavio Paz.

Será que agora as palavras estão se transformando em drones, robôs voadores, como se fôssemos “não tripulados” num sentido novo, nos tornando menos humanos, insensibilizados por esses atos? Não estou pensando somente nas vítimas, mas também nos perpetradores, nos operadores do drone.

Tonje Hessen Shei, o diretor do filme *Drone*, ao falar sobre como as crianças são treinadas para matar por meio de videogames, disse: “a guerra é feita para parecer divertida, o assassinato é feito para parecer legal... mas esse ‘militreinoamento’² tem um custo alto”, não apenas para os jovens soldados que os operam, mas para a sociedade como um todo.

² *Militainment* é uma palavra valise formada pelas palavras: *militare* (militar) e *training* (treinamento).

NOSSO FUTURO COLETIVO POTENCIAL. PRESTE ATENÇÃO NISSO E CHORE POR NÓS. OU PRESTE ATENÇÃO NISSO E DECIDA MUDAR ESSE FUTURO. – Lawrence Wilkerson, Coronel do Exército dos Estados Unidos da América (aposentado). (Do trailer de *Drone*).

Recentemente eu vi *Astro Noise*, uma exposição de Laura Poitras no Whitney Museum of American Art, na qual a linguagem de controle migra para a poesia e para a arte. Ela convida os espectadores a deitar numa cama coletiva onde você vê o céu à noite atravessado por drones.

Ela se volta para a busca de padrões correspondentes aos que os algoritmos usam para liquidar as pessoas com drones a fim de revelar o funcionamento do sistema. E é claro que estamos sendo examinados enquanto examinamos o show!

É um novo tipo de poesia visual conectando nossos corpos à luta real pela alma desta terra. Nós vamos ser humanos, ou nos desumanizaremos até o ponto de a própria Terra sonhar com o nosso fim?

A luta começou, e essa talvez seja a única beleza dos nossos tempos. Os falantes de quéchua do Peru dizem: “a beleza é o combate”.

Eu assisto à TV e vejo a criação de novas linguagens digitais concebidas para conter a dessensibilização que a mídia nos impõe: a invenção de um novo tipo de jornalismo imersivo que pode nos fazer sentir o poder das palavras. (A ironia da nossa própria robotização hoje é que parece que não sentimos a linguagem a menos que ela seja ampliada digitalmente.)

No filme de realidade virtual *Across the Line*, exibido no Sundance Festival, os espectadores tentam entrar numa clínica de aborto enquanto gritos violentos são lançados na direção deles pelas cruzadas antiaborto. Na escuridão, usando uma máscara de realidade virtual, os espectadores sentem verdadeiramente a dor causada pelas palavras violentas.

A vida se regenera na escuridão. Talvez a escuridão se torne uma fonte de luz.

Vejo o poeta/tradutor como uma pessoa que entra nessa escuridão, procurando o “outro” em nós mesmos, aquilo que não queremos ver, como se esse ato pudesse revelar o que o mundo como um todo segue escondendo.

Eduardo Kohn, em seu livro extraordinário *How Forests Think, Toward an Anthropology Beyond the Human* observa a criação de um novo verbo dos falantes de Quéchua do Peru: “*riparana*”, que significa “*darse cuenta*”, perceber ou estar atento.

O verbo é uma transfiguração quéchua do espanhol “*reparar*”, observar, compreender e reparar. Como se a própria conscientização, o simples ato de observação, tivesse o poder de curar.

A invenção desses verbos é verdadeira poesia, abre uma via possível, ou um caminho para sairmos da destruição que estamos criando.

Quanto ao papel do poeta no nosso tempo, só tenho mais perguntas: somos um “posto de observação”, redigindo um “guia de sobrevivência” impossível, em busca de uma “arte que mostre como o poder opera”, como diz Paul Chan? Ou seguimos silentes rumo à destruição que nós mesmos perpetramos?

O Subcomandante Marcos, guerrilheiro zapatista, transcreveu as palavras do sábio índio El Viejo Antonio: “os deuses vão à procura do silêncio para se reorientarem, mas não o encontram em lugar nenhum”. Esse lugar nenhum é o nosso lugar agora. Precisamos traduzir a linguagem nela mesma para que ELA perceba a nossa conscientização, nos traduzindo em outro estado da mente.

A língua é a tradutora. Ela pode nos transpor para um lugar em que cessemos de tolerar a injustiça, o abuso e a destruição da vida. A vida é linguagem. “Nós falamos, a vida fala”, diz Kaushitaki Upanishad.

A consciência é a única força criativa que se cria enquanto se olha para si mesma.

Um estado da mente é transitório e eterno ao mesmo tempo.

Todo migra. Podemos migrar para a ‘magoavilhosidade’³ das nossas vidas? Para a própria poesia?

³ *Wounderment* é uma palavra valise formada pelas palavras: *wounder* (ferimento/mágoa) e *wonderment* (maravilhamento/milagre).

ACOMPANHAMENTO PARA CANTOS EM MOVIMENTO CARACOL

Álvaro Faleiros

As linhas que seguem são a versão remanejada de uma fala feita durante o evento “Poesia: performance & corporalidades”, ocorrido na PUC-SP, em outubro de 2017, sobre o tema “o corpo e a voz” e ainda inédita. Ao longo destas páginas recorro ao discorrer da fala refeita em escrita, partindo de meu corpo, inscrito no *tempo-espaço*. As movências desta fala envolvem as dinâmicas do próprio dito, sendo ele aqui a experiência de como o livro *Oniska: poéticas do xamanismo amazônico*, de Pedro Cesarino, serviu de matriz para a reescrita poética que proponho no livro de versos *Ecos de Oniska: recantos marubo*, incluído, por sua vez, em meu volume de poemas *Caracol de nós*, no qual se enovela. Trama sem pontas fáceis de amarrar, quer-se aberta a múltiplas costuras...

Um eco inscrito no corpo

Entre 1999 e 2000 morei na Amazônia, em Macapá, no Amapá, onde passa a linha do Equador e onde conheci a ayahuasca e comecei a me transformar por meio de experiências com ela. Não é simples para alguém que ocupa um lugar de fala como acadêmico trazer essa experiência para o espaço da poesia e da reflexão sobre a poesia. Há contudo momentos em que a experiência que nos atravessa demanda tomar corpo no dizer. Assim foi. Assim é. Esse processo de transmutação, de *poiesis*, de *poiética*, apresentou-se em momento deveras especial; em meio a longo processo de cura que se intensificou a partir de 2011 com uma ida ao Peru para fazer o que se costuma chamar, no vegetalismo peruano, de “dieta”. Trata-se de um retiro na floresta, durante o qual cada pessoa fica sozinha numa palhoça no meio da mata, em jejum, bebendo plantas medicinais, cujo efeito é catalisado pela ingestão da ayahuasca em momentos específicos. No ano seguinte, em 2012, fiz uma segunda dieta, desta vez com o curandeiro peruano Orlando Chujandama. Durante esse período de uma semana, levei comigo o estudo *Oniska: poética do xamanismo na amazônia*, do antropólogo Pedro Niemeyer Cesarino, sobre os cantos marubo, livro que começou a ecoar em mim. Ao longo do processo, fui tomado por uma espécie de Oniska, ou sentimento nostálgico “desencadeado pelo relato do espírito cantador... por se tratar de relatos de músicas de pessoas que não conhecemos”, para utilizar as palavras de Cesarino (2011, p.129).

No meu caso, tratou-se do desencadeamento de um duplo eco: o das imagens contidas nos cantos marubo e o das imagens que Cesarino produziu em suas transcrições desses cantos. Ali encontram-se momentos que considereei altamente poéticos e que me estimularam a condensá-los na forma de poemas; poemas outros, autorais.

O resultado a que cheguei *não deixa de ser tradução*; por isso escolhi o termo ‘ecos’. O que se ouve são fragmentos de imagens que

recompus em função apenas do poema. Se há versos inteiros que são retomados da tradução de Cesarino, muitos outros foram modulados ou reescritos e outros tantos ainda cunhados por mim. O resultado é um livro de poemas próprio, mas fruto do belíssimo trabalho de Pedro Cesarino, a partir do qual este se formou. Enfim, se é possível reconhecer os cantos marubo aqui é como ‘re-cantos’, pois foram de novo cantados, e como ‘recantos’ também por não serem a integridade de tais cantos e sim lembranças de alguns de seus lugares. Um exemplo pode ser observado abaixo.

com sangue os pulsos
enfeito
com sangue a cintura
enfeito

um cesto
por inteiro envolvo
meu coração

o tronco da árvore-sol
as coxas da mulher
abrindo indo

pela fresta o sol
a criança cria

(Faleiros, 2018, p. 87)

Visivelmente inspirado do Canto 8 – *iniki* (Kana Mĩshō)⁴...

[...] na cerca de mata-pastos
ali em frente

⁴ Os versos em *itálico* e entre parênteses são uma leitura da metáfora que surge no verso imediatamente anterior.

espírito há tempos vive
sempre fui assim

com sangue de mata-pasto
os pulsos enfeito
com sangue de mata-pasto
a cintura enfeito

sempre fui assim
o cesto-arara desenhado
por inteiro envolve
o meu coração
e vou assim cantando

o tronco de árvore-sol
(as coxas da mulher-sol)
vai afastando afastando
(vai abrindo abrindo)
para deitar-se em cima
(para então penetrar)
da fresta de árvore-sol
(a vagina de mulher-sol)
e criança-espírito criar
assim sempre fui

(Cesarino, 2011, p.148)

Re-cantar os poemas marubo não se deu apenas como reescrita, e sim como carga simbólica dinamizadora de um livro outro de poemas – *Caracol de nós*. Com efeito, este é formado por um conjunto de poemas que reproduz ou retoma um encaminhamento que se assemelha e se vincula de forma muito especial a *Ecos de Oniska*.

O modo que encontrei para tentar explicar o processo de cruzamento dessas experiências poéticas foi dividindo esta fala a partir de agora em duas partes. Na primeira, faço de um canto o lugar organiza-

dor de certa dinâmica do dizer, do fazer e do viver. Para tal, irei cantá-lo para vocês; depois comentarei o porquê desse canto e por que assim o cantei. Na segunda parte, são apresentados alguns poemas dos meus livros acima referidos, com o intuito de fazer ressoar o trançado; o paralelismo existente entre *O Caracol* e *Ecos de Oniska*.

O canto vem num sopro

Primeiro, peço licença para o maestro Orlando Uazanga Chujandama que me ensinou este canto na floresta, no Peru...

nhi nhi

nhi nhi

nhi nhi

O canto acima é utilizado por Chujandama para abrir suas cerimônias ayahuasca. Trata-se de um grande curandeiro, herdeiro de uma família de xamãs, tendo sido iniciado e formado pelo avô, Aquilino Chujandama. No que diz respeito a esse canto, ele me foi ensinado na seguinte situação. Fui em 2013 a Tarapoto no Peru fazer minha terceira “dieta”, ou seja, aproximadamente um ano após a experiência anterior de escrita de “Ecos de Oniska”. Nesse retiro de oito dias na floresta, houve uma cerimônia de abertura e uma de encerramento. Além disso, dia sim, dia não, Orlando trazia um pouco de ayahuasca e, após a ingestão da planta, dizia: “haga lo que tienes que hacer”... e eu ficava ali me

virando com meus fantasmas e mortos, e com minhas questões. No dia de abertura ele cantou esse canto, que me impressionou. Pedi que ele me ensinasse, mas só no quinto dia, após me dar a dose, ele finalmente cantou para mim e disse: “agora você aprendeu o canto”. E ali fiquei repetindo-o... Um detalhe: o canto que me ensinou era uma melodia, não tinha letra fixa. Por isso cantei até agora apenas uma melodia. Agora canto novamente, acrescentando uma letra que eu mesmo compus.

Lupunita sikimanta caiaremos ca-ia-iai

Rama rama linda troncoinita cresce-ni

Es samaúma uma uma mama

Yobo yobo sikimanta caiaremos ca-ia-iai

En rama rama linda troncoinita sube-ni

En samaúma uma uma mama

Condorcito sikimanta caiaremos ca-ia-iai

En rama rama linda troncoinita posa-ni

En samaúma uma uma mama

Noto que foi com a melodia escrita acima que comecei e terminei o canto. Pois existe um princípio no vegetalismo peruano que é o princípio do “*versear*”. O que é *versear*? É colocar palavras no canto em função de um acontecimento. Assim, quando comecei internamente a me organizar para esta ocasião, procurei *versear* a melodia acima com o intuito de transformá-la num canto de abertura de uma fala sobre o canto.

Vieram-me três imagens centrais a partir das quais fiz a letra especialmente para esta ocasião. A imagem da samaúma, que é uma das maiores árvores da floresta amazônica, é árvore centenária que, dizem alguns, pode até viver mil anos. Quando morei no Amapá, conheci uma samaúma de aproximadamente 700 anos. São 18 pessoas para abraçar

seu tronco. A samaúma é a rainha da floresta e muitos animais vão até a samaúma, vivem na samaúma, os macacos, os pássaros... Assim, a samaúma se mostrou um ponto bastante firme a partir de onde eu poderia chamar ou convidar nossas duas outras entidades a nos acompanhar nesta jornada. Primeiramente, a cobra, a jiboia, que, por uma questão de afinidade com os kaxinawá, chamei de *Yobo*. Dessa forma, comecei versejando com “lupunita lupuna” [outro nome dado à samaúma], substituído na estrofe seguinte por “Yobo, Yobo” e na terceira pelo Condor, cuja escolha não é gratuita, uma vez que nasci no Chile. Em todas as três estrofes usei “sikimanta caiaremos”, que são palavras quéchua presentes em vários cantos do vegetarianismo peruano; e que querem dizer “vindo do âmagô chamarei esses seres vindos do âmagô”; “siki” quer dizer “provindo”; “manta”, âmagô; e “caiaremos”, “chamado”. Estou então aqui os chamando – samaúma, jibóia, condor– desde seu âmagô para que nos acompanhem nesta jornada.

Aqui já temos um elemento importante para pensar como esse canto performa. Ele é um modo plástico de conduzir os trabalhos; ele vai se movendo em função das circunstâncias. Tendo isso em mente, lembrei do belíssimo prefácio do Sérgio Medeiros à edição que organizou do *Makunaíma e Jurupari*. Nele Medeiros cita o seguinte trabalho de Barre Tolken:

Ao analisar a forma e o conteúdo de diferentes versões do mito do Coiote, um similar norte-americano do demiurgo Makunaíma, esse estudioso propõe a descrição de vários níveis semânticos, cada qual implicando uma maneira específica de narrar a história. Grosso modo, os quatro níveis mais “evidentes” seriam:

Nível I: entretenimento

Nível II: ensinamento moral

Nível III: terapia

Nível IV: malefício.

No primeiro nível, a história é narrada completa, com começo, meio e fim, mas os aspectos cômicos são enfatizados pelo narrador-performer; no segundo nível, o performer atua como um pedagogo e enfatiza os valores e os tabus expressos na narrativa; no terceiro nível, o performer é um médico-feiticeiro com liberdade para fragmentar a narrativa, a fim de escolher apenas certas imagens privilegiadas que são consideradas terapêuticas porque evocariam o todo (poderíamos imaginar aqui o Aleph borgiano, um ponto ou fragmento que contém todo o Universo); no quarto nível, finalmente, o narrador-performer é um feiticeiro que também utiliza apenas alguns fragmentos da narrativa tradicional, mas, neste nível, a desintegração do enredo acarreta aparentemente a desintegração da pessoa que o bruxo deseja atingir ou aniquilar. (Medeiros, 2002, p. 21-22)

Ou seja, o que interessa é que um mesmo canto, uma mesma narrativa, uma mesma história pode operar em níveis distintos. No caso do *Caracol de nós*, procuro fazer com que o canto opere nesse terceiro nível, que é o nível terapêutico. Vou assim movendo os cantos dentro do livro com o intuito de fazer com que sintetizem ou dinamizem determinadas frequências, determinadas questões que vão assim surgindo. Já esta fala, pode-se dizer que se encontra mais no nível do ensinamento, uma vez que estou articulando esse canto com um discurso sobre o canto que é também uma reflexão sobre a vida e sobre o próprio lugar de onde canto. Essa variação ilustra bem a potência e plasticidade que um mesmo canto pode ter.

Para entendermos melhor esse caminho trago ainda uma tradução feita pelo Pedro Cesarino de dois cantos marubo, matriciais na reescrita que proponho em *Caracol de nós*.

No primeiro, temos a centralidade na figura da samaúma e da cobra, entidades que chamamos para nos acompanhar. No segundo,

aparece o Gavião – duplo, primo-irmão de meu Condorcito –, segunda grande entidade que atravessa o *Caracol de nós*. Ambos são traduzidos por Pedro Cesarino a partir de versões cantadas por Armando Xeropapa, um dos principais informantes xamás com quem conviveu.

O primeiro se chama “O caminho morte”. Como é um canto bastante longo, reproduzo apenas as duas primeiras partes:

Abertura

mulheres do Caminho-Morte
mais povo-espírito da samaúma
povo-espírito da envireira
e povo-espírito das árvores
o caminho fizeram
para que os depois nascidos
por aí passem
assim elas ordenaram

Ligação do caminho

as mulheres do Caminho-Morte
aos espíritos ordenaram
e cobra-morte deitada
com lança mataram
e rabo de cobra-morete
o rabo cortaram
[...]

pedaços de cobra-morte
cruzados colocaram
e deitados deixaram
assim mesmo fizeram...

(Cesarino, 2011, p.305)

As imagens vão assim se encadeando: a ponte da morte, a concha morte, o tronco da samaúma, a coruja, o buraco, o macaco, a criança morte, o cupinzeiro, pássaro morte. Desse modo vai sendo atravessado o caminho-morte para que o espírito possa se libertar dessa vivência na terra. E esse é um dos temas centrais que almejo retomar tanto em *Ecos de Oniska* quanto no *Caracol de nós*.

O segundo trecho é um momento mais terapêutico; é um *shôki*, ou seja, um canto de cura:

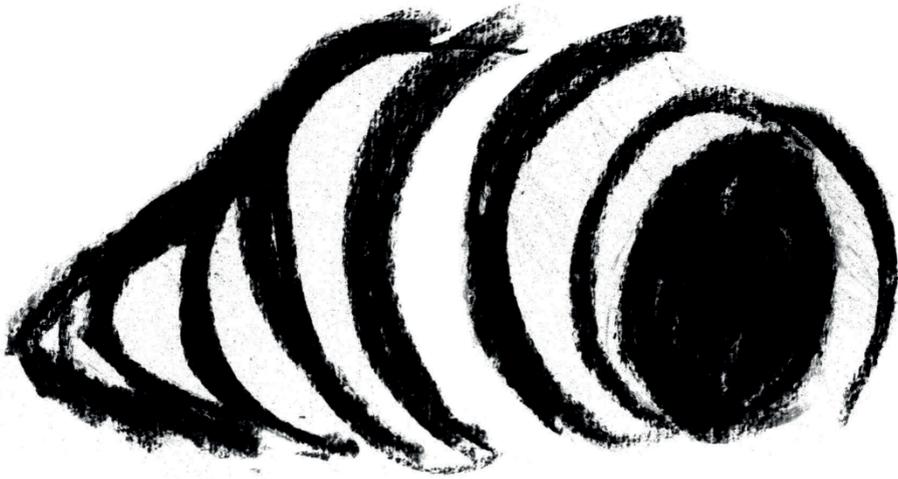
leve taboca-sol
por ti leve chamo
leve gavião-sol
por ti leve chamo
leve envira-descamar
por ti leve chamo
por dentro da cabeça
leve descendo lave
pelo corpo do homem
leve lavando desça!
o braço leve deixe!
leve vertendo desça!
leve se alastrando
leve o ventre fica
leve pelas costas desça!
do ventre peso tirando
a droga embora foi
leve mesmo alastrando
pelo ventre leve vá!
pelas costas leve vá!
pela perna do homem
leve lavando desça!
leve pelos pés desça!

Essas entidades – Samaúma, Cobra e Pássaro-do-céu-alto – trazidas em meu versejar de abertura através do vegetarianismo peruano, reverberam desde esse espaço poético-cósmico-existencial dos marubo, adentrando no *Caracol de nós...*

Soprocanto em movimento caracol

O livro *Caracol de nós* é dividido em cinco partes. Quatro delas nos interessam: 1) poemas de abertura [Difícil abrir o ventre]; 2) poemas de memória da consciência da dor e da morte [são distintos os gritos dos calabouços]; 3) a parte terapêutica [Bela flor de sal]; 4) espécie de despedida, travessia pelo caminho-morte [Nada sabemos de seu fim]. Escolhi alguns poemas de cada uma das partes que, de algum modo, resumem as linhas de força que atravessam o livro. Para facilitar a leitura, preferi apresentá-los sem os espaçamentos originais...

As ilustrações inseridas nesta seção e gentilmente cedidas para esta edição são de Fernando Vilela para o livro *Caracol de nós*.



Difícil abrir o ventre

a onça de garras impiedosas / urra de prazer / seu ganido
atravessa a noite / sorriso de quem degusta/ um coração/ ai,
leitor/ escuta a fome desta sílaba/ franqueza ardilosa que
nos espera / a crueza de um criador/ cravando dentes na
memória

ui ui/ assim não / com tanta força/ ai mas... / tarde demais
/ desatarraxaram / abriram o ventre/ o médico esqueceu
de apertar o parafuso/ roda na porca espanada/ o umbigo
não segura/ não dá as voltas certas/ não colam mais os dois
lados da pele aberta/ podem enxergar pelo umbigo/ não é
belo ver / assim por dentro

agora/ devoram e devoram nosso coração/ quantas vezes
perdemos/ o coração, amor/ entre as panteras/ bem no
fundo da caverna/ o coração, amor

difícil abrir o ventre/ ir cortando a cobra enquanto se canta:
*// aê aê! pedaço de cobra / aê aê! corpo de cobra // aê aê! assim
mesmo deitada // aê aê! sua merda espalhada/ aê aê! sua tripa
espalhada / aê aê!*



São distintos os gritos dos calabouços

por dentro da aldeia/ um vento terrível/ sopra /agulha de
aço / o medo tão frio /a comissão da verdade

de novo o relâmpago/ com sua obsessão de confundir a
claridade/ não é fácil fluir

com serpente nos olhos/ a memória e seus pedaços...na
fazenda dos banhos nus

troveja agora na casa do vento/ recolhemos nossos
desaparecidos //melhor chorar assim / tricotando as horas/
com os cachos dos cabelos caindo sobre os olhos //apanhar
com a mão a lembrança que escorre/ entrar no puro pelo
dardo da doçura// deitar cedo para melhor chorar/ limpar
os olhos //... há sempre um estreito a se atravessar...// e
depois/ ir por onde deslizavam as estrelas/ são seus olhos as
estrelas/ assim revemos o rosto vivo que o tempo cega //e
assistimos à água que cai



Bela flor de sal

vem viva /na velocidade branca das águas /de voz quieta /
com a cauda enrolada /vem // bela flor de sal / fala /sem
cabelos frios /ou dor nos pés

canta sua voz: á! gavião/salta do alto/ acima das nuvens/
rasgando céu/ á! gavião/ escorre sumo tabaco/ sangue de
folha fresca/ na lembrança das crateras// á! gavião/ vem
perambulando/ andando/ pela terra// á! gavião/ por dentro
da cabeça lava/ tirando peso das coisas/ revira e soma ao
suor// saindo pela terra /antigo grande gavião

por um instante/ na terra do homem cansado// um instante
furta-cor cheirando morangos/ alegre o homem cansado//
desapressado descansa em pé/ na ponta da praia deserta

mergulho leve para outro lado/ os lados se pertencem/ – ao
se negarem// amam seus silêncios mútuos// do outro – o
eco/ a sombra que se desenha// estranho espelho/ que só
em parte nos pertence// no fundo negro das águas/ luz?//
por outro lado/ ela estará acima/ou melhor dentro/ de ti



Nada sabemos de seu fim

adeus, os tios se foram/ naquele outono/ rápidos como
um câncer/ um carnaval/ paradas do coração// o oco se
expande/ nada/ sabemos de seu fim

o vulto do irmão gêmeo/ do pai descalço/ palma viva em
carne a dos pés// veio num poncho azul/rosto fechado/
nunca disse nada// soubemos de sua morte mais tarde/ e
sua carne exposta foi-se// o pequeno irmão/ não olha mais
para trás

primeiro canto funeral [para enterrar os mortos]: *unta
unta //nosso irmão se foi/ para este lado se voltam seus olhos //
hell para este lado voltam seus olhos /nosso irmão se foi //he //
com ele // suas penas vermelhas*

a noite, o grande frio, a escuridão/ o bicho corre, passa,
morre/ o pássaro passa, voa, morre/ o homem come, passa,
morre/ o peixe nada, nada, nada // e o céu cava sua luz /

no imenso frio da escuridão // por entre os gritos /nossos
espíritos /ossos irmãos

somos nós que ficam/ sem muitos dentes// mas os avanços
da tecnologia/ arrancam sorrisos até dos mais descrentes//
aprendem a morrer? /creio que ainda habitam só na esfera
dos vivos

segundo canto: */vamos te deixar/ pequeno irmão /na morte
vais /sendo levado //ah // no buraco agora/ tua carne apodrece
// gargantas lamentam juntas /ruído rouco /mastigam sementes
// ah //estás morto //quieto e vazio /o caminho ficou*

mas... // um morto habita / o terceiro andar /seu vulto
caminha a noite /soprada entre algumas estrelas /que
contudo haviam prometido não voltar // **nem sempre é
fácil partir** /as aderências da terra /saudades dos que ficam
/seu choros // o gosto da carne e dos corpos / atravessando
a boca da memória // desistir de dizer adeus /um hábito /
ou o esquecimento // nem todos os mortos desistem fácil

na poeira da calçada / um ancinho manso /deixou há pouco
nosso avô //não sabemos contar o tempo/ talvez o quinto
ou o sexto capítulo /de uma parte em que pouco vivemos
//a calça que não para /na altura do umbigo //marcam o
lugar perfeito/ enquanto morde a manhã/ fere com seus
dentes de pantera/ com sua vespa lúcida// e coube justo a
nós /pôr as mãos por dentro

obstáculos no caminho/ falsos signos movendo-se pelas
margens //no mundo não-mundo/ em seu amálgama
movediço/ afundam-se os que não querem partir // difícil
o caminho /onde as pedras já não sabem ser pedras /longe
dos leitos desta terra //espesso o excesso de lembrança /de
um outro corpo// *nã nã nã nã* // sopra sopra pelo meio/ o

corpo morto /deixar-se morrer inteiro /já sem palavras//
que ele se deixe/ deitado na noite/ sem rebocos

não, não podemos deixar-te ir/ mas vais mesmo assim //
as bandeiras dos sinos /agora cobertas /pela estopa do
esquecimento //mesmo que não saibamos te esquecer/
escapas // morrer junto?/ um pouco morremos// o réptil
que devora teu fogo/ se estende a nós

*nã nã nã nã nã/ canto-adeus-cantoll/ nã nã nã nã/ asas de
morcego/ batem em nossa carall/ nã nã nã nã/ canto-cortejo/
expirall/ nã nã nã nã/ a fuga do espírito aconteceu* [Esse é o
último poema do livro].

Esses poemas de *O Caracol de nós* desenham um percurso que se assemelha àquele proposto nas quatro partes que compõem *Ecos de Oniska*. Como já apontado acima, trata-se da reescrita que fiz na floresta de alguns dos cantos marubo. “Soprocanto” chama-se a abertura. “Era-morte” chama-se a segunda parte, voltada para a questão da consciência, da luta pela vida e a dor. A terceira parte se chama “Shoma de muitas lâminas”, e é o lugar da terapia. A última parte, “Oco que toca”, é a despedida. Os poemas abaixo, todos reescritas de cantos marubo, devem ser imaginados entoados, se possível ao som de maracás...

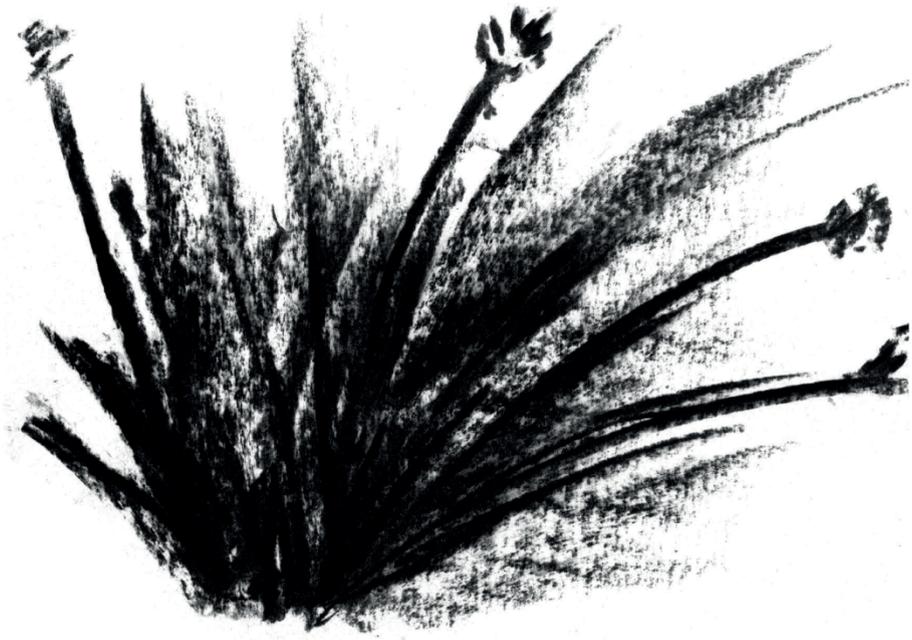


Soprocanto

pedaço de cobra leve/ do alto sopra picante /chamo por
ti pai pajé //aberto o caminho /meu oco ligado /a porta
aberta /o caminho inteiro /bem forrado /de falas repleto /
vives aí /no canto

trazendo alegria /à morada desta terra /canta canta /a flor
farfalha por dentro /meu lábio tatuado /arara no ombro //
fala rara do belo canto

a coisa de transformar/ a cuia posta/ do pó de rapé pulsa
espírito // sempre fomos assim // como contas / nossos
olhares austeros de algodão //meu corpo anelado /as nossas
mulheres / com a espuma // pelos caminhos descemos /
descemos dançando nos vincos /a moça mostra as mãos /
corpos vai desenhando //noites e noites /sempre foi assim



tronco podre / aquele buraco fervilha / árvore de carne mole / moscas / a ventania para aí se volta / a sucuri enrola o vento// remoinho/ nos altos galhos / os inimigos / suas mulheres brincam

Era-morte

duplos flechadores/ com suas lanças / guerreiros enfeites trazem// atravessam a ponte/ seus machados brancos/ o pescoço do inimigo deceparam// seus filhos retalhados/ às águas misturados//seus duplos solitários/ nas lâminas das águas// navalhas d'água/ entre piranhas dentadas// vão se desprendendo/ se enroscando vão/ pela colina da terra// assim chama seu fim

na Terra-Morte erguido / ali onde se levantam / pedaços de cipó-morte // cordas-d'água / corda gigante da seiva

escorrida // cobra grande /transformando a carne /ali
ao lado /em sua sombra lança //a insônia envenena seus
feitiços

no terreiro da Terra-Morte/ ali colocaram cruzados /
pedaços de cobra /corpo de cobra// assim mesmo
deitaram/ as veias/ a barriga/ suas fezes espalhadas/ suas
tripas espalhadas/ a cobra-morte ao céu ataram/ a cobra-
morte atravessada nas costas/ sangue de cobra-morte// no
buraco puseram/ seu casco

vazio o caminho/ quase mesmo estava// os viventes
contudo/ arrastam as unhas dos dedos dos pés// o caminho
atravessam/ com setas atravessam// fêtos de pássaro/ penas
de harpia// do sangue fruto fizeram



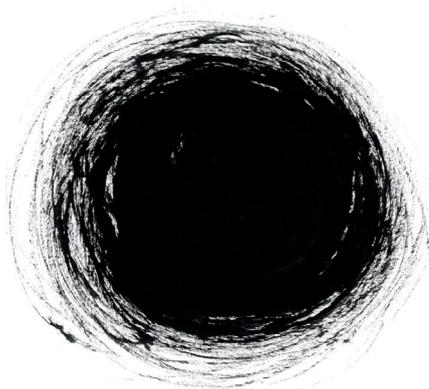
Shoma de muitas lâminas

*Shoma,/ uma miríade de espíritos benfazejos/ presente em
todas as partes*

(Pedro Cesarino)

bela mulher desta terra/ vem desde a relva aqui// fresco
orvalho de estrela/ aplaca a dor e a quentura // verte pra
refrescar// Shoma de muitas lâminas/ corta o peito do
homem/ varre no ventre/ alivia/ com suas setas a dor//
Shoma de águas mornas/ desce lavando o mel/ assusta o
lábio mortal// o fogo encostado/ não ficam venenos/ nem
vasos doridos// só leves pedaços de algodão-sol

vem
perambulando
andando/ pela
terra antigo//
gavião// por
ti ágil/ leve
eu chamo/
por dentro
da cabeça
lava/ tirando
o peso das
costas/ revira
e soma/ ao
suor// suor por
ti eu chamo/
suor saído//
vem junto limpando andando/ pela terra antigo/ grande
gavião



Oco que toca

vamos te deixar/ pequeno irmão// a preguiça-morte
vai/ sendo levada// no buraco agora/ a carne apodrece//
gargantas lamentam juntas/ ruído rouco/ mastigam
sementes// estás morto// quieto e vazio/ o caminho do
porto ficou

na saia-morte/ que com esforço fiz/ para te enfeitar/ te
levam/ vais pela ponte de cipó// dentro o néctar-morte/
que por si mesmo surge/ subindo// com claros olhos/
olhe mesmo bem/ pelo caminho da morte/ vá embora/
subindo// vá logo embora

na névoa da nuvem-rio/ nos rachos da terra/ espinhos
fincados/ pulando mesmo vou/ outra colina // cabeça de
anta/ raia gigante/ rolandoando/ subindoindo/ pelo vento
vou/ na névoa da nuvem-rio

sombras-morte/ na morada desta terra// eu-só/ contando
a flor que chora// morada do homem só/ todos aqueles
galhos// o oco que toca/ assim sempre foi

néctar néctar néctar/ cipó-sol por dentro/ desenha// *juntos
vão-viver*// com suas falas pensadas/ o pulso em seu peito/
desejo não-voltar// *juntos vão-viver*// caminhos planando /
nas sombras dos galhos /nas nuvens das águas// *juntos vão-
viver*// uma flor de leite/ derrama a lua/ assim sobem sem
fome/ da terra cansada

Quando termina essa parte, imaginar o encerramento da dança
dos maracás... ler em silêncio, pausadamente, este último poema que
encerra todo o longo trajeto...

*o que fazer dos mortos/ quando ainda são/ fantasmas?// buquês
de ossos/ voos descalços/ saís para banhos/ almofadas// quando
neles/ encostam sonhos antigos/ perdemos fome de flores/ o gosto,
o paladar// desenhamos seus vultos/ nas conchas/ passeamos os
ouvidos/ à espera do mar// mas/ talvez aos dizê-los/ fantasmas
eles/ nos deixem descansar*

Com ares repletos de desenhos

O livro é bem mais extenso, mas com a seleta dos poemas acima é possível vislumbrar as grandes linhas do caminho percorrido e acompanhar como as dinâmicas dos dois livros se entrecruzam, e como neles coabitam os seres-espírito invocados no início.

Esse caminho co-incide com aquilo que chamei de “poética xamânica do traduzir”; e que se encontra com as reflexões abaixo de Pedro Cesarino. No posfácio que escreveu para *Traduções canibais*, livro teórico de minha autoria sobre o assunto, ao falar dos marubo, ele conta um pouco de sua experiência de aprender a cantar os cantos marubo para poder traduzi-los. Ao fazê-lo, sintetiza como segue sua compreensão do lugar do canto para aquele povo:

[os marubo] *Yora vanaya*, “pessoa/gente loquaz”, é uma expressão que os Marubo costumam atribuir a si mesmos, em comparação direta com os agentes humanoides associados aos corpos de pássaros tais como os sabiás, os japós e os japinins. Eles são considerados como os grandes mestres das palavras com os quais se deve aprender a cantar. Mas tal aprendizado não é simples, pois esses agentes – que costumamos traduzir por “espíritos” – detestam o cheiro desta terra e dos corpos dos humanos, excessivamente impregnados de sangue, esperma, excrementos e fuligem. Torna-se necessário, então, transformar os corpos daqueles que pretendem entender a fala (*vana*) e o conhecimento (*chinã*) dessas gentes outras – magníficas e perfumadas. Para tanto, o afastamento dos afazeres e dos corpos cotidianos deve ser acompanhado de uma dieta rigorosa, do uso de substâncias tais como o rapé e a ayahuasca e da aplicação constante de pinturas corporais. (...) Ao fim de tal processo, que descrevi com mais detalhes em outro lugar, a pessoa se torna capaz de encontrar na experiência excorporada, que costumamos chamar de sonho, esses agentes outros. É então que eles ensinam seus conhecimentos verbais a serem

repetidos (*narao*) pelo aprendiz que, aos poucos, se torna capaz de memorizá-los por já ter o seu duplo repleto de desenhos. (Cesarino, 2019, p.173)

Ou seja, todos nós temos duplos que habitam esses outros espaços cuja manifestação talvez mais compreensiva para nós ocidentais seja o sonho. E esses duplos vão nos sonhos aprender os cantos. Ele então continua descrevendo seu próprio corpo nesse processo.

Aprender uma língua implica, portanto, em adquirir um corpo que seja capaz de sedimentar o conhecimento a ela associado. A língua não é uma abstração; suas expressões estéticas não são totalmente autônomas com relação àquilo que as complementa em extensão. O corpo é efetivamente uma extensão expressiva caracterizado por adornos, pinturas, eloquência verbal e, sobretudo, parentesco. Compreende-se então porque, sem possuir tal corpo, eu jamais seria capaz de entender os cantos e, portanto, de traduzi-los.

Para os xamanismos ameríndios, o conhecimento verbal e a sua circulação tradutória não está separada dos corpos, mas antes constitui uma de suas dimensões mais fundamentais. São os corpos e as relações entre pessoas que produzem a possibilidade de sentido. Não se trata simplesmente de experiência vivida, mas de acoplamento ou de produção de um agenciamento complexo entre distintas disposições corporais. (Cesarino, 2019, p.173-174)

Enfim, espero que ao longo desta fala eu tenha podido compartilhar um pouco com vocês do modo como se deu o acoplamento de experiências corporais ao longo desse processo de escrita, cura e transformação dos corpos, agora tatuados no papel em caracol.



Vinheta da capa do livro *Caracol de nós*, por Fernando Vilela.

Referências

Cesarino, Pedro Niemeyer. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. “O corpo da tradução”. In Faleiros, Álvaro. *Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019, p. 171-178.

Faleiros, Álvaro. *Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. *Caracol de nós*. Com ilustrações de Fernando Vilela. São Paulo: Demônio Negro, 2018.

Medeiros, Sérgio. A mitologia do viajante solitário. In: Medeiros, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.15-28.

YAWA SHÕKA -
CANTO PARA AMANSAR OS PORCOS DO MATO
(ESTUDO E TRADUÇÃO)

Pedro de Niemeyer Cesarino

Apresentação

Detentores de um dos mais vastos e complexos conhecimentos verbais entre os povos ameríndios da Amazônia, os Marubo são falantes de uma língua da família pano que habitam as cabeceiras dos rios Ituí e Curuçá, na Terra Indígena Vale do Javari (AM). Sua posição mais resguardada com relação ao vale do Rio Juruá, um dos epicentros da economia acreana da borracha entre os séculos XIX e XX, pode ter sido decisiva para a preservação de tal conhecimento e da intensa atividade xamânica deste povo, ainda hoje tomada como referência por outros pano habitantes da região. Dois tipos de xamãs convivem entre os Marubo de maneira integrada: os xamãs *romeya*, capazes de ejetar seus duplos (*vaká*) para fora de seus corpos, e os *kenchintxo* ou *shõikiya*, que atuam através de espíritos auxiliares e que dominam o repertório de

cantos associados à agência ritual e à mitologia. O canto aqui transcrito e traduzido foi realizado em algum momento de 2005 por um dos mais reputados *kenchintxo* do Rio Ituí, Antonio Brasil Marubo Tekápapa, que é também chefe (*kakaya*) da comunidade Alegria. Durante o tempo em que vivi como seu hóspede, trabalhei na documentação e tradução de diversos cantos referentes, sobretudo, aos repertórios dos *saiti* (narrativas míticas), *iniki* (cantos de espíritos), *chinã vana* (fala pensada) e *shōki* (soprocantos) (ver Cesarino, 2011, 2013, 2018). Neste último modo das artes verbais marubo se aloca o presente *Yawa shōka*, literalmente “Queixada soprocantada”, um canto destinado a atrair para as proximidades das aldeias os porcos do mato que correm dispersos pela floresta. Os *shōki* possuem, de fato, uma ampla variedade de empregos, tais como a cura de enfermidades, a feitiçaria, a propiciação da caça ou a manipulação xamânica dos mais diversos eventos e entes. Sua estrutura de composição é bastante rigorosa, seguindo o metro fixo das artes verbais marubo (quatro sílabas métricas por verso), o padrão restrito de frases melódicas e o encadeamento de fórmulas verbais e de imagens metafóricas através de sequências de abertura, encaminhamento e fechamento da ação ritual almejada.

De domínio árduo, os *shōki*, assim como outros modos do conhecimento verbal marubo, demandam uma vida inteira de treinamento e de preparação da pessoa, a fim de que ela se torne madura (*tsasia*) o suficiente para memorizar as longas sequências e interpolações formulares de que se constituem os cantos, mas, principalmente, para direcionar seu pensamento agentivo (*chinã*) e garantir os efeitos rituais. De nada adiantaria, assim, compreender a composição das sequências verbais se a palavra (*vana*) não se tornasse ela própria imbuída de força (*mesten*), de capacidade de aconselhar (*esea*) e de direcionar a miríade de espíritos que, de fato, movimentam as cenas desenvolvidas por um *shōki*. As longas sequências paralelísticas, associadas ao ritmo encantatório que

marca as *performances*, não são apenas dispositivos mnemotécnicos, mas recursos intensivos (Cesarino, 2006) dedicados a alterar o evento paralelo visado pelos *shōki*, ou seja, aquele dos duplos e dos espíritos que efetivamente interagem no espaço percorrido por essas composições verbivocovisuais. Ao contrário do xamanismo dos *romeya*, que se vale de uma singular topologia recursiva dos corpos-maloca desses xamãs, capazes de citar ou de reportar (*vana ikiya*) as palavras de outrem através de seu espaço interno ocupado pelos duplos-enunciadores visitantes de uma seção ritual (Cesarino 2011), a posição dos eventos tornados visíveis pelas palavras de um *shōki* será sempre externa. Esses cantos acompanham eventos que não acontecem dentro do corpo-maloca do xamã que os enuncia, mas sim em posições paralelas nas quais interagem as espíritas auxiliares Shoma e os demais agentes antagonistas (espíritos agressivos, por exemplo). Os *shōki*, de toda forma, são sempre construídos desde um ponto de vista de sobrevoo, isto é, aquele do xamã enunciatador que acompanha e desenvolve a cena em seus versos, além de emitir os comandos direcionados aos agentes responsáveis pelas tarefas invisíveis.

O presente canto representa, a rigor, uma variação de menor extensão e duração com relação a outros que integram o modo verbal “soprocanto”, já que se dedica apenas a alterar ou ativar (*shōka*) um determinado preparado de substâncias dedicado à atividade mágica – neste caso, relacionada à caça. Por conta disso, ele não apresenta todas as etapas relacionadas ao combate e expulsão de espíritos patogênicos que costumam alongar para cerca de mil versos outros cantos *shōki* mais longos (ver Cesarino, 2011 para a tradução de um exemplar). Seu objetivo, em contrapartida, é o de favorecer o deslocamento dos porcos do mato pelas trilhas da floresta até chegarem na periferia da aldeia, através do poder de sedução das Shoma mobilizado pelo xamã. Na circunstância em que foi recolhido, eu acompanhava o convalescimento de um jovem

caçador, prostrado em sua rede enquanto era cantado pelos *kenchintxo*. Recém retornado de uma expedição de caça, o jovem havia sido atacado na perna por uma queixada, o que fora interpretado como um revide dos duplos dos porcos a alguma infração cometida contra tais animais. Enquanto o jovem era rezado, Antonio, por sua vez, cantava outro *shōki* sozinho sobre um pote contendo fezes, pêlos e pedaços de terra com os rastros dos queixadas. Este foi o canto que gravei e que agora segue integralmente traduzido. Ao final, o pote seria então pendurado na porta da maloca, a fim de atrair os porcos que, de fato, se aproximaram da aldeia em grande número no dia seguinte, rendendo uma farta caçada.

Shoma são uma multiplicidade de espíritos femininos (“espíritas”, portanto) responsáveis pela ação dos xamãs *kenchintxo* (Cesarino, 2011). Embora sejam referidas no singular nos cantos, as *Shoma* são intermináveis e encontram-se espalhadas por todas as partes. Rapidamente intercedem quando convocadas por outra multiplicidade de espíritos, Broto de Ayahuasca ou Broto de Cipó (*Oni Shāko*), enviados também pelos pajés quando se faz necessário iniciar alguma ação invisível e convocar as *Shoma*. Os cantos *shōki*, construídos como longas sequências paralelísticas de imagens verbais pelos xamãs rezadores, são na realidade conduzidos pelas *Shoma*, que protegem o corpo dos doentes, ao qual estão “ligadas” (átia), expulsando espíritos e agentes agressores. As espíritas “sovinam” (*wachia*) ou tomam para si o doente cobijado pelos espíritos, ao mesmo tempo em que combatem os invasores com poderes extraordinários tais como ventanias, fogaréus, onças, lâminas, cajados e outros recursos dos quais se valem em suas batalhas invisíveis. No presente canto, entretanto, não é essa profusão de poderes que está em jogo, mas sim o aspecto amansador das *Shoma* (*Shoma raweyavōta*), que será mobilizado para a condução dos porcos.

Ainda que visualizem suas ações, os *shōki* não correspondem às próprias palavras das *Shoma*, cuja melodia só pode ser escutada durante

os sonhos ou na morte. Essa característica indica uma diferença importante com relação aos outros igualmente infinitos, porém diferenciados, coletivos de espíritos que povoam o cosmos marubo, os *yovevo*. Em geral, esses coletivos são sempre classificados por termos de parentesco e pelas seções a que pertencem, análogas às aquelas que organizam os coletivos das pessoas viventes (os assim denominados “Marubo”) e que determinam relações de afinidade e de consanguinidade. Tais espíritos, quando chegam nos corpos-maloca dos xamãs *romeya*, são identificados por seus próprios cantos, ao longo dos quais costumam falar sobre suas relações sociais com os viventes, aos quais muito frequentemente são também aparentados. Nada disso acontece com as *Shoma*, que são antes uma multiplicidade indistinta, uma espécie de fluxo personificante disperso sobre o mundo e evocado pelos pajés através de suas palavras. Os seguintes versos do bloco de chamado das *Shoma* (*Shoma kená*), parte de um longo canto *shōki* destinado a curar os males de um jovem paciente (integralmente traduzido em Cesarino, 2011: 232ss), evidenciam bem algumas das características das espíritas:

(...)

315. <i>Ano rivi seteai</i>	Aí mesmo sentada
<i>Mai wano shavoa</i>	Bela mulher da terra
<i>Mai shosho karāsho</i>	Vem da relva para cá
<i>Seteai Shomara</i>	Shoma aí sentada
<i>Nete rono isōne</i>	Fresco orvalho estrelar
320. <i>Akī matsi manenō</i>	Verte para refrescar
<i>Yoe Shoma matsiyai</i>	Bom frescor de Shoma
<i>Seteai Shomara</i>	Da Shoma aí sentada
<i>Oni Shāko yoeki</i>	Benfazejo Broto de Cipó
<i>Mī vene yorasho</i>	Para o corpo de seu homem
325. <i>Mīki Shoma kená</i>	Shoma mesmo chama

<i>Mĩ vene yorasho</i>	No corpo de seu homem
<i>Aivo paevisi</i>	Desta droga mesmo
<i>Veso ivi setesho</i>	Sente-se para cuidar
<i>Minõ wachikoki</i>	Guarde-o para si
330. <i>Venẽ vo txapake</i>	Na cabeça do homem
<i>Shoma setevarãsho</i>	Shoma vem sentar
<i>Pae veyã akesho</i>	E a droga afronta
(...)	

Vemos aí como a referência metonímica a tais multiplicidades evidencia a sua dispersão pela terra, da qual elas parecem extrair as suas dádivas a serem espalhadas pelo corpo da pessoa doente, o “fresco orvalho estrelar”. As *Shoma*, assim, habitam a relva, configuram-se como uma espécie de poeira personificada que em tudo se faz presente, bastando que sejam evocadas pelos seus intermediários, os espíritos Broto de Cipó, para que intercedam em favor do xamã. Até onde sei, as *Shoma* não estão relacionadas ao crescimento da vegetação, embora o yermo seja um homônimo sugestivo do termo que designa “seio”, *shoma*. Assim, as *Shoma* em muito se assemelham aos *nẽ rope* do xamanismo yanomami, que Bruce Albert e Davi Kopenawa instigantemente traduzem por “valor de fertilidade”: “O *nẽ rope* vai e vem, como um visitante, fazendo crescer a vegetação por onde passa. Quando bebemos *yãkoana* [*Virola sp.*], vemos sua imagem que impregna a floresta e a faz úmida e fresca. As folhas de suas árvores aparecem verdes e brilhantes e seus galhos ficam carregados de frutos. (...) *Nẽ roperi*, a imagem da riqueza da floresta, se parece com um ser humano, mas é invisível à gente comum. Só deixa aparecer para seus olhos de fantasma o alimento que faz crescer, e apenas os xamãs podem realmente contemplar sua dança de apresentação.” (2015: 207-208) Assim como o valor de fertilidade evocado pelos xamãs yanomami quando se trata de renovar a vegetação, também as *Shoma* são propriamente caóticas, fluxos de intensidade e

de força característicos das proliferações rizomáticas que marcam a vertigem do invisível e da reversibilidade posicional a ser conduzida pela atividade xamânica. Não por acaso, tais multiplicidades são capturadas pela atenção ritmada (voz e respiração) que confere sentido e eficácia aos cantos. Em vez de instaurar a ordem, isto é, a economia da cidade, da religião, do mercado e sua desterritorialização dos fluxos, o xamanismo instaura um ritmo propício. A cadência encantatória paralelística atesta bem isso: na impossibilidade de ordenar a dispersão de subjetividades que caracteriza toda manifestação do existente, o que se impõe é a sua *condução ritmada* (*mane* é o termo que os cantadores marubo utilizam para designar o caminho melódico a ser percorrido), muitas vezes pensada como uma forma de domesticação ou de aparentamento. É essa, aliás, a direção do canto da caça aqui traduzido: criar um percurso através do qual os porcos do mato, amansados e ludibriados, possam se dirigir às bordas das aldeias, em vez de permanecerem dispersos pela floresta como, a rigor, sempre estão. A questão que se coloca, portanto, é esta: como conduzir a dispersão indefinida das formas de existência, as suas predações aleatórias, em favor do bem viver? Em vez de impor a ordem, o controle e a planificação de quantidades mensuráveis (o gado), o que os xamãs fazem é exatamente o inverso: eles direcionam a caça para seu benefício, mas assim o fazem através da evocação da própria subjetivação infinita da floresta (as *Shoma*) que, por princípio, não esgotaria os seus recursos.

A tradução aqui publicada segue um procedimento já adotado por mim em outros trabalhos (Cesarino, 2011, 2013, 2017, 2018), que podem ser utilizados para mais detalhes referentes às análises morfossintáticas, não contempladas na presente tradução do *Yawa shóka*. Embora sempre realizado em parceria com xamãs marubo, sem os quais não seria possível compreender a metafóricidade especial através da qual são compostos os cantos, o trabalho de tradução é aqui marcado por decisões

estilísticas e conceituais minhas, relativas à tentativa de perturbar o português para que acomode algo de uma poética xamânica amazônica. O marubo, uma língua aglutinante, não sofre transformações fonológicas ou gramaticais expressivas quando mobilizado para as artes da palavra, muito embora estas se caracterizem pelo uso constante de um complexo repertório de fórmulas verbais, frequentemente metafóricas, e de difícil tradução. O aspecto altamente condensado, imagético e paratático do texto original é referência fundamental para o estilo da versão em português. A tradução pretende ademais recriar a cadência encantatória e as reiterações paralelísticas, embora não reproduza a métrica rigorosa do canto marubo original, responsável pela quebra dos versos no texto transcrito e traduzido. A divisão do canto em blocos paralelísticos, destacados em negrito, foi inserida por mim para que a leitura se torne mais clara, ao evidenciar as passagens entre os distintos coletivos de queixadas visados pela ação xamânica.

Yawa Shōka, “Queixada soprocantada”

Shoma kená

*shoo... shoo... shoo..*⁵

1. *Avi ato pariki*

Mai wano shavovoã

Mai shosho karēsho

Chamado de Shoma

São mesmo as primeiras

Wano, mulheres da terra

Na relva da terra⁶

⁵ Abertura do soprocanto.

⁶ Neste primeiro bloco, Antonio evoca as *Shoma*, que estão espalhadas pela relva (*mai shosko karenshe*, “na relva da terra”): “é nome mesmo, nome de terra de espírito, como um campo de capim, mas é só nome mesmo”, explicou. Antonio acrescentava ainda algumas informações interessantes sobre as *Shoma*: “Elas existem em todas as partes, no mundo subaquático, nos mundos celestes, no fundo da terra, para serem chamadas, também existem, existem no mundo da copa das árvores, para mandar embora a doença. Elas estão sentadas em cima da terra, na terra sentadas” (*Katsese aya ene*

	<i>Seteai Shomara</i>	Shoma sentada está
5.	<i>Shoma rawe isãai</i>	Shoma que amansa
	<i>Seteai Shomara</i>	Shoma ali sentada
	<i>Rawe rome eneki</i>	Caldo de tabaco-manso
	<i>Ene yaniawai</i>	Do caldo bebe ⁷
	<i>Seteai Shomara</i>	Shoma ali sentada
10.	<i>Rawe rome ene</i>	Caldo de tabaco-manso
	<i>Rawe rome weyai</i>	Tabaco-manso assopra
	<i>Seteai Shomara</i>	Shoma ali sentada

Rovo yawa

	<i>Ano rivi shokoai</i>
	<i>Rovo pani yora</i>
15.	<i>Vototanáirino</i>
	<i>Rovo pani wenene</i>
	<i>Shokoivotira</i>
	<i>Rovo yawa ewāvo</i>
	<i>Neri veso oanimai</i>

Queixadas-japó

	Vivem mesmo ali
	Bem ao lado
	Daquele tucum-japó
	No terreiro tucum-japó
	Há tempos vivem
	Muitos porcos-japó
	Que aqui não chegam ⁸

shavapa aya, nai shavapá, mai oke kenati aya, tama shavápa aya, anô isi yonoa. Tsaoa mai matxi, mai tsooa).

7 O termo *isin* possui uma carga semântica complexa. Pode ser traduzido por “doença” mas, também, pela propriedade saliente de determinados alimentos e substâncias (o ardor do tabaco e o sabor adstringente do limão, por exemplo). Neste caso, o termo se refere à “força” de Shoma, voltada para amansar os porcos do mato. As Shoma se valem de um caldo de pó de rapé assoprado para espalhar o seu poder manso e desviar os porcos para as proximidades da aldeia.

8 Referência ao terreiro em que vivem as queixadas do segmento “japó” (*rovo yawa*). O sistema de classificação social marubo, sendo a rigor um sistema sociocósmico, expande suas classes para além dos domínios do humano ou, melhor dizendo, “humano” é que tem os seus domínios redefinidos por uma classificação que se estende aos mais diversos entes visíveis e invisíveis. Não se trata portanto de monstros porcos-japó, como se vê abaixo, mas dos porcos pertencentes ao segmento classificatório “japó”, que são os primeiros a serem nomeados no canto. O mesmo vale para os demais classificadores que acompanham nomes ao longo do canto.

- | | | |
|-----|--|---|
| 20. | <i>Shokota mā ikitō</i>
<i>Shoma rawe isīni</i>
<i>Rovo yawa ewāvo</i>
<i>Anō iti vaira</i>
<i>Rovo rono ĩpara</i> | Por ali ficarem
Shoma que amansa
Para porcos japó
Caminho para passar
Cauda de cobra-japó ⁹ |
| 25. | <i>Rakā koĩ akeshos</i>
<i>Neri veso oanimai</i>
<i>Shoko mā aivā</i>
<i>Rovo yawa ewāvo</i>
<i>Shoma rawe isīni</i> | Shoma mesmo ajeita
Pois aqui não chegam
Ficam ali vivendo
Os muitos porcos-japó
Shoma que amansa |
| 30. | <i>Neri vesōakewen</i>

<i>Wakā kari ichira</i>
<i>Po tavikarāi</i>
<i>Rovo pani wenera</i>
<i>Wene enepakei</i> | Traga-os para cá!

Ramas de batata
Se alastram espiraladas ¹⁰
Do terreiro tucum-japó
Do terreiro vem chegando |
| 35. | <i>Mai tama vakevo</i>
<i>Checha tavipakewen</i>
<i>Mai reō tanai</i>
<i>Vona chichi ewāvo</i>
<i>Vona tika vairao</i> | Nos arbustos da terra
Venham se embrenhar!
Pela trilha da terra
Fila de formigas
A fila vem passando |
| 40. | <i>Ava waka tanai</i>
<i>Vona chichi ewāvo</i>
<i>Vona tika vairao</i>
<i>Neri atxikarāwen</i> | Pela correnteza
Fila de formigas ¹¹
A fila vem passando
Cheguem para cá! |

9 Imagem para os caminhos sinuosos percorridos pelos porcos.

10 Imagem para a fila de porcos correndo pela floresta.

11 Outra imagem para a fila de porcos.

	<i>Mai shôtxa vananō</i>	Falantes tangarás da terra
45.	<i>Vana iko ikoi</i>	Vem e vem cantando ¹²
	<i>Mai reō tanai</i>	A trilha seguindo
	<i>Neri tekiakewen</i>	Venham para cá!
	<i>Nokē seke vairao</i>	Nosso caminho listrado
	<i>Vai txiwávarāi</i>	O caminho encontrando
50.	<i>Neri tekipakewen</i>	Venham para cá!
	<i>Rovo pani tapāra</i>	Tronco de tucum-japó
	<i>Raká tavipakei</i>	Vem e vem rolando ¹³
	<i>Mai shôtxa vananō</i>	Falantes tangarás da terra
	<i>Vana iko ikoi</i>	Vêm e vêm cantando
55.	<i>Waka neoyaparao</i>	Pelo rio piscoso
	<i>Kova apavarāi</i>	Barulhentos passam
	<i>Senā iso ovo</i>	Testículos de macaco-choque
	<i>Potaini otivo</i>	Há tempos ali jogados
	<i>Yaniapavrāi</i>	Elas vêm devorar ¹⁴
60.	<i>Nokē seke vairao</i>	Nosso caminho riscado
	<i>Vai txiwá werāi</i>	O caminho encontrando
	<i>Nokē masho txorao</i>	Nossos cães magrelos

12 Imagem para os porcos que correm barulhentos, assim como os loquazes pássaros tangarás.

13 Imagem para os corpos peludos alinhados dos porcos, feito um tronco espinhento de tucum.

14 A sequência formular se refere ao surgimento dos caramujos aruá (*novo*) e *notxo* (não identificado) realizado pelo demiurgo Kana Voã, que teria, para tal fim, jogado nos tempos antigos os testículos de macacos pretos nos rios. As queixadas se alimentam destes caramujos.

	<i>Yani apavarāwe</i>	Venham logo morder!
	<i>Charā ewa vimi</i>	Frutos-vespa gigantes ¹⁵
65.	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham logo comer!
	<i>Shoma rawe isīni</i>	Shoma que amansa
	<i>Neri vesokemāi</i>	Volta os porcos para cá
	<i>Ako rāti ichira</i>	E sinuoso cipó
	<i>Po tavikarāi</i>	Vem descendo enrolado
70.	<i>Neri atxikarāwen</i>	Venham logo para cá!
	<i>Shona kari taerao</i>	Brotos de batata
	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Shona sheki verora</i>	Nossos grãos de milho
	<i>Yani txiwāvarāwen</i>	Venham logo encontrar!
75.	<i>Shona kari aoa</i>	As batatas doces
	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham logo comer!
	<i>Noken seke vairao</i>	Nosso caminho riscado
	<i>Vai txiwāvarāwen</i>	O caminho encontrem!
	<i>Shane yawa</i>	Queixadas-azulão
	<i>Shane rono ĩparao</i>	Cauda de cobra-azulão ¹⁶
80.	<i>Shane rono ĩpapa</i>	Pela cauda de cobra-azulão
	<i>Yoe tekipakei</i>	Ágeis vão passando
	<i>Noke imawenene</i>	Em nosso terreiro
	<i>Perēraká weina</i>	Todos se juntam
	<i>Mai shōtxa vanano</i>	Falantes tangarás da terra
85.	<i>Vana iko ikoki</i>	Vêm e vêm cantando
	<i>Noke masho txorao</i>	Nossos cães magrelos
	<i>Yaniai venawen</i>	Venham logo morder!

15 Imagem para bananas.

16 Começa aqui o bloco dos porcos da classe azulão, *shane yawa*.

	<i>Vari pani eche</i>	Caroços de tucum-sol
	<i>Reokovái</i>	Ali esparramados
90.	<i>Nái taerino</i>	No pé do céu ¹⁷
	<i>Ivai inivoita</i>	Dali surgem e seguem
	<i>Vari mai tsakasho</i>	Na terra-sol fincado
	<i>Wa nipá kawā</i>	Ali mesmo levantado
	<i>Vari pani yora</i>	O pé de tucum-sol
95.	<i>Vototanáirino</i>	Bem ali ao lado
	<i>Vari pani wenene</i>	No terreiro do tucum-sol
	<i>Shokoi votira</i>	Ali vão viver ¹⁸
	<i>Vari yawa ewavo</i>	As muitas queixadas-sol
	<i>Neri veso oanimai</i>	Que aqui não chegam
100.	<i>Shoko mā aitō</i>	E por ali ficarem
	<i>Shoma rawe isīni</i>	Shoma que amansa
	<i>Neri vesóakea</i>	Volta os porcos para cá
	<i>Vari rono ĩparao</i>	Pela cauda de cobra-sol
	<i>Neri vesóakewen</i>	Traga porcos para cá!
105.	<i>Vari Minshō yochin</i>	Esperto espírito-sol
	<i>Vari awá shao</i>	Bate seu bastão
	<i>Awē shōti a atō</i>	De osso de anta-sol
	<i>Vari tama vema</i>	Na sapopema-sol
	<i>Vema ako arao</i>	Qual trocane soa

17 Direção leste, a jusante.

18 A sequência de fórmulas dos versos 88 a 97 corresponde ao surgimento das queixadas da classe sol a partir de caroços de tucum esparramados. É um “jeito de pajé fazer queixada” (*anōsh yawa shovia*), como costumam explicar. Uma vez surgidos, eles seguem seu caminho para se estabelecerem no terreiro do tucum-sol, onde passam a viver. O esquema etiológico é uma variação daquele presente acima nos versos 57 a 59 e, de maneira mais geral, de outros tantos frequentemente evocados pelo pensamento xamânico marubo (ver Cesarino, 2011 e 2013).

110.	<i>Veiya veiyatanise</i>	E por ali não passam ¹⁹
	<i>Wakā kari ichi</i>	Ramas de batata
	<i>Mai kēko vemarao</i>	Paredão de terra
	<i>Veiya veiyatanise</i>	O caminho impede
	<i>Neri atxikarawen</i>	E para cá sobem
115.	<i>Wakā kari ichi</i>	Ramas de batata
	<i>Mai kēko wemarao</i>	Paredão de terra
	<i>Veiya veiyatanise</i>	O caminho impede
	<i>Neri atxikarāwen</i>	E sobem para cá ²⁰
	<i>Iki kavi awai</i>	Qual rama de batata
120.	<i>Mai reo tanai</i>	Pela terra esparramada
	<i>Neri teki inia</i>	Vem subindo para cá
	<i>Vari waka tanai</i>	Rio-Sol seguindo
	<i>Vona chichi ewāvo</i>	Multidão de tocadeiras
	<i>Vone tika vairao</i>	Vão juntas avançando ²¹
125.	<i>Mai tama vevano</i>	Pelas sapopemas
	<i>Vai kepovoā</i>	Que passagem impedem
	<i>Veiya veiyatanise</i>	Por ali não cruzam
	<i>Neri atxiverāi</i>	E vem vindo para cá
	<i>Noke seke vairao</i>	Nosso caminho listrado
130.	<i>Vai txiwáverāwe</i>	O caminho encontrem!

19 As Shoma pedem para que os Minshō, uma coletividade de espíritos *tricksters* donos dos animais, liberem os porcos do mato. Minshō toca então a sapopemba da árvore com seu bastão, como se fosse um trocano, e afugenta os porcos para o caminho que leva às cercanias da aldeia. Para mais detalhes sobre a distribuição espacial e classificação dos mestres dos animais, ver Cesarino (2013b).

20 O paredão de terra desvia os porcos (metaforizados como ramos de batata) para as proximidades da aldeia.

21 Multidão de formigas tocadeiras: outra imagem para as filas de porcos.

	<i>Mai tama vakevo</i>	Pelos arbustos
	<i>Checha tavi inai</i>	Eles vêm se embrenhar
	<i>Mai shôtxa vanano</i>	Falantes tangarás da terra
135.	<i>Vana iko iko</i>	Vão e vão cantando
	<i>Neri teki inia</i>	Vêm subindo para cá
	<i>Vari yawa ewavo</i>	Muitos porcos-sol
	<i>Shoma rawe isĩni</i>	Shoma que amansa
	<i>Neri vesoakea</i>	Traz porcos para cá
140.	<i>Noken seke vairao</i>	Nosso caminho riscado
	<i>Vai txiwávarāi</i>	O caminho encontram
	<i>Shona kari ichi</i>	Ramas de batata
	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Shona mani vimi</i>	Bananas verdes
145.	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Shona sheki verora</i>	Grãos de milho
	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Neri tekinina</i>	Subindo para cá
	<i>Vari rōti ichi</i>	Cipós-sol enroscados
150.	<i>Mai kēko vemano</i>	No paredão de terra
	<i>Veiya veiyatanita</i>	Por ali não passam
	<i>Neri atxivarāi</i>	E desviam para cá
	<i>Iki kavi airao</i>	Qual rama de batata
	<i>Noken seke vairao</i>	Nosso caminho riscado
155.	<i>Vai txiwaini</i>	O caminho invadem
	<i>Noken masho txorao</i>	Nossos cães magros
	<i>Yaniai venáwen</i>	Venham logo morder!
	<i>Wakā kari ichi</i>	Cipós de batata

	<i>Mai kēko vemarao</i>	No paredão estendidos
160.	<i>Veya veyá tanise</i>	Por ali não passam
	<i>Iki kavi awai</i>	Qual cipós enroscados
	<i>Neri atxikarāwen</i>	Venham para cá!
	<i>Vona chichi ewāvo</i>	Multidões de formigas
	<i>Voni tika vairao</i>	Em fileira caminham
165.	<i>Vari pani tapāra</i>	Espinhento tucum-sol
	<i>Raká tavi inai</i>	Vem assim subindo
	<i>Neri teki inawen</i>	Venha mesmo para cá
	<i>Shona kari taera</i>	Brotos de batata
	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
170.	<i>Shona sheki vero</i>	Nossos grãos de milho
	<i>Yani chināvarāi</i>	Porcos venham comer
	<i>Neri teki iniwen</i>	Subam para cá!
	<i>Vari yawa ewāvo</i>	Multidões de queixadas-
		sol
	<i>Noken seke vairao</i>	Nosso caminho riscado
175.	<i>Vai txiwá inia</i>	O caminho encontram
	<i>Shoma rawe is̄ni</i>	E Shoma amansa
	<i>Siná yawa</i>	Queixadas-bravo
	<i>Siná pani eche</i>	Caroços de tucum-bravo
	<i>Rēoko vāini</i>	Caem esparramados
	<i>Nai vot̄i ikito</i>	Aonde o céu encurva
180.	<i>Ivai inivoita</i>	Assim mesmo surgem
	<i>Siná pani wenene</i>	E no terreiro tucum-sol
	<i>Shokoivotira</i>	Lá vão viver ²²

22 O esquema formular etiológico, desta vez, trata do surgimento dos porcos-bravo a partir dos caroços de tucum, identificados aí por Antonio ao segmento do Povo Sol (*Vari nawavo*).

	<i>Neri veso oanimai</i>	Por aqui não chegam
	<i>Shoko mā aitō</i>	E por ali ficarem
185.	<i>Shoma rawe isīni</i>	Shoma que amansa
	<i>Neri vesoakewen</i>	Traga-os para cá!
	<i>Kana Minshō yochini</i>	Esperto espírito-arara
	<i>Kana awá shao</i>	Bate seu bastão
	<i>Awe shōti atō</i>	De osso de anta-arara
190.	<i>Kana tama vema</i>	Na sapopema-arara
	<i>Vema ako ashōa</i>	Qual trocane soa
	<i>Veiya veiyatanise</i>	E por ali não passam
	<i>Neri atxivaráwen</i>	Para cá desviam
	<i>Mai reō tanai</i>	A trilha seguem
195.	<i>Neri tekupakena</i>	Para cá chegam ²³
	<i>Mai shōtxa vanano</i>	Falantes tangarás da terra
	<i>Vana iko iko</i>	Vêm e vêm cantando
	<i>Mai tama vakevo</i>	Pelos arbustos da terra
	<i>Checha tavipakei</i>	Vêm se embrenhando
200.	<i>Neri tekupakena</i>	Para cá chegam
	<i>Ako rāti ichi</i>	Qual cipó sinuoso
	<i>Po tavikarāi</i>	Todo emaranhado
	<i>Neri atxikaráwen</i>	Para cá venham!
	<i>Nete osho ina</i>	Com seus luminosos
205.	<i>Atō terōtia</i>	Cocares de claras penas
	<i>Shavá rakápakei</i>	Brilhando brilhando
	<i>Noken seke vairao</i>	Nosso caminho riscado

23 A sequência de fórmulas repete o esquema dos versos acima dedicados a Minshō, o dono dos porcos do mato. Desta vez, entretanto, trata-se de Minshō-Arara, que vive em outro canto da terra.

	<i>Vai txiwavarāwen</i>	O caminho encontrem! ²⁴
	<i>Shona sheki verora</i>	Nossos grãos de milho
210.	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Shona kari taera</i>	Brotos de batata
	<i>Yaniai venāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Siná pani tapāra</i>	Espinhento tucum-bravo
	<i>Raká tavipakei</i>	Vem e vem rolando
215.	<i>Noken seke vairao</i>	Nosso caminho riscado
	<i>Vai txiwaini</i>	O caminho encontram
	<i>Noken imawenene</i>	Em nosso terreiro
	<i>Perē raká weina</i>	Juntas vêm chegando
	<i>Perē rakáini</i>	Todas amontoadas
220.	<i>Shona poa taerao</i>	Brotos de cará
	<i>Yaniai venāwe</i>	Elas vêm comer
	<i>Ino yawa</i>	Queixadas-onça
	<i>Txaitivo ikotai</i>	No corpo do gavião ²⁵
	<i>Peren raká weina</i>	Ali amontoados
	<i>Ino pani eche</i>	Caroços de tucum-onça
225.	<i>Menokovāini</i>	Caem esparramados
	<i>Wa mai shavaya</i>	E para aquela terra
	<i>Shavá avainĩta</i>	À morada vão
	<i>Ino mai tsakasho</i>	Na terra-onça fincados
	<i>Wa nipa kawā</i>	Ali memo levantados
230.	<i>Ino pani wenene</i>	No terreiro tucum-onça

24 Para si mesmos, os porcos se concebem como gente (*yora*) e usam cocares feitos com penas de garça. As Shoma atraem os duplos humanoides dos porcos do mato (*yawa vaká*) que, do ponto de vista dos caçadores marubo, são apenas “bichos” (*yoini*) e, por isso, podem ser caçados.

25 Imagem para o terreiro da maloca (*shovo ikoti*).

	<i>Shokoi votira</i>	Lá vão viver ²⁶
	<i>Ino yawa ewāvo</i>	Multidões de porcos-onça
	<i>Neri veso oanimai</i>	Que para cá não vêm
235.	<i>Shoko mā aitō</i>	Por ali viverem
	<i>Shoma rawe isīni</i>	Shoma que amansa
	<i>Rawe rome eneki</i>	Caldo de tabaco-manso
	<i>Ene yaniashōta</i>	Do caldo bebe
	<i>Neri vesoakeai</i>	E traz para cá
240.	<i>Wakā kari ichira</i>	Ramas de batata
	<i>Mai kēko vema</i>	Paredão de terra
	<i>Veīya veiyatanise</i>	O caminho impede
	<i>Neri atxi inai</i>	E para cá sobem
	<i>Iki kavi arina</i>	Qual ramas de batata
245.	<i>Ino yawa ewavo</i>	Muitas queixadas-onça
	<i>Ino pani wenera</i>	No terreiro tucum-onça
	<i>Wenen enepakei</i>	No terreiro chegam
	<i>Mai tama vakevo</i>	Nos arbustos da terra
	<i>Checha tavipakei</i>	Vêm se embrenhando
250.	<i>Ino pani tapāra</i>	Espinhento tucum-onça
	<i>Raká tavipakei</i>	Vem assim rolando
	<i>Ino waka tanai</i>	Rio-onça seguindo
	<i>Ino chichi ewāvo</i>	Fileiras de formigas-onça
	<i>Voni tika vairao</i>	Todas juntas caminhando
255.	<i>Neri tekipakei</i>	Para cá chegam
	<i>Ino shōtxa vanano</i>	Falante tangará-onça
	<i>Vana iko iko</i>	Cantando e cantando vêm

26 A sequência de fórmulas etiológicas trata, desta vez, do surgimento dos porcos da classe “onça” (*ino*).

	<i>Ino yawa ewavo</i>	Multidões de porcos-onça
	<i>Anō iti vaira</i>	Ao caminho certo
260.	<i>Shoma poākea</i>	Shoma as dirige
	<i>Neri atxikarāwen</i>	Para cá venham!
	<i>Ino pani tapāra</i>	Espinhento tucum-onça
	<i>Raka tavipakei</i>	Rolando vem
	<i>Ino shōtxa vanano</i>	Falante tangará-onça
265.	<i>Vana iko iko</i>	Cantando e cantando vem
	<i>Shona sheki vero</i>	Nossos grãos de milho
	<i>Yani chināvarāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Noa ivomavo</i>	Em terra de ninguém
	<i>Tōta manepakei</i>	Os grãos caídos
270.	<i>Ino waka shakini</i>	No meio do rio-onça
	<i>Senā iso ovo</i>	testículos de macaco-
		choque
	<i>Potaini otivo</i>	Há tempos jogados
	<i>Txao manepakei</i>	Porcos mastigam
	<i>Tōre kamā ina</i>	Rabo de onça-vômito
275.	<i>Txao manepakei</i>	Porcos mastigam ²⁷
	<i>Neri tekīpakena</i>	Para cá subindo
	<i>Waka neoyaparao</i>	Pelo rio piscoso
	<i>Kova apavarāi</i>	Barulhentos passam
	<i>Neri tekīpakena</i>	Para cá chegando
280.	<i>Ino chichi ewāvo</i>	Multidões de formigas-onça
	<i>Vone tika vairao</i>	Vão juntas avançando
	<i>Mai tama vakevo</i>	Pelos arbustos da terra
	<i>Checha tavipakei</i>	Elas vêm se embrenhando

27 Imagem para cobras, alimento dos porcos.

	<i>Mai shôtxa vanano</i>	Falante tangará da terra
285.	<i>Ino shôtxa vanano</i>	Falante tangará-onça
	<i>Vana iko ikoi</i>	Vem e vem cantando
	<i>Noken seke vairo</i>	Nosso caminho riscado
	<i>Vai txiwávarái</i>	O caminho encontram
	<i>Shona kari taera</i>	Brotos de batata
290.	<i>Yani chināvarawen</i>	Venham logo comer!
	<i>Shona mani vimi</i>	As nossas bananas
	<i>Yaniai venāwen</i>	Venham mesmo comer!
	<i>Noke imawenene</i>	Em nosso terreiro
	<i>Perẽ raká weina</i>	Chegam todos juntos
295.	<i>Perẽ rakaini</i>	E aqui amontoados
	<i>Noken masho txorao</i>	Nossos cães magros
	<i>Yaniai venáwen</i>	Venham mesmo morder!
	<i>Shona poa taerao</i>	Os brotos de cará
	<i>Yaniai venáwen</i>	Venham mesmo comer!
300.	<i>Shona atsa taerao</i>	Os brotos de macaxeira
	<i>Yani chināverái</i>	Eles vêm comer
	<i>Noken imawenene</i>	Em nosso terreiro
	<i>Perẽ raká weina</i>	Chegam todos juntos
	<i>shooo shooo shooo</i>	

Referências

Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2006. “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios”. *Mana* 12(1): 105-134.

_____. *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2011.

_____. *Quando a Terra deixou de falar - cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. “Wenía - o surgimento dos antepassados - leitura e tradução de um canto narrativo ameríndio”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 53, 2018, pp. 45-99.

Cesarino, Pedro de Niemeyer; Armando Marubo; Robson Marubo. “Marubo - the teachings of the Death-Path”. In. B. Franchetto; K. Stenzel (Eds.). *On this and other worlds - voices from Amazonia*. Studies in Diversity Linguistics 1, Berlin: Language Science Press, 2017, pp. 139-163.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. *A queda do céu - palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TRADUZIR A FISIOPOIÉSIS AMERÍNDIA

Jamille Pinheiro Dias

Com o propósito de oferecer subsídios pertinentes para a área dos estudos da tradução, o presente capítulo reúne aportes de repertórios críticos da etnologia das terras baixas da América do Sul²⁸, partindo de algumas das especificidades das artes verbais de matriz ameríndia²⁹. O conjunto das Américas, da Patagônia ao Alasca, abrange uma imensa variedade de gêneros de artes verbais indígenas, cada qual com suas especificidades, dentre os quais cantos de cura, falas de chefe, narrativas cosmogônicas, cantos rituais e outros. Diante dessa multiplicidade de repertórios intelectuais e criativos, coloca-se uma pergunta de base:

28 Com a expressão “terras baixas sul-americanas”, costuma-se, principalmente em contraste aos Andes, fazer referência a um domínio etnográfico que abrange basicamente a Amazônia: o Alto Xingu, as Guianas, o noroeste amazônico, o Juruá-Purus. Ainda que faça parte da linguagem corrente na etnologia, a divisão entre “terras baixas” e “terras altas” na região foi colocada em questão por Cavalcanti-Schiel (2014).

29 Este capítulo apresenta um recorte dos argumentos apresentados na tese de doutorado “Peles de papel: Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias” (2016), defendida no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

como elaborar traduções de artes verbais ameríndias que contemplem, no âmbito de práticas ocidentais de circulação de conhecimento, o que é próprio dos regimes poéticos nativos?

Conforme veremos ao longo deste capítulo, dentre as características recorrentemente observadas no que chamamos de artes verbais ameríndias, podem ser destacadas as seguintes: elas consistem em modos e técnicas de ritualização por meio da linguagem; são fundamentais para mediar a comunicação entre humanos e não humanos, vivos e mortos; muito frequentemente têm uma dinâmica paralelística moldada pela reiteração e pela variação, assim como por incorporações citacionais de “outros” no discurso; apresentam predomínio da parataxe, ou seja, uma intensa proliferação e justaposição de imagens; de forma notável, exibem uma relação inextricável entre o pensamento especulativo e o fazer poético; e têm um papel pragmático na construção do corpo e da pessoa, apresentando-se como verdadeira “fisiopoiésis” – ou seja, cada uma a seu modo, as artes verbais ameríndias convocam operações tradutórias que vertem a palavra em corpo.

Isso sugere não apenas que a tradutologia ameríndia se faz no corpo, mas que a poiésis ameríndia é fisiológica, passando pelo compartilhamento dos alimentos e fluidos, pela fabricação da consubstancialidade, pelo resguardo, pelo cuidado mútuo. Logo, traduzir as artes verbais ameríndias convoca uma aproximação necessária com essa poiésis do corpo e uma reflexão sobre como imprimir essa poiésis do corpo na fisicalidade das traduções das falas poéticas. Ao nos aprofundarmos no trabalho de estudiosos que têm se debruçado sobre cantos e narrativas indígenas na América do Sul, deparamo-nos com uma reflexão sobre como os cantos rituais se relacionam com manifestações que envolvem aspectos não verbais ligados à música, aos gestos, à dança, aos grafismos, dentre outros. Como aponta Pierre Déléage:

Uma série de rituais associa os cantos a diversos modos de expressão heterogêneos a eles: a música instrumental, os gestos, a dança, os artefatos, a organização do espaço e da cronologia do ritual etc. Aprende-se cada um desses modos de expressão de uma forma particular, e às vezes em um momento distinto daquele em que os cantos são aprendidos, mas, de todo modo, eles demandam capacidades que são muito diferentes das necessárias para a memorização do discurso. No entanto, todos eles se conectam de maneira intersemiótica com os cantos rituais, favorecendo assim a sua estabilidade³⁰. (2012, p. 114)

A associação com “modos de expressão heterogêneos” ao canto de que nos fala Déléage é ainda mais reveladora das reduções e constrangimentos por que passam essas formas de expressão quando levadas à modalidade escrita. Se, como afirma o poeta e teórico francês Henri Meschonnic (1999/2010, p.19), cada domínio linguístico impõe ao tradutor uma diversidade de problemas que constitui a sua especificidade, o desafio da tradução poética das artes verbais ameríndias expõe de forma contundente que se deve atentar igualmente aos problemas impostos pelo domínio extralinguístico.

Essa percepção da importância do extralinguístico convoca a descentralização do verbal, encontrando ressonância no contexto dos Estudos sobre Multimodalidade³¹. Em particular, Lynn Mario T.

30 “De nombreux rituels adjoignent aux chants divers modes d’expression qui leur sont hétérogènes : musique instrumentale, gestualité, danse, artefacts, organisation de l’espace et de la chronologie du rituel, etc. Ces modes d’expression font chacun l’objet d’un apprentissage particulier, parfois temporellement distinct de celui des chants, mais qui, dans tous les cas, nécessite des capacités qui diffèrent largement de celles requises pour la mémorisation des discours. Pourtant, ils sont tous liés de manière intersémiotique aux chants rituels, accroissant de ce fait leur stabilité”. As traduções presentes neste capítulo são minhas, a não ser que eu indique o contrário.

31 Como observam Kress e Van Leeuwen, o texto multimodal é aquele cujos sentidos são produzidos por meio de mais de um código semiótico (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996/2006, p. 177).

Menezes de Souza (2009) nos explica a lógica da tradição multimodal dos Kaxinawá, povo falante de língua da família pano que vive no estado do Acre. A multimodalidade kaxinawá, de acordo com Menezes de Souza, ao integrar de modo complexo diversos sistemas de símbolos – palavras, figuras, ícones, cores e disposições espaciais – entra em contraste com o viés verbocêntrico propagado mundialmente pelas atividades de colonização da Europa, que levou à supressão de diversos outros modos de significação.

O desafio de trazer à tona esses outros modos de significação pela tradução, no entanto, é ainda mais vasto, complexo e exigente do que pode sugerir em si a percepção de que é preciso evitar ao máximo os empobrecimentos na recepção da performance ritual pela escrita alfabética. Ele implica tomar consciência de que muitas vezes se estará lidando com “textos-fontes” que só se tornaram audíveis porque houve um árduo processo de aprendizado físico e intelectual, além de negociações com seres não humanos, donos dos cantos, espíritos mestres de diferentes patamares do cosmos, como nos ensinam os especialistas indígenas da Amazônia³².

Cabe àqueles que gravam, registram e traduzem um canto ameríndio saber que muitas vezes a transmissão desse “texto-fonte” foi operada por esses agentes não humanos, aos quais os especialistas indígenas tiveram acesso graças a um comprometimento rigoroso com as alterações corporais pertinentes para tanto, cientes de que a circulação desses conhecimentos deve ser cuidadosamente monitorada. Caso venha a emergir aqui uma ideia de “autoria”, ela diferirá drasticamente

32 Para uma discussão sobre a categoria de “dono”, ver “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”, de Carlos Fausto (2008). Ela diz respeito à “maestria” e ao “domínio”, e designa “um modo generalizado de relação, que é constituinte da sociedade amazônica e caracteriza interações entre humanos, entre não-humanos, entre humanos e não-humanos e entre pessoas e coisas” (id., p. 333), exercendo um papel fundamental nas relações cosmológicas e políticas ameríndias.

da “imagem genérica do coletivismo primitivo e de alguns outros lugares comuns oferecidos pelo pensamento ocidental”, como argumenta Pedro Cesarino em “Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre os Marubo” (2010, p. 150). Nesse texto, pensando principalmente no caso das artes verbais marubo³³, Cesarino aborda a relação entre as noções de “dono/mestre” e “autoria” nos regimes xamânicos ameríndios.

Se para falarmos de um xamã marubo houver algum rendimento heurístico na ideia de “autor”, terá sido por sua capacidade de estabelecer conexões com “o campo virtual de saberes” (id., p. 162) que não lhe é individual nem interno, isto é, terá sido por mediar com eficácia e eloquência palavras que lhe são alheias, executando devidamente as tarefas de tradução de que se ocupa, como as ligadas às citações de espíritos e ao embutimento recursivo de falas umas nas outras.

Assim, o texto-fonte ameríndio é o *outro, mise en abyme* (id., p.167). Se nisso há “autoria”, trata-se de uma “autoria” de pessoa múltipla, cujo corpo deve ser ritualmente construído. Esse processo de construção do corpo marubo se dá sobretudo com a ingestão progressiva de agentes vegetais, conforme ocorre com o aprendizado de um canto de cura com o “dono” da ayahuasca, o *Oni Shāko* (“Broto da Ayahuasca”), que é quem “pensa (*chinã*) pelo xamã” (id., p. 170). A rede de relações a partir da qual se desdobra a enunciação de um canto é um indício importante de que a “autoria” multivocal ameríndia se distancia da imagem do indivíduo criador que permeia grande parte de nosso repertório na literatura e em outras artes do Ocidente³⁴.

33 Para ter acesso a informações detalhadas sobre os povos indígenas que vivem no Brasil, ver <https://pib.socioambiental.org>.

34 O que, como adverte Cesarino, certamente não significa que os indígenas não reivindicuem “posse sobre conhecimentos tais como cantos e padrões gráficos” (id., p. 184).

Encontra-se algo análogo entre os Yanesha da Amazônia peruana, a partir do relato de Fernando Santos-Granero (2006): “é apenas depois de ter ouvido o mesmo canto por dez vezes que um aprendiz deve começar a repeti-lo e aprendê-lo, o que consiste na maneira de atrair o animal que é dono do canto, de conduzi-lo à condição de amigo e protetor espiritual” (id., p. 113). Além disso, Deise Lucy Oliveira Montardo, em sua tese de doutorado “Através do mbaraka: música e xamanismo guarani” (2002), reforça a não coincidência, para os Guarani, entre saber os cantos e tê-los composto, já que eles vêm de alhures:

Os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos especialmente por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pela pessoa. Ela os escuta. A noção é de que a música já existe em outro lugar” (id., p. 45)

Além da semântica referencial

Cabe ressaltar ainda as limitações do recurso à semântica referencial para uma aproximação com as técnicas de enunciação dos cantos xamânicos. Se, como relatou Carlo Severi (2007), a eficácia terapêutica dos cantos de cura dos Kuna não depende da compreensão de sua mensagem por parte de quem recebe cuidados³⁵ – como no caso da parturiente que dá à luz sem entender o que significam as palavras enunciadas pelo xamã que a auxilia –, importa menos a inteligibilidade da narração e mais a produção de imagens sonoras por meio de paralelismos. A observação de Severi encontra eco na maneira como Graham Townsley (1993) justifica a linguagem “elíptica” dos cantos xamânicos yaminahua: neste povo pano da Amazônia peruana, a prática dos xamãs

35 Ainda que o objetivo aqui não seja aprofundar este ponto, tanto o argumento de Severi (2007) quanto o de Townsley (1993) colocam em questão o conhecido estudo de Lévi-Strauss sobre a “eficácia simbólica” (1949/2008).

destina-se à construção de um tipo particular de experiência visionária no próprio xamá, e uma comunicação não com outros seres humanos, mas com o *yoshi*³⁶ não humano que povoa essa experiência visionária. Isso se revela no fato de que a maioria dos Yaminahua mal consegue compreender os cantos. Muitos cantos xamânicos são quase que totalmente incompreensíveis para eles, com a exceção de outros xamãs (id., p. 458)³⁷.

Mais uma vez, a eficácia dos cantos prescinde de sua compreensão por aqueles que são “cantados” por eles. Isso se relaciona ao argumento de que o xamanismo yaminahua é um “conjunto de técnicas para conhecer”, não “um sistema de conhecimento”; de que ele é “um modo de constituir um discurso”, não um “discurso constituído” (id, p. 452). E se o canto, por sua vez, é um caminho de imagens verbais a ser percorrido, percorrê-lo com destreza é uma capacidade que se adquire por meio de um processo de transformação da “condição do corpo e de suas percepções” (id., p. 456).

Quanto aos cantos xamânicos marubo, Cesarino fala sobre a “intensidade paralelística” (2008, p. 18) como uma de suas características. Nos cantos de cura conhecidos como *shōki*, que são traduzidos para o português por ele como “soprocantos”, chama atenção a ênfase na reiteração e na variação. A intensidade paralelística dos cantos marubo

36 O *yoshi* é definido por Townsley como “espírito ou essência animada” (1993, p. 452). Quanto mais apurada for a capacidade de um xamá de lidar com o *yoshi*, mais poderoso ele será. Trata-se de um termo de múltiplas traduções (“reflexo”, “fotografia”, “força vital”) e com vários cognatos em diferentes grupos falantes de línguas pano: entre os Marubo, *yoshi* (CESARINO, 2008); entre os Sharanawa (DÉLÉAGE, 2009), também *yoshi*; entre os Yaminawa do Rio Acre, *yuxi* (CALAVIA SÁEZ, 2006).

37 “[It is] intended to construct a particular type of visionary experience in the shaman himself and a communication, not with other humans, but with the non-human yoshi who populate that visionary experience. The clue to this is given by the fact that most Yaminahua can barely understand the songs. Many shamanic songs are almost totally incomprehensible to all but other shamans”.

medeia a agência ritual e os processos xamânicos envolvidos na neutralização de agentes patogênicos. Os xamãs aprendem a dominar a intensidade paralelística em rituais de iniciação que transformam seu corpo e capacitam seu discurso gradualmente.

As fórmulas reiterativas dos soprocantos não se dirigem ao paciente como seu “público”, mas realmente procuram recorrer aos espíritos em busca de ajuda. Os pacientes não precisam entendê-los para encontrar a cura. Mais uma vez, a eficácia ritual coloca em questão o pressuposto da referencialidade. Assim, as traduções de Cesarino, atentas à propriedade da intensidade paralelística, procuram justamente replicar a dinâmica de reiteração e variação que tece os *shōki*.

O que a constatação de que a pragmática dos cantos xamânicos kuna, yaminahua e marubo é contra-intuitiva, afastando-se da referencialidade, teria a sugerir a um tradutor interessado em trasladar os sentidos de um canto desse gênero para sua língua? Ainda que não nos seja possível responder satisfatoriamente a essa pergunta, ela nos parece encaminhar uma abordagem dos cantos norteada antes pelo *como* do que pelo *o que* – antes a consideração dos modos do que um passo exegético.

O aprendizado da escuta

Junho de 1981, Parque Indígena do Xingu, aldeia do povo Kamayurá. Lá, entre gravadores e fitas de rolo, cantos e danças em profusão, o músico e etnólogo Rafael José de Menezes Bastos registrou integralmente, durante onze dias e onze noites, o repertório musical de um extenso ritual intergrupar do Jawari – fruto, naquela ocasião, de um confronto cerimonial entre os alto-xinguanos Kamayurá, seus associados Yawalapití e os convidados Matipu.

O que resultou da iniciativa pioneira de Menezes Bastos foi o primeiro exercício de transcrição, tradução e descrição da globalidade de um ritual musical ameríndio, hoje acessível no livro *A festa da jagua-*

tirica: Uma partitura crítico interpretativa (2013). A entrega apaixonada do professor rendeu um duplo ponto de virada para a etnologia sul-americana: beneficiou-se com ela o estudo da música indígena das terras baixas da América do Sul, assim como a etnologia xinguanista, cuja literatura específica, após as visitas de Karl von den Steinen ao Alto Xingu na década de 1880, viria a florescer de maneira sistemática após a delimitação da área indígena a partir dos anos 1960.

Em 1976, em sua dissertação de mestrado pela UnB intitulada “A musicológica Kamayurá” (1999a), Menezes Bastos mostrou não apenas que o ritual é a *lingua franca* que viabiliza a comunicação no sistema alto-xinguanista, mas também que a música Kamayurá é a “máquina de transformar verbo em corpo” (id., p. 53). Uma dinâmica afim à da musicológica kamayurá pode ser verificada em rituais de inúmeros outros povos da América indígena, afirma Menezes Bastos, e ela consiste precisamente no papel da música como pivô do que ele chama de cadeia intersemiótica do ritual, na qual intermedeia sistemas verbais, coreográficos e plástico-visuais. A isso Rafael se refere como *tradução*. A música é a máquina tradutora kamayurá.

“A música”, diria Menezes Bastos, “cria as ambiências ambientais-saxiológicas responsáveis pela tradução” (2012, p. 9). Já em *A festa da jaguatirica*, o professor, de um lado, oferece uma audição estrutural do conjunto cancional da festa, comentando minuciosamente as sequências de suas pequenas unidades, as canções e vinhetas que compõem o rito; e, de outro, chama atenção para o complexo ritual do sistema regional xinguanista, as políticas de comunicação vigentes na região e suas articulações com o parentesco.

O professor recorda o que a etnóloga alemã Angelika Gebhart-Sayer, na década de 1980, apresentou sobre a relação de tradução existente entre a música e o desenho entre os Shipibo-Conibo, povo falante de língua pano que vive na Amazônia peruana: “no ritual xamâ-

nico desse povo, as canções são a tradução sonora, reversível, de motivos pictóricos. Assim, pode-se até dizer que estes seriam a transcrição visual daquelas, que são, portanto, sua partitura” (id., p. 298). Para os Shipibo-Conibo, portanto, *ler os motivos pictóricos* seria *ler a música* – em outros termos, traduzir entre uma modalidade e outra.

Outro caso mencionado pelo etnomusicólogo que parece ter relação com o descrito por Gebhart-Sayer é o dos Ye'kwana, grupo falante de língua caribe que vive na Venezuela. O etnólogo David M. Guss, tendo aprendido a trançar cestos com os Ye'kwana mais velhos, descobriu que trechos da narrativa cosmogônica do povo eram trançados e cantados diariamente. A cestaria e o canto mantinham uma relação de tradução, “como se compor cestas fosse cantá-las” (id., *ibid.*).

Para Menezes Bastos (2007, p. 298), a tradução, nesse sentido,

não deve ser pensada em termos sinonímicos ou da reprodução dos mesmos significados pelos diferentes subsistemas significantes. Não, pois estes subsistemas constituem, um a um, esforços de expressão significativa de significados de outros canais (...)

Além de ter tido um papel precursor no registro e tradução do ritual kamayurá e de ter elaborado essas importantes reflexões sobre tradução a partir de sua experiência, Menezes Bastos chamou atenção para um outro aspecto ligado ao acesso ao conhecimento dos cantos ameríndios, a saber, o modo como eles vêm a ser audíveis, que tem a ver com o desenvolvimento da perícia na “audição do mundo” (1999b, p. 85).

Nesse sentido, consideremos aqui o termo *anup*, ideia kamayurá que significa tanto “ouvir” quanto “compreender”, indicando que ter uma aguçada audição demonstra virtuosidade na capacidade de compreensão. Trabalhando com os Kamayurá desde a década de 1960, Menezes Bastos tem estudado o tema a fundo. O musicólogo elaborou a noção de “audição do mundo” a partir de uma experiência que viveu em

1981, na lagoa de Ipavu, quando remava com Eweka Kamayurá, mestre da percepção sonoro-musical. Conforme recorda Menezes Bastos,

Em um dado momento, Eweka parou de falar e remar, fez-se silencioso e pediu-me silêncio, indicando-me com gestos o fundo da lagoa. Baixinho, disse-me para ouvir o que vinha dali. Apesar de todo o esforço, eu nada ouvi provindo do fundo das águas. Ele insistentemente dizia-me – “você não está ouvindo, peixe cantando? Ouça, ouça...” “Eu nada escutava. Isto durou alguns minutos. Passado o episódio, concluí que Eweka tivera um surto alucinatorio, de inspiração poética ou de êxtase santo, todo o ocorrido tendo tido, assim, realidade puramente imaginária. Recordo que, dias depois, ele simplesmente disse-me que eu precisava treinar a minha audição (2012, p. 7).

Anos se passaram até que Menezes Bastos, ao se familiarizar com gravações do “comportamento sonoro” de peixes feitas por biólogos, se desse conta de que a percepção de Eweka não era delírio, mas uma fina perícia ictiológica, além de auditiva. Dar-se conta disso, nesse sentido, além de ato eminentemente estético, foi também cosmopolítico: teve a ver com configurar uma outra partilha do sensível, um sensível redistribuído por meio da escuta do não humano aparentemente inaudível.

Se a estética configura determinadas partilhas do sensível, como argumenta Rancière (2005), a compreensão de que a escuta do canto do peixe é possível desmonta uma configuração estabelecida *a priori* em divisões ou distribuições euro-americanas do sensível ou do “que se dá a sentir” – em outras palavras, do que “conta como linguagem”³⁸. Os especialistas indígenas que têm perícia auditiva trans-específica – como

38 A afirmação é um desdobramento de uma conversa com Gabriel Giorgi durante o simpósio *Literatura e Pós-Antropocentrismos* no XIII Congresso Internacional da BRASA, na Brown University, em Providence, Rhode Island. Sou grata a ele por seus comentários instigantes e precisos.

Eweka Kamayurá e os xamás marubo que aprendem os cantos com o dono da ayahuasca – escutam e percebem as nuances tanto de uma articulação discursiva da linguagem humana quanto de uma articulação fônica animal ou vegetal, pois têm a prática da percepção daquilo que, dentro da partilha do sensível dos não especialistas, permanece inaudito, desconhecido, ignorado.

Traduzir, processo incompleto

Já a pesquisadora Bruna Franchetto traz uma longa experiência no estudo de línguas ameríndias faladas no Brasil, especialmente junto aos Kuikuro, povo de língua caribe do Alto Xingu. Em um artigo intitulado “Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução”, ela parte de suas vivências no trabalho de tradução que atravessa a pesquisa linguística e etnográfica para falar dos termos intraduzíveis como um “desafio para a tradução de qualquer língua, mas mais agudo no caso de línguas ameríndias” (FRANCHETTO, 2012, p. 49):

Cada uma dessas palavras evoca uma inteira cosmologia, apreensões do que é vida, morte, corpos. São categorias ao mesmo tempo salientes e, para nós, aparentemente vácuas, tradução inalcançável. Seus significados são inefáveis para os falantes e é um equívoco pensar que todas as categorias possam ser representadas por uma definição e que esta definição seja compartilhada; é este o caso de muitas categorias não-observáveis. (...) assim, qualquer tradução ‘séria’ deveria se tornar uma edição crítica, qualquer dicionário deveria conter súmulas etnográficas.

Complementarmente, eu diria ser possível ressignificar essa qualidade de intraduzibilidade pela consciência de que haverá sempre uma inconclusão constitutiva em jogo, visto que aquilo que a intraduzibilidade desses termos revela é que eles nunca param de não ser traduzidos. Alio-me aqui a Rebecca L. Walkowitz (2014), que, ao rea-

lizar uma entrevista com Barbara Cassin, aponta que afirmar que “algo não pode ser traduzido” pode refletir uma série de diferentes hipóteses: que algo é difícil de traduzir; que algo nunca será traduzido; que a sua tradução nunca será perfeita. A grande questão, como ela diz, é então como “traduzir de uma forma que registre o caráter incompleto do processo de tradução” (id., s.p.) – ou o caráter “equivoco”³⁹ nele implicado (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 3).

De todo modo, retomemos o argumento de Franchetto quanto à necessidade de aportes críticos e etnográficos como acompanhamento de traduções “sérias” de termos ameríndios particularmente “inefáveis” para seus falantes e “intraduzíveis” para aqueles que desejam vertê-los para o português, dentre outras línguas. A observação da pesquisadora nos remete justamente a uma importante questão que, conforme viemos a concluir com a realização da pesquisa da qual decorre este capítulo, acompanha não apenas a questão da intraduzibilidade de termos específicos, mas a tradução poética de artes verbais ameríndias de forma mais ampla.

Podem os tradutores das artes verbais indígenas colocar em primeiro plano a função poética e a qualidade performativa desses textos se o referencial etnográfico e dispositivos metatextuais em geral – notas de rodapé ou de fim de texto, prefácio, posfácio etc. com o propósito de sustentar a compreensão – são constantemente requeridos, isto é, convocados para que os leitores que não estão familiarizados com eles

39 No artigo “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, de 2004, o etnólogo Eduardo Viveiros de Castro propõe a ideia de tradução como “equivocação controlada”, argumentando que a tradução dos conceitos de outrem deve estar ligada a um pender, a um vergar, dos nossos termos, o que dá outro tratamento aos problemas da fidelidade semântica ao texto-fonte e de sua correspondência com o texto-alvo. “Uma boa tradução”, diz ele, “é aquela que permite que os conceitos alheios deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor para que a *intentio* da língua original possa ser expressa por uma nova” (id., p. 5).

possam ficar minimamente ambientados aos modos de expressão ameríndios e seus regimes conceituais?

Dito de outra forma, até que ponto o recurso ao metatextual e à orientação etnográfica podem comprometer a função poética dessas formas expressivas em suas traduções ao adicionar camadas de referencialidade ao tecido ou entorno das traduções? A questão permanece em aberto, mas interessa-nos em particular como as concepções teóricas subjacentes à atuação dos tradutores dedicados às artes verbais ameríndias reagem de diferentes formas a ela.

Conclusão

Antes de considerar as artes verbais ameríndias a partir dos quadros conceituais dos estudos literários, seria preferível pensá-las em suas particularidades, sem subsumi-las diretamente a uma mera equivalência ou derivação do que temos entendido historicamente por “literatura” ou “poesia”. Em outras palavras, uma adesão a suposições provenientes de um regime discursivo povoado por categorias como “personagem”, “ficção”, “épica” ou “lirismo”, dentre outros, pode se mostrar inadequada para fazer ressoar em uma tradução de artes verbais *kuikuro*, *marubo* ou *kamayurá* para o português, por exemplo, uma potência distinta da sensibilidade literária não indígena.

Ao mesmo tempo, não temos como nos descolar totalmente de nosso repertório prévio – e, com isso, em maior ou menor grau, persiste um inevitável etnocentrismo. No entanto, é possível fazermos um esforço para evitar projeções letradas que abafem a possibilidade de entrar em contato com um canto xamânico ou uma narrativa cosmogônica perseguindo o que lhes é próprio. É preciso tentar, dentro do possível, despir-nos das Letras para, mais adiante, recuperá-las em um diálogo em que os regimes criativos e intelectuais indígenas tenham sua presença afirmada de modo mais robusto. Entendemos que para que os

requisitos da Lei nº 11.645/2008⁴⁰, que tornou obrigatória a presença das histórias e culturas afro-brasileira e indígena no currículo escolar do Ensino Fundamental e do Ensino Médio no Brasil, sejam atendidos de fato, é fundamental a realização de mais pesquisas nesse sentido⁴¹.

Referências

Calavia Sáez, Oscar. *O nome e o tempo dos Yaminawa: Etnologia e História dos Yaminawa do rio Acre*. São Paulo: Editora da UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2006.

Cavalcanti-Schiel, Ricardo. Para além de terras altas e terras baixas: modelos e tipologias na etnologia sul-americana. *Revista de Antropologia*, v. 57, n. 2, p. 251-290, 2014.

Cesarino, Pedro. *Oniska: A poética do mundo e da morte entre os Marubo da Amazônia Ocidental*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

_____. Donos e duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre marubo. *Revista de Antropologia*, v. 53, n. 1, p. 147-197, 2010.

Deléage, Pierre. *Le chant de l'anaconda: L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société d'ethnologie, 2009.

_____. Transmission et stabilisation des chants rituels. *L'Homme*, 203-204, p. 103-138, 2012.

40 BRASIL. LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> Acesso em 30 dezembro/2020.

41 Não fizeram parte de minha pesquisa de doutorado a produção literária de escritores indígenas e a questão da figuração dos índios nas literaturas brasileira e norte-americana, temáticas importantes que merecem estudos exclusivamente voltados a elas para que sejam abordadas com a devida profundidade. Entre os trabalhos dedicados a esses outros escopos, cito Santos (2003) e Thiél (2012), assim como as pesquisas desenvolvidas por Julie Dorrico, doutoranda em Teoria da Literatura no PPG de Letras da PUC-RS.

- Fausto, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. *Mana*, vol. 14, n. 2, 2008, p. 329-366.
- Franchetto, Bruna. Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. *Cadernos de Tradução*, 2(30), p.35-62, 2012.
- Kress, G.; Van Leeuwen, T (1996). *Reading Images: the grammar of visual design*. London & New York: Routledge, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude (1949). A eficácia simbólica. In: Lévi-Strauss, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- Menezes Bastos, Rafael José de. *A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. 2.ed. Florianópolis: EDUFSC, 1999a.
- _____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, 2007.
- _____. Apùap world hearing: on the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture. *The world of music*, v. 41, n. 1: 85-99, 1999b.
- _____. Audição do Mundo Apùap II: Conversando com Animais, Espíritos e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, 32: 1-15, 2012.
- _____. *A festa da jaguatirica: Uma partitura crítico interpretativa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- Menezes de Souza, L.M. Entering a Culture Quietly: writing and cultural survival in indigenous education in Brazil. In Makoni & Pennycook (Orgs.) *Disinventing and Reconstituting Languages*, Clevedon, Multilingual Matters, 2007.
- _____. The ecology of writing among the Kashinawá: Indigenous Multimodality in Brazil. In: Canagarajah, A. Suresh. *Reclaiming the Local in Language Policy and Practice*. Mahwah & London: Lawrence Erlbaum, 2009.

- Meschonnic, Henri (1999). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Montardo, Deise Lucy Oliveira. *Através do mbaraka: música e xamanismo guarani*. 2002. 277f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- Pinheiro Dias, Jamille. *Peles de papel: Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- Santos-Granero, Fernando. Vitalidades sensuais. Modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia indígena. *Revista de Antropologia*, v. 49, n. 1, p. 93-131, 2006.
- Severi, Carlo. *Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire*. Paris: Musée du Quai Branly/Éditions Rue d'Ulm, 2007.
- Thiél, Janice. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- Townsley, Graham. Song Paths: The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge. *L'Homme* 126-128: 449-468, 1993.
- Viveiros de Castro, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti - Journal of the Association for the Anthropology of Lowland South America*. v. 2. 2004.
- Walkowitz, Rebecca. *Translating the Untranslatable: An Interview with Barbara Cassin*. 15 Junho/2014. Disponível em <<https://www.publicbooks.org/translating-the-untranslatable-an-interview-with-barbara-cassin/>> Acesso em 30 dezembro/2020.

POESIA, COSMOPOLÍTICA E A TRADUÇÃO DAS ARTES VERBAIS INDÍGENAS NO BRASIL

Malcolm K. McNee • Tradução de Myllena R. Lacerda

Entre as transformações no campo literário brasileiro contemporâneo, uma das mais significativas é o crescimento da literatura indígena, consolidando-se em torno de uma primeira geração de escritores indígenas e da crescente atenção acadêmica e crítica⁴². Esse positivo avanço em relação às demandas e aos esforços para a diversificação das vozes, perspectivas e narrativas na cultura literária brasileira em larga escala coincide com o ressurgimento da identificação indígena – coletiva e individual –, além da emergência e eficaz visibilidade do movimento indígena pan-étnico como uma força política e cultural. Esse movimento é agora impulsionado por uma geração de líderes com formação

⁴² Ver, por exemplo, Dorrico et al. (2018; 2020), no qual apresenta tanto textos primários de escritores indígenas quanto ensaios de pesquisadores indígenas e não indígenas, além da edição especial de *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, organizada por Fiorotti e Mandagará (2018), dedicada às “Contemporaneidades ameríndias”.

intercultural, plurilíngues e experientes com os meios de comunicação. Mesmo enfrentando grandes obstáculos e riscos, são agentes cada vez mais eficazes nas lutas atuais por direitos humanos e justiça ambiental. Apesar de não ser redutível a um único assunto, a literatura indígena contemporânea no Brasil está enraizada em esforços urgentes e contínuos sobre territorialidade, deslocamento, pertencimento e as complexas relações, tanto conceituais quanto materiais, entre a cultura, a natureza e o lugar.

Reconhecendo a consolidação da literatura indígena no Brasil e os contextos dos esforços territoriais e da crise socioambiental, este artigo aborda uma vertente do fenômeno: a tradução e a publicação das artes verbais indígenas como textos literários e os esforços para criar espaços para eles na literatura brasileira. Isso se diferencia das formas de transculturação literária pelas quais as artes verbais indígenas circularam em outros momentos históricos, e renova e dá força a interpelações sobre os contornos pluriétnicos e multilíngues do imaginário ambiental no Brasil. A seguir, esboço um corpus de traduções literárias e reflexões sobre essas artes verbais. Depois, utilizando teorias dos estudos da tradução, volto-me para dois casos específicos – uma canção de caça bororo, traduzida por Sérgio Medeiros, e as canções cosmogônicas mbyá-guarani, traduzidas por Josely Vianna Baptista. Por fim, considero também a adaptação e as autotraduções de canções e narrativas mbyá de Timóteo Popygua. Ao longo do texto, procuro destacar de que modo a estética, as formas intermédias e os moldes e pensamentos cosmopolíticos se manifestam nas traduções, além de como sinalizam a diferença relacional com uma concepção e tradução antropológicamente pensadas. Tais diferenças, apesar de descontextualizarem ou deslocarem parcialmente os textos, ativam e permitem sua legibilidade, enquanto manifestações eco-poéticas e cosmopolíticas, e sua potencialidade, enquanto interven-

ções nas discussões sobre as humanidades ambientais, a agência da arte e da prática estética no contexto abrangente da crise ambiental.

• • •

No estudo pioneiro *Rainforest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture* (2004), Lucia Sá analisa os modos transculturais e intertextuais de inclusão na literatura brasileira das artes verbais indígenas de diferentes sistemas macroétnicos/literários. Essas formas de inclusão literária nas obras canônicas do século XX de autores como Mário de Andrade, Raúl Bopp e Márcio Souza, entre outros, foram inspiradas em e dependeram da prática paralela de tradução etnológica de textos-fonte indígenas, como as publicações *O selvagem* (1913), de Couto de Magalhães e *Von Roraima zum Orinoco* (1916), de Koch-Grunberg. Nestes casos, as perspectivas e os projetos autorais dos escritores não nativos determinaram as relações literárias intertextuais e transculturais com traduções feitas sob uma luz antropológica. Enquanto a documentação e a tradução das artes verbais indígenas como um campo de estudo e prática na antropologia e na linguística continuou a desenvolver-se, inspirar e informar outras obras literárias transculturais ao longo do século XX, apenas recentemente as artes verbais têm sido abordadas como objetos da tradução literária, começando a circular de maneiras que diferem das formas e das práticas antropológicas e de transculturação literária.

Um dos primeiros a apontar para uma forma diferente de inclusão dos textos orais indígenas na literatura brasileira foi Antônio Risério, em *Textos e tribos* (1993). Apoiando uma visão renovada da literatura brasileira sob o ponto de vista das exclusões constitutivas, Risério incluiu uma retradução de uma canção arawaté, “Canto da castanheira”, cantada por Kãñipayero e publicada por Eduardo Viveiros de Castro em *Araweté: os deuses canibais*. A versão de Risério se afasta da tradução de Viveiros de Castro, no que ele descreve como alterações de “baixo risco” que redu-

zem o estranhamento da canção e transmitem melhor suas qualidades sonoras na intenção de torná-la mais acessível a um público maior.

Outros esforços que visam dar mais atenção às artes verbais indígenas, fundamentados na coleção e interpretação antropológica, mas que também enfatizam outros aspectos sonoros, performáticos e estéticos incluem *Kosmofonia mbya guarani* (2006) e as duas coleções de canções e histórias marubo de Pedro Cesarino, *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia* (2011) e *Quando a terra deixou de falar* (2013). O primeiro é uma tradução de Douglas Diegues das canções coletadas pelo etnomusicólogo paraguaio Guillermo Sequera e publicada pela primeira vez em espanhol nos anos 1980. A marca autoral de Diegues na obra é clara e multiforme. O volume inclui uma gravação em áudio das canções, uma introdução escrita no característico portunhol selvagem de Diegues e comentários dos poetas Manoel de Barros e Sérgio Medeiros, do músico francês Ludovic Pin e dos xamãs mbyá Karai Miri e Karai Juaray. Este enquadramento sinaliza um interesse em encontrar novos leitores e ouvintes para as músicas. Pin expressa esse ímpeto e argumenta que, para valorizar uma cultura marginalizada, é preciso ajudá-la a encontrar um lugar nos processos de troca. Além disso, traça conexões entre o papel dos sons florestais e dos ambientes na música mbyá, como gravada por Sequera, e as ideias exploradas por teóricos e compositores da música de vanguarda, como Luigi Russolo e John Cage. Embora os dois livros de Cesarino sejam fundamentados na antropologia, eles ainda demarcam uma abordagem diferenciada e interdisciplinar dos textos marubo. Na introdução de *Quando a terra deixou de falar*, ele propõe imperativos e possibilidades para a tradução:

Eles demandam uma interlocução mais ampla entre estudiosos da tradução e da literatura, antropólogos, linguistas e mestres indígenas da palavra [...] O momento parece oportuno para encarar de maneira mais aprofundada as possibilidades de uma tradução que conquiste uma

literalidade própria e que não permaneça, assim, a reboque da etnologia ou da linguística. (Cesarino, 2013, p. 140).

Outra figura central na mediação literária das artes verbais indígenas no Brasil é o poeta e antologista Sérgio Cohn. Seu box-set de 2012, *Poesia.br*, inclui canções de seis línguas indígenas traduzidas por poetas, pesquisadores literários e antropólogos. Cohn apresenta a seleção como o primeiro de dez volumes cronologicamente organizados que compõem a antologia e sugere que as artes verbais indígenas são um corpus literário fundacional, apesar de reconhecer as complicações ao apresentá-las dessa forma. Segundo ele:

[Os poemas] compartilham a dupla circunstância de serem contemporâneos e anteriores a todos os outros textos constantes. [...] Anteriores por pertencerem a culturas que estavam presentes no território [...] antes mesmo da chegada dos primeiros colonizadores europeus. [...] E contemporâneos porque [...] esses poemas trazem em si questões que marcam algumas das mais agudas questões da poesia contemporânea: o esboroamento da autoria e das fronteiras das expressões artísticas, a presença da performance como parte significativa, a quebra do texto enquanto monumento, entre outras. (Cohn, 2012, p. 7).

Cohen também organizou uma edição da revista *Poesia Sempre* (2013) sobre “Poesia ameríndia no Brasil”. São apresentados estudos recentes e republicações de três ensaios do século XIX que propõem, cada um deles, um lugar fundamental para a poética indígena na história literária brasileira. A introdução descreve um corpus emergente de “traduções qualificadas”, muitas vezes feitas em colaboração por poetas e especialistas indígenas nas canções e narrativas. Cohn sinaliza diferenças com as traduções etnológicas e observa que as novas versões vão além do conteúdo literal dos textos-fonte a fim de transmitir características estéticas e de performance.

Isso nos leva à questão de como entender as formas e o significado da diferença – a literariedade – dessas novas traduções. As traduções realizadas por Medeiros e Baptista oferecem múltiplos caminhos pelos quais examinar a questão: as próprias traduções, que podem ser comparadas a traduções etnológicas; os comentários dos poetas-tradutores sobre as abordagens e os desafios; e outros elementos paratextuais que situam as canções para uma recepção literária. Por fazerem parte de um corpus emergente de traduções literárias e mediações em uma relação contrapontística com abordagens antropológicas, uma referência comparativa e teórica útil é Jerome Rothenberg, figura central no movimento etnopoético que surgiu na poesia norte-americana em meados da década de 1960. É útil revisitar as ideias, os métodos e os desafios articulados por Rothenberg em sua visão de como traduzir formas literárias orais “culturalmente distantes”. Reconhecendo que a tradução das artes verbais indígenas no campo da antropologia também se volta cada vez mais para as formas e características estéticas e de performance, para além dos literalismos prosaicos ou morfema por morfema, revisarei ainda as abordagens apresentadas por Kay Sammons e Joel Sherzer, em *Translating Native Latin American Verbal Art* (2000). Eles respondem aos desafios da etnopoética como imaginados por Rothenberg ao mesmo tempo em que se afastam da tradução literária. Enfim, o corpus de novas traduções de artes verbais indígenas no Brasil tem suscitado visibilidade crítica e teorizações, incluindo o que Jamille Pinheiro Dias e Álvaro Faleiros chamam de uma “poética xamânica” da tradução. Suas reflexões também fornecem orientações úteis.

Começando pela etnopoética, um projeto que abrange décadas, praticantes e iterações, um ponto de entrada é a inovadora antologia de Rothenberg, *Technicians of the Sacred*, publicada em 1967 e revisada para uma terceira edição em 2017. Os prefácios de Rothenberg para as duas edições são consistentes na visão proposta por ele para a tradução

etnopoética. De acordo com o autor, a ideia era promover o contato e trocas entre a poesia contemporânea e as poéticas orais dos povos indígenas, e expandir o que é reconhecido como texto poético, incluindo “formas de linguajamento que nunca estiveram dentro do domínio da poesia” (Rothenberg, 2017, p. xviii). O objetivo era desestabilizar as noções de “primitivo” e “arcaico”, noções essas que continuam a sustentar dinâmicas de racismo e etnocídio. Rothenberg também procurou reestimar a vanguarda na poesia ocidental por meio do engajamento com outras formas poéticas em conformidade com as orientações experimentais, performáticas e multimídia dos poetas Beat e pós-Beat. Por outro lado, delimitar o que nas artes verbais é ou pode se tornar um poema é determinado por analogia com as referências poéticas do tradutor. Na abordagem autoral de Rothenberg, “cada nova tradução é a descoberta de uma forma oculta na língua do tradutor” (Rothenberg, 2017, p. xxxix).

Já o volume organizado por Sammons e Sherzer trata das novas abordagens de tradução entre os antropólogos que, similar à tradução literária, superam o literalismo e a equivalência. Entretanto, Sammons e Sherzer assinalam um distanciamento do ponto de vista autoral de Rothenberg, no qual o poeta-tradutor reconcilia o texto-fonte com o seu próprio senso de formas e possibilidades poéticas. Na introdução, os autores identificam três tendências na tradução de textos nativos tradicionais: literalismo ou tradução morfema por morfema; tentativas de fazer as traduções parecerem “índias” pelo uso de estrangeirizações, até mesmo com indicações estereotipadas; e a tradução autoral prevista por Rothenberg, que, segundo eles, privilegia as preferências estéticas do tradutor. Eles diferenciam as abordagens na sua obra tanto como etnográfica, situando os textos-fonte e as performances dentro dos contextos socioculturais, quanto etnopoética, definida como deferente às características poéticas e formais baseadas na “valorização estética nativa”, isto

é, as ideias de realizações artísticas da cultura-fonte. Em suma, alertam para a domesticação estética no tratamento literário das artes verbais.

Os estudos do corpus de novas traduções de textos orais indígenas no Brasil dialogam com teóricos e profissionais da área de antropologia e tradução literária. Por exemplo, em uma leitura do trabalho de Cesarino sobre as canções marubo, Álvaro Faleiros encontra uma tensão produtiva entre a atenção etnográfica dada à dimensão referencial dos textos-fonte e a atenção às características estéticas, incluindo a cadência em uma espécie de transe, o imagismo condensado e preciso, e a sonoridade reiterativa e circular. Como notado por Faleiros, Cesarino, enquanto profundamente engajado na pesquisa etnográfica, descreve suas traduções como “recriações poéticas” e “transposições criativas”, citando diretamente a influência de Haroldo de Campos. Jamille Pinheiro Dias, por sua vez, em uma revisão de literatura sobre a tradução das artes verbais indígenas, identifica as tensões em torno da categorização de literatura. Pesquisadoras como Lúcia Sá e Marília Librandi-Rocha consideram perigoso excluir textos orais indígenas do campo literário, assim fixando-os como material-fonte ou mito. No entanto, enquanto Sá é cautelosa quanto às limitações da literatura, por ser este um conceito historicamente vinculado à escrita, Librandi a vê como um campo discursivo heterogêneo no qual as culturas orais, tão ameaçadas e deslocadas, podem encontrar algum território de acolhimento. De fato, as tensões que circundam a adequação do campo literário envolvem questões de tradução intermídia e ontológica, e, aqui, Dias encontra uma ponte entre as teorias da tradução desenvolvidas por Eduardo Viveiros de Castro, na antropologia, e por Barbara Cassin, na filologia e filosofia. Para o primeiro, a tradução deve ser abordada como uma equivocação controlada. Nas palavras de Dias, “o que faz possível a tradução entre dois discursos – o que fundamenta a relação que o tradutor tenta estabelecer entre eles – é precisamente o fato de que esses

discursos não dizem a mesma coisa” (Dias, 2016, p. 104). A equivalência impossível é fundamental para o foco de Cassin nos cognatos equívocos e intraduzíveis como uma forma de revelar as diferenças entre línguas e culturas. Equivocação e intraduzibilidade não significam que os discursos e termos *não* devem ser traduzidos, mas que são melhor traduzidos quando sinalizam a incompletude e o equívoco. Dias, em outro ensaio, sobre o livro de Davi Kopenawa *A queda do céu*, considera a intraduzibilidade dos termos natureza, floresta, terra e meio ambiente, por exemplo, e o modo como eles são desestabilizados ontologicamente pelos esforços de Kopenawa para traduzi-los do Yanomami ao português. Esse é um exemplo oportuno para direcionar a leitura das traduções de Baptista e Medeiros. Ao analisar tentativas de tradução entre línguas e culturas, entre oralidades, traduções etnológicas, forma literária e o campo da literatura, uma das esferas estruturantes da equivocação que se destaca mostra-se igualmente cosmopolítica, desestabilizando noções de natureza e cultura, palavra e mundo, terra e território, humanos e não humanos.

• • •

As traduções de três canções mbyá-guarani por Josely Vianna Baptista são incluídas em seu livro de 2011, *Roça barroca*. O texto traduzido é impresso com as transcrições em mbyá nas páginas opostas, cada uma ordenada e numerada com as estrofes espelhadas, precedido por uma nota da tradutora e um prefácio de Augusto Roa Bastos, e seguido por uma compilação detalhada de notas ordenadas sequencialmente para acompanhar cada estrofe. Também é acompanhado por uma bibliografia de textos sobre a história, língua e cultura guarani, um único poema de sua autoria e, por fim, seu ensaio sobre as crenças e práticas territoriais e *world-making* [visão de mundo] dos guarani. Tudo isso, que compõe cerca de dois terços do livro, é seguido por uma coleção de

trinta poemas de Baptista. Há intertextualidades entre estes poemas e as canções mbyá, mas, no que toca a tradução, a poesia de Baptista funciona como um enquadramento literário e paratextual para as canções e sinaliza a presença autoral na sua tradução. Portanto, embora outros elementos paratextuais evidenciem o engajamento com estudos e traduções etnográficas como parte da abordagem das canções por Baptista, eles são claramente mostrados como parte de um livro de poesia polifônico.

Para além deste enquadramento literário paratextual das canções traduzidas, a nota introdutória de Baptista descreve as motivações e uma abordagem coerente com a visão de Rothenberg sobre etnopoética. Ela descreve seus esforços como um “pequeno gesto para aproximar nossa poesia da poesia ameríndia e dar um vislumbre das belas e indestrutíveis palavras azuis celestes” (Baptista, 2011, p. 15) da mitopoética guarani. Detalha ainda uma abordagem dependente de traduções já feitas por outros, notadamente as de León Cadogan para o espanhol, mas também seu próprio estudo da estrutura de palavras e versos mbyá. Também relembra as visitas às comunidades mbyá no Paraná e a colaboração com Teodoro Tupá Alves, líder e professor mbyá cujo canto das canções foi gravado por Baptista. Citando o aparato conceitual da poesia e sinalizando a importância das qualidades sonoras, formais e a prevalência do imagismo sobre a explicação, a nota apresenta as diferenças entre suas traduções e aquelas do espanhol.

[...] [M]inha tradução apresenta principalmente variações oriundas de um partido tradutório que prezou a materialidade quase ideogramática da língua indígena (como quando, por exemplo, redes de imagens nomeiam abstrações), em vez de acatar a opção por vezes perifrástica do castelhano. O cuidado com a forma transformou-se, então, num exercício escritural em que tentei infundir no português um pouco do “sussurro ancestral” da língua guarani. (Baptista, 2011, p. 13).

Ao examinar as traduções lado a lado, essas diferenças logo ficam aparentes. Cadogan traduz os três primeiros versos da primeira canção como “Nuestro Padre último-último primero / para su propio cuerpo creó de las / tinieblas primigenias” (Cadogan, 1959, p. 13). A tradução de Baptista traz “Nosso primeiro Pai, sumo, supremo, / a sós foi desdobrando a si mesmo / do caos obscuro do começo” (Baptista, 2011, p. 25). Em ambos, há a imagem cosmogônica do surgimento de uma figura divina. Os dois usam uma estrutura de três versos, embora Baptista opte por versos que atingem, cada um, um grau de significado com legibilidade autônoma, enquanto Cadogan divide o segundo e o terceiro versos de um modo que fragmenta as frases, apesar de, provavelmente, se aproximar mais da equivalência morfema por morfema. De maneira similar, Cadogan retém completamente a repetição no texto-fonte *mbyá*, e Baptista usa uma repetição oblíqua, “sumo, supremo”, que também contribui para a qualidade sonora da estrofe com a concentração de fonemas assoantes e consoantes. Sem diminuir as qualidades próprias da tradução de Cadogan e reconhecendo que as traduções envolvem línguas-alvo com recursos léxicos e fonéticos distintos, Baptista claramente se esforça para uma interpretação poética com um senso sonoro aguçado, lembrando a fisicalidade da língua falada e a musicalidade do texto-fonte ao leitor.

A terceira canção, “Yvy tenonde”, traduzida por Baptista como “A primeira Terra”, apresenta uma variedade de protagonistas animais e vegetais que criam e sustentam o mundo. Aqui, as divergências formais entre as traduções aumentam. Cadogan usa a estratégia parafrásica, em que estrofes se tornam parágrafos, já Baptista mantém a forma do verso e a densidade da língua-fonte. A nona estrofe, que fala do papel de um gafanhoto na criação dos pastos na extensão da floresta, é composta por 14 versos na transcrição *mbyá* e transformada em 16 por Baptista. A estrofe correspondente em Cadogan é transcrita como um parágrafo de

7 linhas e traduzida em um parágrafo de 16 linhas. A seguir, a tradução de Baptista:

Quando nosso Pai fez a Terra, / tudo era mata: / não existiam campos. / Por isso, / para que fosse elaborando prados / fez vir o tucura. / No lugar em que o tucura fincou / as patas traseiras / foram brotando brenhas de biurás / e só então despontaram os parados. / E no campo tiniram, / tilintaram os sons do tucura / comemorando. / O tucura originário / está fora do céu de Nosso Pai: / só sobrou sua sombra (Baptista, 2011, p. 47).

Os versos aqui são mais narrativos em comparação ao imagismo da primeira canção, mas mesmo assim Baptista permanece atenta às características formais e sonoras, incluindo, mais uma vez, uma rima oblíqua com “tiniram, / tilintaram” e versos altamente consoantes, “brotando brenhas de biurás” e “só sobrou sua sombra”. Este último verso, incluindo uma variação, “só resta seu reflexo”, serve como um refrão semelhante a um cântico em muitas das estrofes, cada uma descrevendo animais e plantas originárias, cocriadores de várias características geográficas ou ecológicas – palmeiras azuis *pindovy*, a cobra ñandurie, o inseto aquático *yamai*, o gafanhoto *tucura*, o pássaro *inhambu*⁴³ – que ascenderam aos céus antes da destruição da “Primeira Terra”. Apenas as sombras ou os reflexos – Cadogan usa o termo “imágen” – permanecem.

Além das distinções estilísticas e lexicais entre as traduções, as diferenças formais e paratextuais também sinalizam a orientação literária de Baptista. O que Baptista nomeia canções, Cadogan identifica como capítulos. As traduções de Baptista das canções seguem ininterruptas, ao passo que Cadogan termina cada “capítulo” com comentários e notas

43 Embora alguns dos nomes guarani para flora e fauna apresentados na canção tenham se tornado parte dos léxicos regionais tanto em português quanto em espanhol, – *tucura* e *inhambu/inambú*, por exemplo – Baptista tende a mantê-los, enquanto Cadogan utiliza outros termos espanhóis – “el saltamontes”, “la perdiz colorada”.

antes de passar para o próximo. Dessa forma, Baptista apresenta as canções traduzidas como legíveis por si só, como textos poéticos, com notas e comentários contidos em ensaios separados.

Ainda assim, uma distinção absoluta entre tradução antropológica e tradução literária neste caso seria falsa, pois, de fato, a obra de Baptista dialoga com relatos históricos e antropológicos, como exposto nas notas e nos comentários. De certa forma, os textos poéticos nesse volume estão envoltos pela pesquisa e reflexão sobre os aspectos da história guarani, sua interpretação e a retradução de conceitos culturais fundamentais, como uma intervenção em defesa das reivindicações de justiça territorial e ambiental e formas novas ou renovadas de territorialização e pensamento ecológicos. Seu ensaio, “Em busca do tempo dos longos sóis eternos” conclui a seção do livro dedicada às canções mbyá ao mesmo tempo em que serve como uma introdução aos próprios poemas de Baptista. Uma reflexão sobre *yvy marã'ey*, tipicamente traduzido como “terra sem mal”, está no cerne deste ensaio. Baptista afirma que uma tradução mais literal, como “terra que não se estraga”, “terra que não se acaba” ou “terra que não se corrompe” pode remover parcialmente as conotações messiânicas, possibilitando reverberações com o conceito de sustentabilidade. Seu significado também se liga a formas seminômades de habitação dos povos guarani, pelas quais viajam até novas terras ou terras ocupadas anteriormente, guiados por uma ideia de peregrinação espiritual, parando no caminho, muitas vezes por anos, a fim de estabelecer aldeias e cultivar terras antes de continuarem. Como explica Baptista, os ciclos de migração envolveram a disseminação de plantas e árvores – para alimentos e materiais – cultivadas e deixadas para trás como um ato de reciprocidade para com aqueles que viriam em seguida. A Mata Atlântica, o território histórico dos povos guarani em sua extensão, poderia, assim, ser melhor percebida como um bioma semicultivado ainda antes da colonização a partir do século

XVI. Baptista pausa frente a um conceito relacionado e “intraduzível”, *tekoha*, entendido como um “lugar” que, em sua extensão e condições ecológicas, permite que os guarani sejam e permaneçam guarani, e vincula essa forma de territorialização à conservação da floresta. Em termos absolutos, Baptista indica: “Com o desmatamento feroz a que vêm sendo submetidas as florestas sul-americanas, esse ‘lugar’ está deixando de existir [...] As questões fundiárias das terras guarani no litoral e a conservação da Mata Atlântica formam, afinal, as duas faces de uma mesma moeda” (BAPTISTA, 2011, p. 98-99). E encerra seu ensaio afirmando a significância das canções para a manutenção do mundo e com uma expressão de admiração à resiliência guarani em uma tentativa de salvar suas terras florestadas e artes verbais sagradas:

Olhando a névoa, a nuvem, o orvalho, o alento do roçado em que respira a neblina vivificante, eles vêm mantendo com dificuldade seu *tekoha*, onde praticam o *teko* (“modo de ser”) de seus antepassados, enquanto buscam preservar, na pouca terra que lhes restou, a natureza e a “fala indestrutível” (*ayvy marã’ey*) [...]. (Baptista, 2011, p. 99-100).

• • •

A tradução de Sérgio Medeiros de uma canção de caça bororo também faz parte de um livro de poemas de sua autoria, *O choro da aranha etc.* (2013). A tradução de três páginas, “Canto de caça às antas”, não é acompanhada da transcrição em língua-fonte, mas inclui breves notas de rodapé comentando as escolhas lexicais, algumas das quais indicam os termos originais bororo. É também precedida por um comentário de três páginas sobre as inspirações e intenções, as fontes e algumas das características intraduzíveis da língua e do contexto de performance originais da canção. A escala da tradução e do comentário, relativos à poesia original no volume, é menor em comparação a *Roça barroca*, figurando

a quinta das oito seções na coleção de 100 páginas. Mas, semelhante ao livro de Baptista, muitos dos poemas de Medeiros podem ser lidos conforme sua intertextualidade com a canção dos bororo e têm um efeito paratextual, configurando a canção como poesia.

A introdução de Medeiros à tradução reúne uma reflexão sobre sua experiência visitando e escrevendo sobre comunidades bororo na década de 1990, além das suas leituras de relatos antropológicos. Ele cita o comentário de Claude Lévi-Strauss sobre a vitalidade dos bororo nas décadas de 1930, as exposições pessimistas das décadas de 1960 e 1970 sobre a perda cultural e desintegração social e um livro de 1993 da antropóloga Sílvia Caiuby Novaes, *Jogo de espelhos*, que contesta as narrativas catastróficas. Medeiros resume o impulso do estudo de Novaes, “a sociedade bororo está ‘extinta’ apenas nos estudos antropológicos...” (Medeiros, 2013, p. 83). Ele então relata sua visita à Reserva Meruri, no Mato Grosso, onde observou a perda linguística intergeracional, mas também os sinais de resistência cultural e as esperanças de revitalização da língua. Dessa forma, sua tradução é situada como parte de uma resposta aos equívocos sobre os povos bororo e sobre povos indígenas em geral, estruturados por ideias persistentes de pureza cultural que os relegam ao desaparecimento. Discutindo continuidades e mudanças socioculturais e linguísticas, Medeiros se distancia desse mal-entendido, posicionando implicitamente sua tradução como uma contribuição em potencial para a revitalização linguística e cultural. Ele comenta sobre a cultura bororo:

Talvez hoje, no século XXI, ela possa ser autônoma e falar seu próprio idioma. Os fascinantes *parikos*, cocares sagrados, continuarão a ser usados pelos dançarinos durante os longos funerais bororos. Na Reserva Meruri, a caça se tornará, porém, cada vez mais rara, com o agravante de que continuará cobiçada pelos seus inimigos tradicionais, os xavantes, que vivem ao lado dos bororos... Os cantos de

caça e de pesca dos bororos estão, felizmente, imortalizados na importante *Enciclopédia bororo*. (Medeiros, 2013, p. 84).

Composta por quase 1.500 páginas e publicada em três volumes entre 1962 e 1976 por dois missionários salesianos, César Albisetti e Ângelo Jayme Venturelli, essa enciclopédia é o texto-fonte de Medeiros para a língua bororo original, as traduções já feitas, as informações sobre o contexto cultural e as características de performance da canção de caça. Medeiros elogia a *Enciclopédia* como monumental e comenta mais especificamente sobre o terceiro volume, que documenta e traduz as canções dedicadas à caça e à pesca. Ele o cita como sua fonte de informação sobre o cenário e os arranjos sonoros para as canções, descritas como interpretadas por cantores e cantoras na casa comunitária central na noite anterior a uma caça ou pesca. Acompanhados por instrumentos de percussão e sopro, o objetivo é celebrar a beleza dos animais caçados.

A *Enciclopédia* apresenta, nas páginas pares, a transcrição bororo e, abaixo de cada linha, as traduções morfema por morfema para o português. Nas páginas opostas, Albisetti e Venturelli criam versos em versões mais fluidas, com notas sobre os termos, as imagens ou as referências. Apesar de elogiar os esforços, Medeiros propõe outra abordagem. Ele descreve as traduções feitas pelos missionários como “rústicas” e raramente capazes de transmitir os altos padrões de beleza, uma característica definidora da cultura bororo. Propõe, portanto, “uma versão que procura atingir outro acabamento literário, uma recriação pessoal de fragmentos de um canto bororo” (MEDEIROS, 2013, p. 85).

Após o cotejo das traduções, nota-se a sequência de versos e estrofes da canção como altamente estruturadas por repetições com variações. Os primeiros versos de Albisetti e Venturelli, “Ó beleza das antas! / Ó beleza dos pés das antas! / Ó beleza das nádegas das antas! / Ó beleza da frente das antas!” tornam-se, na versão de Medeiros, “Que lindas as

antas! / Que lindas patas! / Que lindos quartos! / Que linda frente!”. Há mudanças lexicais óbvias, em referências à anatomia da anta e ao repetido brado de beleza. Uma diferença mais substancial é a atenuação de Medeiros de um certo grau de repetição em que a anta é nomeada como objeto de louvor em cada linha. Em vez disso, Medeiros retira a palavra «antas» depois do primeiro verso apenas para retomá-la no verso final da estrofe, dando-lhe uma ideia de conclusão: “Que linda cabeça de anta!” Essa mudança recupera a concisão dos versos bororo, um efeito da estrutura aglutinante das palavras, sem sacrificar a repetição semelhante a um cântico, que permanece na interjeição inicial.

Em outras estrofes, a repetição primária permanece em cada verso, com mudanças lexicais adquirindo mais importância. A segunda estrofe da versão resumida da canção feita por Medeiros, correspondente à sexta estrofe da tradução na *Enciclopédia*, inclui bons exemplos. A versão anterior,

Viva! Ó anta-fêmea, nós chegamos. / Viva! Ó anta-macho, nós chegamos. / Viva! Ó cria de anta, nós chegamos. / Viva! Ó grande anta, nós chegamos. / Viva! Ó gritante cria de anta, nós chegamos. / Viva! Ó antas que vos entrelaçais, nós chegamos. (Medeiros, 2013, p. 13).

Torna-se:

Viva! Olá, dona anta, chegamos. / Viva! Olá, seu anta, chegamos. / Viva! Olá, cria que mama, chegamos. / Viva! Olá, grande anta, chegamos. / Viva! Olá, cria a bradar, chegamos. / Viva! Olá, antas juntinhas, chegamos. (Medeiros, 2013, p. 86).

Medeiros condensa a linguagem e elimina o uso desnecessário do pronome pessoal do caso reto “nós”. Essa mudança também concede um tom mais coloquial, bem como sua alternativa ao atípico “vos entrelaçais”. O registro conversacional é intensificado pelo uso do diminutivo

e pela transformação das antas fêmeas e machos em “dona anta” e “seu anta”, um gesto personificador coerente com um significado ontológico da canção, com sua visão antiantropocêntrica de perspectivas e relações humanas e não humanas.

Essa personificação do outro animal é destacada por Medeiros em outras escolhas mais formais. A tradução de Medeiros, uma versão resumida da canção, é composta por sete estrofes (se comparada às quinze da versão anterior), divididas em três seções que se alternam entre a perspectiva dos caçadores e a das antas. Dessa forma, o poema evoca uma forma teatral, com as duas primeiras estrofes introduzidas pela direção, “*Voz dos caçadores*”, as duas seguintes apresentadas como “*Voz das antas*”, e as três últimas voltando à voz dos caçadores. A canção exibe uma alteridade mutuamente constituída a partir dos dois pontos de vista. Esse jogo de perspectivas, com as antas, por sua vez, comentando sobre a beleza dos adornos dos caçadores – pinturas corporais, colares, cocares, flechas –, torna-se mais aparente ao leitor devido à nomenclatura dada às seções pelas indicações cênicas e à síntese da canção, que confere à voz das antas maior centralidade e proporcional importância, como visto no meio das três partes quando comparadas com as estrofes IX, X e XI das quinze totais na versão anterior. A noção evidenciada do perspectivismo interespecies se ecoa nos poemas de Medeiros, apresentando sua própria multiplicidade de perspectivas e protagonistas não humanos.

Essa abordagem autoral da tradução da canção diverge significativamente da transcrição do idioma original e das traduções dos salesianos. Outro exemplo de distanciamento dos textos-fonte é lexical, e marca uma divergência com a escolha de Baptista de restaurar os termos originais mbyá relacionados à diversidade das espécies. Medeiros, no entanto, opta por termos mais genéricos em português. Onde a anta compara flechas à beleza de uma flor específica – *kuogo*, traduzido como “flores de paratudo” pelos salesianos – Medeiros opta simplesmente por

“uma flor”, embora comente a palavra em uma breve nota, descrevendo-a como uma referência às flores amarelas do “falso paratudo”. Nos vários versos em que a anta compara as flechas com a beleza e a rapidez mortal de uma variedade de espécies de gaviões – *kurugugwa*, *toroa*, *bakuguma*, entre outros (traduzido pelos salesianos como *gavião-caracarái*, *gavião*, e *gavião requinta*) –, Medeiros opta por repetir o termo “gavião” em cada caso ao mesmo tempo em que nota a importância das variedades desta ave de rapina para a cultura bororo.

• • •

As traduções autorais de Medeiros e Baptista revelam estratégias formais e estilísticas distintas para lidar com as tensões entre contextualização etnológica e expressão literária, e para controlar criativamente as equívocos e as intraduzibilidades. Suas traduções posicionam as canções como mais amplamente legíveis enquanto textos poéticos e como expressões de sociobiodiversidades regionais, uma intervenção coerente com as preocupações expressas por Michael Cronin em seu livro de 2017, *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Cronin comenta a conexão entre as línguas minoritárias e a legibilidade de paisagens e ecologias:

O que é surpreendente [...] é até que ponto as línguas minoritárias [...] se tornam elas próprias centrais neste processo de recuperação da paisagem do abandono lexical [...]. A língua principal, à medida que exclui a minoria linguística, torna-se cada vez mais incapaz de descrever o mundo natural e físico no qual vivem seus falantes. A opacidade do mundo revela a arrogância descritiva e empobrecida de uma língua que perde mais perspectivas ao passo que ganha mais falantes. (Cronin, 2017, p. 142).

Por outro lado, essas traduções permitem leituras mais expansivamente orientadas, leituras sensíveis às contribuições potenciais aos

desafios filosóficos e conceituais antiantropocêntricos, e sua relevância para reflexões mais abrangentes sobre as estruturas de pensamento e sentimento que moldam as relações humanas com territorializações e mundos mais-que-humanos.

• • •

Como epílogo, gostaria de chamar a atenção para outro tratamento literário recente das artes verbais indígenas. *Yvyrupa: A Terra uma só* (2017), escrito por Timóteo da Silva Verá Tupã Popygua e organizado por Anita Ekman. Um posfácio de Ekman descreve sua leitura junto a Popygua das traduções de Cadogan dos textos orais mbyá para o espanhol. Popygua expressou o desejo de escrever sua própria versão das histórias contadas a ele por seus avós e líderes espirituais, conectando-as aos relatos das lutas dos guarani pelos direitos territoriais e pela conservação da Mata Atlântica. Seu sonho era, como Ekman afirma, “ser o porta-voz dos *Guarani Mbya* e contar diretamente em português, sem intermediário de um *jurua* (não indígena), sua versão do “*Ayvyú Rapyta*” e a história do seu povo na Yvyrupa” (Popygua, 2017, p. 68-69).

O resultado é uma forma híbrida com versões em verso e prosa de textos mitopoéticos, relatos das migrações e geografias guarani, autobiografia e uma história de esforços recentes em reocupar as terras, identificadas como “lugares renascentes em Yvyrupa”. Na sua relação com as artes verbais mbyá, o livro de Popygua envolve um misto de adaptação autoral, (auto)tradução e translinguajamento, com um contato constante entre o mbyá e o português. Por exemplo, em um relato das migrações guarani, Popygua escreve:

Para chegar à margem do Mar, *Yvy apy*, ponta da Terra, andaram primeiramente na direção de *Yvytu ymã*, lugar dos ventos originários. Passaram por vários *nhuũ upa*, campos, *kurity*, pinheirais de araucária, *ka'aguy karape*, matas baixas, encontraram *guavira mirĩ*, gabirola do campo, e

muitas plantas que já conheciam. *Nhanderu* indicava os lugares onde deveriam parar e cultivar as sementes e os frutos trazidos para se reproduzirem em todos os cantos de *Yvyrupa*, a Terra criada por ele. (Popygua, 2017, p. 43-44).

Glosar o termo estrangeiro ao leitor é uma estratégia tradutória comum, mas, dada a densidade do uso nesta escrita tradutória, e já que os termos guarani são ligados à geografia e à biodiversidade, parte do impacto é uma noção de participação em um rito sagrado, rito que serve para devolver a língua à terra, para que a terra seja, assim, restaurada e mantida por ela.

Referências

- Albisetti, César; Ângelo Jayme Venturelli. *Enciclopédia Bororo, Volume III*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1976.
- Baptista, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Cadogan, León. *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. São Paulo: Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1959.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. *Oniska: Poética do xamanismo na amazônia*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. *Quando a Terra deixou de falar: Cantos da mitologia marubo*. Org., trad., intro. de Pedro de Niemeyer Cesarino das canções de Armando Mariano Marubo, Antonio Brasil Marubo, Paulino Joaquim Marubo, Lauro Brasil Marubo e Robson Dionísio Doles Marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Cohn, Sérgio. Linguajar: os ameríndios na literatura no Brasil. *Poesia Sempre*, v. 37, n. 19, p. 11-25, 2013.
- Cohn, Sérgio (Org.). *Poesia.br: cantos ameríndios*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

- Cronin, Michael. *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. London: Routledge, 2017.
- Dorrigo, Julie; Danner, Leno Francisco; Siqueira, Heloisa Helena; Danner, Fernando (Orgs.). *Literatura indígena contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- Dorrigo, Julie; Danner, Fernando; Danner, Leno Francisco (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.
- Dias, Jamille Pinheiro. Concepts and Contests in the Translation of Indigenous Poetics in Brazil. *Tusaaji: A Translation Review*, v. 4, n. 4, p. 99-107, 2015.
- Dias, Jamille Pinheiro. Para não recortar a terra pelo meio: tradução xamânica e ecologia sem naturalismo em *A Queda do Céu*. *Letterature D'America*, v. XXXVI, n. 160, p. 117-130, 2016.
- Faleiros, Álvaro. Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir. *Eutomia*, v. 10, n. 1, p. 309-315, dez 2012.
- Fioretti, Devair; Mandagará, Pedro (Org.). *Contemporaneidades indígenas*. Edição especial de *Estudos da literatura brasileira contemporânea*, n. 53, 2018.
- Librandi, Marília. “A carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes.” *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Universidade de Brasília, n. 44, pp.165-191, jul/dez 2014.
- Medeiros, Sérgio. *O choro da aranha etc*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- Popygua, Timóteo Verá Tupã. *Yvyrupa: A Terra Uma Só*. Organização de Anita Ekman. São Paulo: Hedra, 2017.
- Rothenberg, Jerome (Ed.). *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe, and Oceania*. Third edition, revised and expanded. Oakland: U. of California Press, 2017.
- Sá, Lúcia. *Rainforest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 2004.

Sammons, Kay; Sherzer, Joel. *Translating Native Latin American Verbal Art*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 2000.

Sequera, Guillermo. *Kosmofonia Mbyá Guarani*. Org., trad. e intro. Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

POÉTICA GUARANÍ EN LAS FRONTERAS DO BRASIL COM PARAGUAY Y ARGENTINA

Douglas Diegues

Territórios soterrados

En las fronteiras del Brasil con el Paraguay y la Argentina están los territórios guaraní soterrados por las geografías oficiales. Eles foram ou continuam a ser ocupados por los Guaraní (Paĩ Tavyterá, Kayowá ou Kaiová, Mbyá, Ava Katú), mas también por non guaraní, como los Ayoreo, los Toba Qöm, entre outras sociedades sem Estado que sobrevivem à margem del Estado oficial.

Nesses territorios – que aparecem reducidos a um ponto denominado “reserva indígena” en los mapas cartográficos nacionales oficiales – el arte de la palabra pode ser considerado um momento de potência

verbocreadora refinada, *sui generis*, de vanguardia, em meio a las selvas próximas a las fronteras oficiales⁴⁴.

Durante el proceso colonial, conforme Bartomeu Melià, la palabra guaraní foi “reducida” de diversas maneras, além de ter sido banalizada, em parte, por la massificación de seus falantes. Entretanto, después de tantos años, non conseguiram destruirla del todo. La palabra guaraní continua sendo de la maior importancia para los guaraníes que conseguiram sobrevivir em liberdade dentro de seus territórios soterrados.

Viaje al Rocio en llamas

Durante la Colonia, seja nel lado paraguayo ou brasileiro de la frontera, los jesuitas fueron los primeiros a reconocer la existência del talento verbal de los que tenían el power del canto, entre los pueblos guaraníes, los poetas xamanes karaíbas, los karaí y suas marakas encantatórias.

Para alguns desses jesuítas, como el peruano Antonio Ruiz de Montoya, compilador del Tesoro de la Lengua⁴⁵, la lengua guaraní era

44 Nel prefácio al excelente “O Momento Futurista”, Marjorie Perloff cita uma boa definição de futurismo e vanguardia al mismo tempo via Renato Poggioli: “o momento futurista pertence a todas as vanguardas e não só àquela que teve esse nome”. Podemos dizer que los elegantes guaraní, dueños de cantos, em materia de arte da palabra, son los mais vanguardistas de todos tanto nos territórios soterrados quanto nel ámbito las fronteras en la geografía oficial. En “La agonía de los Ache-Guayaki: história y cantos; Asunción, 1972.”, Melià afirma que “Las letras paraguayas de escritura colonial palidecen ante estas voces. Pero el valor estético no es todo. Los cantores axe se mueven en la coherencia de un universo miticamente lógico, por una parte, y por la otra, precisamente porque todavía manejan un sistema cultural diferente, analizan con exactitud el ataque sociocultural del que son objetos por parte de quienes no son Personas.”.

45 El Tesoro de la Lengua, de Antonio Ruiz de Montoya, considerado el primer diccionario guaraní-castellano, fue publicado en 1639. Uma nueva edición, com notas de Bartomeu Melià, fue publicada en Asunción por el CEPAG em 2011.

uma obra de arte e cada palabra del idioma guaraní era uma espécie de poema.

Los principales estudiosos de los Guaraní, Curt Nimuendajú Unkel, Egon Schaden, León Cadogan, Bartomeu Melià, entre outros, empiezan a surgir solamente nel século XX, después de haberem bebido, in situ, el rocío en llamas de la palabra guaraní. A partir de las pesquisas destes científicos de las geografías soterradas, se empieza a valorar a los Guaraní también como grandes artistas, singulares exponentes de una espécie de momento vanguardista selvagem, increíbles artistas de la palabra, de la flauta, del canto, de la danza, del proto-violino, de la guitarra de duas ou três cuerdas, dueños de expresiones tan sofisticadas quanto las de los artistas de vanguardia del siglo XX que habitaron los territorios europeos ou las big citys globalizadas del mundo contemporáneo.

Nel campo de la etnología de la palabra guaraní, específicamente, León Cadogan, que ha trabajado con los Paĩ Tavyterá, con los Mbyá y con los Avá Katu Eté ou Chiripá (despectivo), aportou descubiertas que possibilitaram un conocimiento mais íntimo del pensamiento Guaraní y de las ñe'e porã tenondé, las belas palabras primeiras. Muchos beberam de los trabajos de Cadogan, como Pierre Clastres e Heléne Clastres, entre outros. Están también los que publicaram traducciones de fragmentos de trabajos hechos por Cadogan omitiendo seu nome e a origem dos textos.

Segundo Melià, Don León Cadogan, “en trabajo paciente y constante de varios años, ha logrado recoger textos proferidos em diversas circunstancias y representando diversos géneros del decir: cantos, plegarias, oraciones, cantos festivos, himnos, cantos chamánicos, etc”.

La obra mais conocida de Cadogan es el “Ayyu Rapyta – textos míticos de los Mbyá Guaraní del Guairá”, um significativo corpus de textos coligidos y traducidos al guaraní paraguayo por Cadogan em colaboración com seus amigos Mbyá. Cada um dos textos vem acom-

panhados de muy buenas notas que nos permitem comprender mais profundamente algunos vocábulos y expresiones.

Palabra sinonimo de alma

Uma de las grandes descobertas de León Cadogan para el estudio de la culturas guaraníes – su hijo Rogelio Cadogan me lo ha confirmado en uno de nuestros encuentros nel Bar Dylan en Fernando de la Mora - fue que, para los Mbyá, y para algunas otras culturas guaraní, Palabra es sinonimo de Alma; y que estos guaraní Mbyá tienen um conceito próprio de palabra-alma. Por esta concepcion de la palabra, muchos le dicen platónicos a los Mbyá. Pero, Platón, posiblemente, talvez seja mais guaraní de lo que se supone.

Los guaraní y el arte de la palabra

Nel ambito de los territorios soterrados⁴⁶, los Guaraní están entre los mais antigos artistas de la palabra. El nacimiento de um canto numa aldeia mbyá es generalmente considerado um grande acontecimiento. Quando Cadogan apresentou por primera vez el Ayvu Rapyta en los círculos académicos de Buenos Aires, entre las décadas de 40 y 50, ninguém acreditou que esses pobres índios maltrapilhos fossem capazes de tanto talento verbal. Las técnicas vocales utilizadas por eles son muy simples. Los gêneros poéticos que cultivam vienen de longe; de paragens extraviadas em tempos perdidos para siempre; de cotinentes submersos;

46 Nas culturas guaraní de los territórios soterrados non existe conceito de propriedade privada. El paisaje natural es um bem comum. Eles desconocen el concepto de propriedade única, registro de propriedade etc. Nel mundo guaraní non existem cartórios. Para los que tienen palabra, non es necessário contrato escrito, porque el contrato escrito solamente es necessário para los que non tienen mais la palabra, porque perderam la palabra, porque sua palabra non tem mais valor. Chamo de territórios soterrados a las antiguas geografías onde estiveram, ou estão ainda assentados los vários grupos de origem Guaraní-Tupí, en la región conocida atualmente (oficialmente) como la fronteira (selbagem) del Brasil con el Paraguay.

gêneros que têm origens en las madrugadas selvagens de la poesia. Entre los gêneros que seguem sendo cultivados com vigor em pleno siglo XXI, podemos citar el Guahú (que ao que tudo indica, parece estar entre los mais antiguos) y el Kotyu ou Kotyhu (que, segundo Melià, tienen la gracia y la brevedade que lembram haikus niponikos).

El Guahú

Nel “Tesoro de la Lengua” (1639), de Montoya, Guahú quiere dizer “Canto de los índios”. El mismo significado es compartido por los Paï Tavyterá, los Kayowá ou Kaiová, y los Avá Katu Eté.

Cadogan esteve entre los Avá Katú Eté, y pudo observar, en esa época, que “Los tupi utilizavan la palabra Guahú para designar la danza”, y que para los Avá Katú “los Guahú son cantos de grande valor etnolingüístico” y a la vez “designan, igualmente, la fiesta en que se entonan esos cantos”.

Cadogan afirma también que el que canta los cantos se llama Guahú Jara (Dueño del canto) ou Guahú’y (Dirigente del Guahú).

Mesmo non podendo comparecer a un Guahú em sua homenagem, Cadogan informa haber podido deduzir que el Guahú “se trata de una fiesta con reminiscencias de bacanal”.

Silverio Vargas, informante de Cadogan, como que lo corrobora: “Cuando cantamos el Guahú”, diz Silverio, “los mozos pueden abrazar las mozas y decirles que las aman”. Uno de los célebres Guahú transcritos y traducidos por Cadogan, el Maino Guahú (Canto del Colibri), que figura em algunas antologias, foi entoado por Silverio Vargas:

Maino Guahú

Mba’emo morandu pa rerekó, Mainó?

Otiri Mainó!

Nde yotyry rami, ñae nde juká, Mainó?

Otiri, otiri Mainó!

(Original avá katu ouvido y transcrito por León Cadogan)

Guahú del Colibri

Tienes alguna bonna nova para nos dizer, Colibri?

Colibrí lanza-relampagos!

Parece que el néctar de tuas flores te deixou meio nocauteado, Colibri?

Colibri lanza-relampagos, lanza-relampagos!

(Transavákatuetéinbentado al portunhol selvagem por Douglas Diegues)

Al rededor de las vasijas, los guahú jará (dueños del guahú) bebem la chicha y entonan sus cantos. Los Guahú Eté, chamados verdadeiros, pueden durar duas ou três noites. Los Guahú Aí, que son breves, como Mainó Guahú, trazem siempre um personaje principal, que puede ser um pájaro ou um animal de quatro patas.

Um dos Guahú eté que mais impactou a Cadogan consistia em uma repetición de palabras ininteligiveis. Los informantes le aseguraron que eram palabras em guaraní eté, guaraní verdadeiro, secreto, muy antiguo, arcaico, cuyos significados se encuentran practicamente perdidos. Espécie de cantos transmentais, algunas vezes nem los próprios cantores lo podem entender, como este Guahú Eté coletado y transcrito por Cadogan:

Hajasy;
harú mbajái;
harú mbesé;
güiri sambajá.

Ajúne, ajúne, harú mbajasi;
hajási, hajási.
Ajúne, guajúne, harú mbajasi;

ajúne, guahajúne,
huaru mbasajú;
guajasí, harú mbajasí.

Guri, güiri tára
guaju sino
güiki, guikuguá,
guaja sino.
Güiki guasino,
güiri sagua sino
güiki guasino

El Kotyu

Al definir, a pedido de Cadogan, lo que son los Kotyu, Silverio Vargas disse que eram como piropos, gracejos, elogios, palabras de cariño que homens y mujeres, a la manera de intercambios, entonan unos a los outros, compondo, assim, um grande poema coletivo, que pode ser cantado y danzado al mismo tempo.

Com base em Montoya, en los Avá Katú y en los Paï Tavyterá, Cadogan traduz Kotyú por “Saludo amistoso, saludo fraternal, saludo amoroso, conforme o caso”. Melià, por sua vez, considera a los Kotyú “singularmente graciosos” e “densos y delicados” como los haikus japoneses.

Em Nhande Rembypy (Nossas Origens), Lirio Morales, ex-capitán de la Aldeia Jacaré, explica a Wilson Galhego Garcia quales son las diferencias entre gwahu e kotyu. Segundo Lirio, “aquela pessoa que sabe cantar kotyhu é sempre separado de sua mulher e ele nunca tem uma só mulher, ele sempre enlouquece a cabeça de outra pessoa, faz separar outro casal (...) Se ele nao largar de sua mulher, mas para muito[s] [outros] ele faz dano”.

Lirio Morales menciona um aspecto do cultivo do Kotyu que nem Cadogan nem Melià lo mencionan: el Kotyu pode contaminar y destruir a los imprudentes que queiran manipularlo em proveito próprio.

La persona que sabe cantar el kotyu, pero non sabe cultivarlo de maneira, digamos, non mezquina, ou virtuosa, pode contaminar a si mesmo y a los que ouvem el canto.

Lirio Morales explica: “A música do kotyhu que ele faz vira a cabeça de muitas gentes, podemos dizer que virou cabeça, não deixa os pensamentos no seu lugar”.

Segundo Lirio Morales, o “Gwahu já é irmão da música religiosa mesmo, essa música do gwahu já é cantada em espirito de adoração mesmo.”, ou seja, trata-se de um canto celebratório espiritual. “O kotyhu já é uma música das paixões assim podemos chamar. E isso as de hoje já não sabem mais o quer dizer kotyhu.”, o Kotyhu é um poema-danza profano, mas pode ser banalizado por meio de um cultivo equivocado, pode tornar-se uma maldição.

Conforme Lirio Morales, “O kotyhu é um caminho também e não são todas as pessoas de hoje [que] sabem praticar[lo]. Porque isso para muitos foi uma destruição”.

En los territorios soterrados en la frontera de Brasil com Paraguay y Argentina, los Guahú e Kotyú son mais cultivados por los Paĩ Tavyterá y por los Avá Katú Eté. Los Guahú son cultivados em em suas duas variedades: los Guahuai, simples, breves, diurnos; y los Guahueté, solemnes y nocturnos. Los Guahú y Kotyú tienen dueños, conforme Melià, pero “son puestos a la disposición de la comunidade, de preferênciam en las fiestas en que los convidados se juntan para beber la chicha”.

Tetá avá Jeroky – Ko akó, txirindy!

Muitos homens danzando. Que acontecimiento – Mia hermana!⁴⁷

Para los guaraní, la palabra sempre fue tan importante quanto el aire, el agua, el fuego, el cielo y la tierra. La palabra se abre como flor em meio a las tinieblas. La palabra puede ser cultivada como um camino. La palabra puede iluminar las tinieblas del korazon humano. El nacimiento de um canto es considerado el acontecimiento mais importante en la vida de um Mbyá, um Paĩ Tavyterá ou um Avá Katu Eté. Non existem fronteiras entre arte, vida, canto, danza, oración. Kapytá Chikú⁴⁸, quando obtiene el aguyje (la perfección, uma espécie de iluminación, el korazon sin tinieblas), transuda rocío por las manos y por los pies; tiene llamas en los pies y en las manos; y las luces na sua cabeza eram llamas de rocío. Kapitá Chiku regressa al futuro sem passar por la prueba de la muerte. Seu corpo é leve com algodão. Sua energia psíquica condensada em forma de palabra-alma puede caminar numa velocidade superior a la velocidad de la luz.

Para concluir, gostaria de acrescentar que los guaraní nunca han conocido el lenguaje poético. Porque solamente han conocido uma linguagem: el lenguaje poético.

Referências

47 Kotyu ouvido, transcrito al guarani y traducido al castellano paraguayo por León Cadogan. Traducción al portunhol selvagem por Douglas Diegues.

48 Kapitá Chiku (Capitán Chikú) es uno de los héroes divinizados del panteón Mbyá guaraní. Segundo Cadogan, en nota que precede al capítulo XVI del Ayvu Rapyta, quando Chikú obteve la perfección, el aguyje de la palabra-alma, la realización poética de la essência, “de las palmas de sus manos y de las plantas de sus pies brotaron llamas; su corazón se iluminó con el reflejo de la sabiduría; su cuerpo divino se convirtió en rocío incorruptible, su adorno de plumas se cubrió de rocío; las flores de su coronilla eran llamas y rocío.”.

- Cadogan, León. “Ayyu Rapyta. Textos Míticos de los Mbyá Guaraní del Guirá”. Fundación León Cadogan / CEADUC / CEPAG; 4a Edición preparada por Bartomeu Melià y Antonio Caballos, Septiembre 2015.
- Cadogan, León.. Como interpretan los Chiripá (Avá Guaraní) la danza ritual. *Revista de Antropología, [S. l.]*, v. 7, n. 1-2, p. 65-99, 1959.
- Cadogan, León. Como os Avá Guaraní interpretam a dança ritual. Tradução de Juracilda Veiga. Campinas: Editora Curt Nimuendajú, 2018.
- Cadogan, Rodélio. Tupã Kuchuvi Veve: Fundación León Cadogan / Centro de Estudios Paraguayos Antonio Guash; Asunción, 1998.
- Garcia, Wilson Galhego. “Nhande Rembypy (nossas origens)”: CEIMAN – UNESP: Araraquara, SP, 2001.
- Malià, Bartomeu. “El GUARANI, Experiencia Religiosa”.
- Perloff, Marjorie. “O Momento Futurista”. São Paulo: Edusp, 1993.
- Schaden, Egon. Aspectos fundamentais da cultura Guaraní. 3.ed. São Paulo, EDUSP, 1974.

LONÃ⁴⁹

Guilherme Gontijo Flores

*que importa se
é verdade?*

caminho qualquer caminho

(André Capilé, 2017, em colaboração com Luiz Coelho)

Eshu is a wonderful bad joke (“Exu é uma piada ruim maravilhosa” ou “Exu é uma ótima piada de mau gosto”), assim Richard Miller traduziu em 1985 um verso dito por Exu, numa espécie de auto-oríqui, quando se apresenta ao invadir um casamento no quarto ato da peça *Uma tempestade*, de Aimé Césaire, originalmente publicada em 1969. Curiosamente, o Exu de Césaire, em francês, parece ser bem mais palatável, ele se descreve, no mesmo passo, como *Eshu est un mauvais plaisant*

49 Este texto é trecho de um livro que venho preparando há pouco mais de um ano, intitulado *Tradução-Exu*, com partes em parceria com André Capilé.

(“Exu é um fanfarrão/brincalhão cretino/prega-peças”)⁵⁰. Ora, é tão mais fácil achar exus como o francês no dia a dia, e tão duro encontrar esses exus do inglês, essas piadas, que por serem péssimas, são maravilhosas. A tradução-exu poderia estar, em parte, sob essa égide dupla: de, por um lado transgredir, radicalizar um procedimento do original, de modo que ele pareça mera sombra da tradução (e nisso até se aproxima da transluciferação haroldiana); e por outro, de se arriscar a fazer uma péssima piada deliberada, que, por revisão crítica do original, pode se tornar maravilhosa. Ora, num itã de Exu, sobre os dois amigos que em desavença causada pelo orixá acabam se matando, lemos “você, que traduz as palavras de ontem / em novas falas” (Ogundipe, 2012: 209), indicando não só a potência tradutória de Exu como seu deslocamento de palavra em fala, enunciação sempre renovada e diferenciante. As camadas podem se multiplicar brutalmente, e tanto melhor se assim for: basta pensar que *Une tempête* de Césaire é, desde o título, uma adaptação de *The tempest* de Shakespeare, relançando em vertigem suas personas e personagens, seu drama colonial em direção ao que Césaire chamou de teatro negro. Césaire perverte *A tempestade* em *Uma tempestade*, muda sua língua e seus modos, trafega do pastiche à paródia crítica; já a sua tradução inglesa reperverte e retorna ao inglês de Shakespeare, operando mais excessos que muitas vezes parecem colaborar com o projeto de um teatro negro, talvez agora aos moldes do que Paul Gilroy (2012) viria a chamar de Atlântico Negro. Confunde-se pra melhor esclarecer, segundo o verso-adágio de Tom Zé. Esse procedimento (tanto de Césaire quanto da tradução inglesa) poderia ser lido como a prática do *Signifyin(g)* teo-

50 A tradução espanhola, de Ana Ojeda, resolve de modo ainda mais inosso como *¡Ah! Eshu es un mal agradable* (2011: 123).

rizada por Henry Louis Gates Jr. (1988), porque assume uma dimensão duplívocal de tradições, distorce ao mesmo tempo em que ancora.

Eu poderia começar a conversa aqui evocando o nome do poeta romano Catulo, sobretudo enquanto tradutor de Safo, como uma espécie de patrono, realmente surrupiando seu nome e sua prática radical no *carmen* 51, que opera uma desleitura e releitura crítica, política e estética do fragmento 31 de Safo à luz da sexualidade e da poesia romana no século I a.C., mas em grande parte eu repetiria argumentos que estão num ensaio intitulado “Borrão de amores: Catulo e a política dos afetos”, que publiquei em 2017. Por isso, sigo por uma espécie de duplo desvio que me abre as portas para alguns exemplos. Catulo assim fica como um patrono surrupiado e, aqui ao menos, silenciado.

Mais de um milênio e meio depois de Catulo, Sebastian Brant, em 1494, assim descrevia o mensageiro louco em seu clássico livro *Narrenschiff* (*A barca dos loucos*, ou *Navilouca*), uma imagem que poderia ser duplamente distorcida em descrição de Exu e em conceito tradutório, a partir mesmo de uma tradução ao português. Assim a tento:

80

Ich bin gelaufen fern und weit,
Das Fläschlein war nie leer die Zeit;
Dies Brieflein, Narren, ist euch geweiht.

Närrische Botschaft

*Wenn ich der Boten auch vergäße
Und ihnen Torheit nicht zumäße,
Sie mahnten mich wohl selber dran.
Den Narrn gebührt ein Botenmann,
Der trag im Mund, und sei nicht laß,
Ein Brieflein, daß es nicht werd naß,
Geh säuberlich wie auf dem Dache,
Damit das Ziegelwerk nicht krache,
Und schau auch, daß ihm nicht zur Last*

*Mehr wird, als du befohlen hast;
Er wisse, was ihm aufgetragen,
Vor Wein bald nicht mehr aufzusagen,
Und halt sich unterwegs lang auf,
Daß mancher kreuze seinen Lauf;
Er acht auf Zehrung in der Nähe,
Die Briefe dreimal er umdrehe,
Ob er erspähe, was er trage,
Und was er weiß, bald weitersage,
Und nachts die Tasche leg auf die Bank;
Hat er vom Wein dann einen Schwank,
So kommt er ohne Antwort wieder:
Das sind, so mein ich, Narrenbrüder.
Sie laufen dem Narrenschiffe nach
Und findens zwischen hier und Aach;
Doch sollen sie sich des vermessen
Und ihres Fläschleins nicht vergessen,
Denn ihre Leber, ihr Geschirr
Wird ihnen vom Laufen und Liegen dürr.
Doch wie der Schnee uns Kühlung leiht,
Wenn man ihn trifft zur Sommerszeit,
Also ein treuer Bote erquickt
Den, welcher ihn hat ausgeschickt.
Der Bote ist Lob und Ehre wert,
Der bald bestellt, was man begehrt.*
(Brant, 80)

80

*Eu andei longe pra valer,
mas sem perder o que beber:
a carta, doído, é pra você.*

Missiva Doida

Se eu esqueci meu ojixé,
no devaneio em que estiver,

nessa lembrança nunca falto.
Doidos merecem um arauto
com fé na boca, sem olhar
a carta que não vai molhar,
e que ande como num telhado,
sem quebrar nada em qualquer lado,
e sem acrescentar carrego
ao teu pedido de sossego.
Pois ele sabia de cor
antes da pinga o decompor,
se passa a noite toda à toa
e cruza muita gente boa;
procura uma comida farta,
vira e revira cada carta
pra desvelar o que carrega:
o que descobre, logo entrega
e assenta o saco numa encruza.
Depois que da pinga ele abusa,
logo retorna mudo e mouco.
Assim é nosso irmão um louco,
partindo atrás da Navilouca,
que em parte alguma marca touca.
E nessa andança só vai safo
se não perder o seu marafo,
nem ressecar o seu cantil
ou o fígado por um fio.
Tal como a neve nos resfria
quando o verão no auge estia,
o fiel ojixé passou
pra refrescar quem despachou;
Um ojixé tem mais louvor
se cumpre logo o seu senhor.

(trad. Guilherme Gontijo Flores)

O que intento fazer nesta tradução é deslocar levemente os referenciais do mensageiro ineficiente e louco criticado por Brant no seu sistema de insanidades humanas, para, convocando o imaginário do mensageiro (*ojixé*) Exu, produzir um inesperado oriqui. O que poderia emergir daí é a reversão crítica do poema de Brant, pela negação implorativa de sua negação: aqui o mensageiro que para pela estrada, conhece pessoas, se embriaga etc. deixa de ser um fracasso para ser o paradigma do mensageiro divino e, mais precisamente, por conta do novo contexto, o paradigma de um modo tradutório que reivindica no Exu das encruzilhadas, Lonã, senhor das estradas e caminhos, um modelo de criação tradutória. Então não seria o caso de analisar a tradução acima pela teoria do escopo, julgando que ela se volta para um público ligado a religiões de matriz africana; nem pode ser apenas paródia do texto anterior, que aqui entraria em deriva cômica; pelo contrário, o seu deslocamento é um apontamento crítico que retorna ao poema de Brant e busca pervertê-lo (e também per-vertê-lo, vertê-lo inteiramente) para assim desvelá-lo naquilo que se cala. Em um oriqui de Exu sabemos que “Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro” ou “Ele faz o torto endireitar. / Ele faz o direito entortar” (duas traduções diversas de Pierre Fatumbi Verger). Poderíamos dar outros exemplos de encontros curiosos de encruzilhadas que passam perto dessa ação. Começemos pela tradução de André Capilé que encerra seu livro *Chabu* (2019a: 56, em itálicos no original):

soneto cxvi

*nada atravanca o enlaçar de almas veras
– bem ao contrário; posto o amor não ser
amor, se muda por mudar seus pés
fujões – ou se deserta sem peleja.*

*ai deu ruim, que amor é ponta firme;
raios! vê-se em tumulto e não sacode
– erra, uiva, vibra, estrela, resiste
– desconhecido, é certo; e mais que pó.
a célere ampulheta – a boca e a face
coram – declina, compassiva à muda
que o amor não cede à toda hora. amar,
aguenta paciente o tempo cru.
se no lance a parada deu equívoco,
quem vai provar? não, se amou. nunca o escrito.*

No livro em que lemos o texto brasileiro, não consta o original de Shakespeare, que na verdade não é nem mesmo mencionado como autor (a única sugestão explícita está nessa numeração do soneto); no entanto Capilé assume o poema como tradução e visão crítica da obra, portanto cabe aqui ler o inglês ali rasurado:

*Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove:
O no! it is an ever-fixed mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come:
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.*

O que Capilé faz com a poética shakespeariana é a contorção completa do olho da mente e da língua em sintaxe: o cristalino dado pelo desenvolvimento do soneto inglês vai se contorcendo e truncando em uma coloquialidade crua em seus afetos (“Aí deu ruim, que amor é ponta firme” traduz *O no! it is an ever-fixed mark*) ou em séries de concretude paratática (“– *erra, uiva, vibra, estrela, resiste*” para *It is the star to every wandering bark*), além de jogar com um modelo de rimas abreviadas (sacode/pó, muda/cru etc.) e com padrões rítmicos menos usuais no decassílabo brasileiro em relação ao pentâmetro jâmbico que põem em vertigem o próprio modelo amoroso relacionado à figura shakespeariana. Não se trata de imperícia técnica: percebemos no português como Capilé evita sistematicamente “a relativa suavidade rítmica das traduções em comparação com o original, cuja métrica é muito irregular, principalmente nos versos iniciais” sugerida por Paulo Henriques Britto (2008: 143). Como contraponto, vamos ver as duas traduções poéticas desse soneto citadas pelo próprio Britto em seu estudo. A de Ivo Barroso (2001):

Que eu não veja empecilhos na sincera
União de duas almas. Não amor
É o que encontrando alterações se altera
Ou diminui se o atinge o desamor.
Oh, não! amor é ponto assaz constante
Que ileso os bravos temporais defronta.
É a estrela guia do baixel errante,
De brilho certo, mas valor sem conta.
O Amor não é jogral do Tempo, embora
Em seu declínio os lábios nos entorte.
O Amor não muda com o dia e a hora,
Mas persevera ao limiar da Morte.
E, se se prova que num erro estou,
Nunca fiz versos nem jamais se amou.

E a de Jorge Wanderley (1995):

Ao casamento de almas verdadeiras
Não haja oposição. Não é amor
O que muda à mudança mais ligeira
Ou, desertando, cede ao desertor.
Oh, não, que amor é marca muito firme
E nem a tempestade o desbarata;
É estrela para a nau, que o rumo afirme,
Valor ignoto – mas na altura, exata.
Não é do Tempo mera extravagância,
Amor, embora a foice roube o riso
À face e ao lábio rosa; na constância,
Resiste até o Dia do Juízo.
Se há erro nisto e assim me for provado,
Nunca escrevi, ninguém terá amado.

Não preciso tecer maiores comentários: basta comparar o ritmo mais conservador e tradicional das duas traduções – marcadas por decassílabos heroicos e sáficos –, bem como a sintaxe mais pretarquiana e a estabilidade semântica das relações, para ficar claro que Capilé caminha num deslocamento em vários níveis, que virão a ressignificar o original. Ponto crucial são os dois versos finais: “*se no lance a parada deu equívoco, / quem vai provar? não, se amou. nunca o escrito.*” Aqui Capilé produz uma máquina de equívocos em relação ao poema inglês, e se deu equívoco quem vai provar o lance? Isso é potencializado por sua posição: *Chabu* é um livro que funciona como narrativa fragmentária, em poemas, de uma relação amorosa do começo até o fim doloroso e esgotado; é precisamente depois do chabu derradeiro que lemos o soneto, como afirmação do paixão amorosa (eterna enquanto dura?), agora disposta em plena derrota. Assim, o soneto de Shakespeare, para além da linguagem, é também relido e atravessado pelo contexto do

amor não como fim, mas com um fim: não passa de uma velha fotografia da promessa não cumprida, como que reencontrada ao acaso ao revirar as caixas do passado. É a própria escrita que aqui nos faz voltar, algo perdidamente, a Shakespeare para testar seus (ambíguo: dele? de Capilé) erros; o que produz um curto-circuito, já que a obra vertida ao português perverte os sentidos do original inglês.

Um processo semanticamente mais radical acontece na tradução que o poeta e tradutor helenista Leonardo Antunes fez (apresentada apenas em rede social) de um poema de Byron:

THE DESTRUCTION OF SENNACHERIB (Lord Byron)

*The Assyrian came down like the wolf on the fold,
And his cohorts were gleaming in purple and gold;
And the sheen of their spears was like stars on the sea,
When the blue wave rolls nightly on deep Galilee.*

*Like the leaves of the forest when Summer is green,
That host with their banners at sunset were seen:
Like the leaves of the forest when Autumn hath blown,
That host on the morrow lay withered and strown.*

*For the Angel of Death spread his wings on the blast,
And breathed in the face of the foe as he pass'd;
And the eyes of the sleepers waxed deadly and chill,
And their hearts but once heaved, and for ever grew still!*

*And there lay the steed with his nostril all wide,
But through it there rolled not the breath of his pride;
And the foam of his gasping lay white on the turf,
And cold as the spray of the rock-beating surf.*

And there lay the rider distorted and pale,

*With the dew on his brow, and the rust on his mail:
And the tents were all silent, the banners alone,
The lances unlifted, the trumpet unblown.*

*And the widows of Ashur are loud in their wail,
And the idols are broke in the temple of Baal;
And the might of the Gentile, unsmote by the sword,
Hath melted like snow in the glance of the Lord!*

A DESTRUIÇÃO DE SEILAOQUÊ

que poema legal que o birão escreveu
uns negócio de guerra entre assírio e judeu
deve tá lá na bíblia eu não sei muito bem
é uma história do cerco de jerusalém

as imagem são linda eu nem sei descrevê
tem ovelha tem lobo as estrela e um ET
na verdade é um anjo eu num acho que exista
tô chamano de ET porque eu sô marxista

rola uns símile homérico coisa bem linda
os antigo já usava e cêis usam ainda
quando as folha das arvre tão verde é verão
amarela no outono e cê toma uns quantão

foi assim de repente que a coisa mudô
os judeu se salvaro e num teve caô
chama deus ex machina e sabe por quê?
os assírio morrerono no bafo do ET

os cavalo tombaro babano na boca
morticínio geral a parada foi loca

mas frustrante também vir assim o final
isso aí se evitava na higiene bucal

senti falta de luta de briga onde tá?
mas beleza se é assim que tá lá na torá
de repente é melhor essa paz de destino
que lutar noite e dia cos piá palestino

Antunes faz uma tradução que é, ao mesmo tempo, paráfrase explicativa paródica do poema de Byron; nela, a voz lírica é trocada de um narrador sublime com pendor bíblico acerca da ruína do rei assírio Senaqueribe (c. 705-681 a.C.) narrado originalmente em *2 Reis*, 19:35, assim traduzido na clássica versão inglesa da *King James*:

35 And it came to pass that night, that the angel of the LORD went out, and smote in the camp of the Assyrians an hundred fourscore and five thousand: and when they arose early in the morning, behold, they were all dead corpses.

36 So Sennacherib king of Assyria departed, and went and returned, and dwelt at Nineveh.

37 And it came to pass, as he was worshipping in the house of Nisroch his god, that Adrammelech and Sharezer his sons smote him with the sword: and they escaped into the land of Armenia. And Esar-haddon his son reigned in his stead.

Uma tradução do mesmo trecho poderia ser a de Almeida:

35 Sucedeu, pois, que naquela mesma noite saiu o anjo do Senhor, e feriu no arraial dos assírios a cento e oitenta e cinco mil deles; e, levantando-se pela manhã cedo, eis que todos eram cadáveres.

36 Então Senaqueribe, rei da Assíria, partiu, e se foi, e voltou e ficou em Nínive.

37 E sucedeu que, estando ele prostrado na casa de Nisroque, seu deus, Adrameleque e Sarezer, seus filhos, o feriram à espada; porém eles escaparam para a terra de Ararate; e Esar-Hadom, seu filho, reinou em seu lugar.

Muito facilmente percebemos como Byron ampliou a narrativa e deu a ela um estilo literário grandioso, com base no *Paraíso perdido* de Milton, de modo a fazer do modelo bíblico um trampolim ao épico. Antunes, por outro lado, enxerta o próprio nome de Byron pervertido em “birão” como personagem do texto que assim desdobra sua assinatura. Antunes, como Capilé, insiste que seu trabalho é uma tradução, e não uma paródia ou mero comentário; no entanto, é uma tradução que recusa as noções tradicionais de fidelidade – e mesmo as mais heterodoxas de recriação poética – para criar um movimento instável e contraditório de proximidades e afastamentos. Nesse movimento, a retórica byroniana do poema inglês é desmantelada pela linguagem hipercoloquial de um eu-lírico que faz sua exegese bíblica em termos de OVNI’s e outras intervenções mais próximas da cultura de massa contemporânea, ao mesmo tempo em que desconhece até mesmo o estranho nome de Senaqueribe, logo transformado no quase homófono Seilaoquê. O procedimento ganha mais radicalidade por sua proximidade formal: Antunes recupera um mesmo modelo métrico (o tetrâmetro anapéstico de Byron vira dodecassílabo com tônicas na terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas), a mesma distribuição de rimas em quartetos AABB, e a mesma contagem de seis estrofes. O que temos então é uma tradução que ganha um filtro de uma persona para além do tradutor, revelando assim tanto a parafernália retórica – agora esvaziada – da microépica em inglês quanto a suposta transparência do tradutor, que aqui se torna também autor de uma voz artificialmente criada. Nesse movimento, o riso se torna arma de entendimento e ação sobre os textos e a polifonia dos jogos. Não é possível pensar que o poema de Byron saia intacto dessa tradução,

certamente a lógica da causa e efeito é revertida e Byron é que precisa se submeter ao texto de Antunes, como se este viesse antes.

Outros modos são ainda possíveis, e vêm sendo realizados aqui no Brasil Vejamos um poema de Adrienne Rich:

Song

*You're wondering if I'm lonely:
OK then, yes, I'm lonely
as a plane rides lonely and level
on its radio beam, aiming
across the Rockies
for the blue-strung aisles
of an airfield on the ocean.*

*You want to ask, am I lonely?
Well, of course, lonely
as a woman driving across country
day after day, leaving behind
mile after mile
little towns she might have stopped
and lived and died in, lonely*

*If I'm lonely
it must be the loneliness
of waking first, of breathing
dawn's first cold breath on the city
of being the one awake
in a house wrapped in sleep*

*If I'm lonely
it's with the rowboat ice-fast on the shore
in the last red light of the year*

*that knows what it is, that knows it's neither
ice nor mud nor winter light
but wood, with a gift for burning.*

Em seguida, o modo como a poeta Nina Rizzi o recriou (com sua força e singularidade de tratar poema como o feminino *a poema*). Assim ela publicou a poema-tradução em seu blog pessoal, em 21 de julho de 2020⁵¹:

canção, em lugar de tradução

você se pergunta se estou sozinha:
sim, estou sozinha
como a menina solitária e descalça
em suas roupas ganhadas, suas carnes lanhadas
sonhando com o através os canaviais
em cima de seu cavalo
que logo já não seria mais seu.

você quer me perguntar, se estou sozinha?
sim, claro, sozinha
como uma mãe com sua cria
uma mãe-polvo que não pode deixar nada para trás
porque a cria grita e grita e grita
e os tentáculos nunca podem dar conta
porque uma mãe sempre está sozinha, até na morte

se estou sozinha
a solidão é mulher, é preta, e é tão bonita e é além
acordar, respirar o fumo olhando a janela

51 Rizzi faz um processo provocativo e singular de feminilizar o gênero do termo “poema”, que sempre é tratado por “a poema” em suas falas e obras literárias, convocando-nos à subversão da linguagem como ação no presente.

como se pudesse atravessar janelas
dormir e acordar
em uma casa-oca com pajaritos fazendo festinhas

se estou sozinha
una hojita despencando lenta
no meio da floresta
tantas árvores, tantos bichos
una hojita, solita
despencando lenta
neste país onde queimam florestas.

No caso dessa tradução, muito acertadamente intitulada “canção, em lugar de tradução”, porque é as duas coisas ao mesmo tempo, mesmo que no limite contraditórias, é possível sentir seu movimento como que ainda aberto. Como se não fosse possível traduzir o texto tal como ele é (seja lá o que isso for), porque algo além se torna necessário, algo até da própria voz da poeta brasileira, negra e bissexual. Isso acontece a cada estrofe, quando Rizzi traduz semanticamente o primeiro verso para, nos versos seguintes, ir deslocando os símiles solitários e abstratos de Rich para imagens novas e mais concretas e críticas. Na primeira estrofe, o avião solitário cruzando céus e montes é transformado numa menina descalça e pobre que sonha num canavial sobre um cavalo que logo terá de ser vendido. Na segunda, a mulher que viaja sozinha em seu carro sem parar por várias cidades se transforma numa mãe que viaja com sua prole, sentindo-se solitária apesar de acompanhada, sempre parando para cuidar de alguém que não a si própria. Na terceira, a solidão de um simples despertar sozinha, independente, se desdobra na faceta da mulher, da preta, que assume sua beleza e desdobra até a língua em deleites com o flerte do espanhol (uma prática recorrente na poesia autoral de Rizzi, que assim vai deixando a canção cruzar sua

própria voz). Na quarta e última estrofe, a imagem poética do bote que atravessa águas e gelo mas guarda em si a semente do fogo vira folhas que caem de uma árvore num país que destrói florestas inteiras, assim reconfigurando o poema inteiro sob o risco contínuo do genocídio dos grupos indígenas e negros, dos índices altíssimos de assassinatos da comunidade LGBTQI+, do recorrente feminicídio a cada dia silenciado num Brasil brutal e conservador. Com isso tudo, Rizzi vai revertendo uma série de imagens poéticas da ordem da beleza, tal como desenhadas por Rich, numa série de reconstruções violentas em que a experiência da beleza parece ser bloqueada por um massacre econômico, social e cultural. Se, por um lado, a canção-tradução retoma como mensageira a tópica da solidão da poema de Rich, com sua singular positividade, por outro, o feminismo branco de Rich não assume o dilema da negritude; a solução de Rizzi é então recuperar um pouco dos encontros de Rich com a também poeta negra Audre Lorde, para assim trazer o peso da “solidão da mulher negra”. A força da tradução, para além da força do próprio poema de Rich, está nessa sua ambivalência: por um lado, homenageia e referenda Rich; por outro, exerce sua crítica e o desdobra como tradução e não-tradução, um gesto exusíaco que pode apresentar frutos políticos para pensar as diferenças de vários discursos engajados que se tocam e se afastam sem parar. Isso acontece porque a tradução, assumindo-se ela própria canção, é uma poema singular que não para de remeter ao seu original, ao mesmo tempo em que opera cortes e enxertos, deslizamentos e realinhamentos que provocam nossa leitura crítica de Rich e do presente da poesia no Brasil. Essa postura de crítica e convívio parece retomar a poderosa passagem de Aimé Césaire em sua *Une tempête*, quando Ariel visita Caliban para avisá-lo que o mestre Próspero pretende destruí-lo. Ali, na primeira cena do segundo ato da peça, os dois escravos coloniais expressam suas diferenças e mesmo incompatibilidades para por fim, num gesto de reconhecimento (cada um anda no ritmo de seu próprio

tambor, diz Ariel, sem acompanhar o ritmo do outro), assumirem-se irmãos. Ariel deseja ao guerreiro insurrecto Caliban mais coragem, Caliban deseja ao pacifista semi-integrado Ariel boa sorte. Caminhos se cruzam em choques, mas as partilhas não estão encerradas por causa disso. A tradução de Nina, ao mesmo tempo em que tece e explicita toda a crítica ao poema de Rich, é uma mão estendida às potências poéticas e políticas desse convívio de diferenças.

Outra leitura de poesia de uma mulher norte-americana vem de Jeanne Callegari sobre um soneto de Edna St. Vincent Millay, uma “dublagem” originalmente publicada no folhetim *Fluxos* em março de 2020 ainda sem esse subtítulo:

eu, nascida mina e em altas tretas

dublagem de um soneto de edna st. vincent millay

eu, nascida mina e em altas tretas,
nos dias que a gente tá meio facinha,
começo, você aqui tão na minha,
a te achar gato, e me dá na veneta

sentir o teu pau na minha boceta:
viver vai dando uma coceirinha,
embota a jaca e molha a calcinha
e fico eu de novo bem zureta.

não pense porém que a zoação
do sangue safo na tonta psique⁵²
suaviza ou muda a opinião

52 Na publicação, lê-se “psique”, mas metro e rima sugerem que se leia “psiquê” como oxítone.

que tenho – vou desenhar pra você:
acho essa pira pouca razão
pra papear num próximo rolê.
(Jeanne Callegari)

Como no caçulancião que é Exu, a dublagem parece sempre anteceder o original, por isso agora vem o texto inglês:

I, being born a woman and distressed

*I, being born a woman and distressed
By all the needs and notions of my kind,
Am urged by your propinquity to find
Your person fair, and feel a certain zest
To bear your body's weight upon my breast:
So subtly is the fume of life designed,
To clarify the pulse and cloud the mind,
And leave me once again undone, possessed.
Think not for this, however, the poor treason
Of my stout blood against my staggering brain,
I shall remember you with love, or season
My scorn with pity,—let me make it plain:
I find this frenzy insufficient reason
For conversation when we meet again.
(Edna St. Vincent Millay)*

A primeira impressão que temos, ao ver a dublagem e seu original, é que Callegari apenas atualiza o discurso do soneto de St. Vincent Millay para uma linguagem coloquial mais brasileira e, especificamente, um tanto paulista (daí a pletora “mina”, “tretas”, “facinha”, “boceta”, “zureta”, “zoação”, “rolê” etc.), que consegue manter um quase-metro e rima com uma agilidade impressionante. No entanto, se observamos de perto, não é apenas isso que acontece. Callegari, na verdade, torna o

afeto contido da poeta norte-americana uma exposição do desejo feminino; por isso vemos como o afetado *By all the needs and notions of my kind* se torna “nos dias que a gente tá meio facinha”; do mesmo modo, o delicado *To bear your body's weight upon my breast*, que apresenta o sexo com o corpo masculino por cima do feminino, é reinventado explicitamente como “sentir o teu pau na minha boceta”. Por fim, os versos finais, que recusam o desejo ardente para dar continuidade a um relacionamento (*let me make it plain: / I find this frenzy insufficient reason / For conversation when we meet again*) acabam com uma versão mais ambígua: “vou desenhar pra você: / acho essa pira pouca razão / pra papear num próximo rolê.” O que temos, portanto, é um explicitação do desejo silenciado, nos detalhes das palavras do poema inglês, que vai sendo passo a passo verbalizado na sua dublagem brasileira, de modo que a tomada ética do corpo feminino que acaba encenando os movimentos feministas que acontecem entre a vida de Edna St. Vincent Millay (1892–1950) e o Brasil dos anos 2010. Na tradução de Callegari, a metafísica que em St. Vincent Millay a leva a expressar seu desejo de modo contido e prenhe de silêncios para depois recusar o desejo por ser apenas corporal, com a recusa até dos diálogos que podem levar ao sexo, é transformada na possibilidade de que num próximo encontro os amantes possam partir direto para o sexo sem passar pelo papo. É a linguagem de Callegari que abre os versos finais ao equívoco de que “pouca razão / pra papear num próximo rolê” possa ser tanto a recusa de um novo encontro quanto a afirmação de que o próximo encontro dispensaria as preliminares da conversa. O que interessa é a manutenção do texto *como equívoco frutífero*, pois sua abertura a novos encontros casuais ao mesmo tempo, não impede que o poema seja, ainda, uma recusa de novos encontros, porque esta seria *one night only*. Com isso, exusíaca, Callegari aponta e renega o sexo ao mesmo tempo, critica e

mantém a metafísica, algo comportada, de St. Vincent Millay, que passa a ser lançada à vertigem dos rolês da noite paulistana.

Gostaria de mostrar um experimento daquilo que chamei, algo ironicamente, dupla torção tradutória de um soneto da seção 26 da *Vita nuova* de Dante Alighieri:

*Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.*

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.*

*Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:*

*e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.*

O próprio poeta florentino diz, após apresentar essa peça singular da lírica italiana, que é um soneto “de entendimento simples”, que não precisa de qualquer divisão ou análise. Ele seria translúcido, então? Por certo, todas as pilhas inumeráveis de interpretações posteriores recusariam tal ideia. Mas ainda para além da interpretação, o poema tem uma ação, que pode se rever em tradução. Eis a torção dupla que proponho:

1.

Parece tão polido e tão contido
o meu garoto quando cumprimenta
que toda língua treme e assim se ausenta
e o olho nem arrisca olhar comprido

Ele passa e se sente mais querido
vestindo de bondade a vestimenta
parece um ser que o céu nos apresenta
e mostra que um milagre foi cumprido

Provoca um tal prazer a quem o mira
que pelos olhos dá dulçor ao cor
que só compreende quem acaso o prova

parece que dos lábios já se mova
um hálito suave só de amor
que à alma logo vai dizendo – Pira.

2.

Parece tão finesse e tão tesudo
meu boy magia quando cumprimenta
que toda língua treme e não se aguenta
e o olho nem arrisca olhar em tudo

ele passa e se sente caralhudo
vestindo de delícia a vestimenta
parece um ser que o céu nos apresenta
feito um milagre fosse o conteúdo

provoca um comichão em quem o toca
que pelos olhos come o coração

e só compreenderia quem o prova

parece que nos lábios se comprova
um hálito gostoso de tesão
que à alma logo vai dizendo – Loka.

Nessa série de duas traduções que formam um díptico a partir do texto dantesco, o que vemos é uma reversão do olhar. Se tradicionalmente o Ocidente dividiu nos papéis dos gêneros amorosos (e de uma poética predominantemente heterossexual) a masculinidade como fonte do olhar e do sujeito que observa o mundo e a feminilidade como objeto visível, parte do mundo irracional a ser compreendido e dominado pelo polo da racionalidade máscula, poderíamos inverter o jogo apresentando – um tanto ao modo de exemplares da poesia grega antiga, como em Íbico, Píndaro ou Anacreonte, Calímaco, Teócrito etc. – agora o corpo masculino como objeto irracional do desejo, ele próprio irracionalizado como parte do mundo do *pathos*. Daí a singularidade de esta dupla tradução não se organizar como duas leituras paralelas e possíveis de um mesmo texto de Dante⁵³, como é próprio de toda atividade tradutória, sobretudo poética, mas sim como dupla torção, que caminha de uma à outra. A primeira mantém parte do que poderia ser entendido como poética sutil dantesca, sobretudo a partir de experimentos já feitos por Décio Pignatari em *Retrato do amor quando jovem* (onde traduz também Shakespeare, Sheridan e Goethe). Assim ele traduzira o mesmo soneto, dando a Dante uma leveza até então desconhecida em português:

É tão gentil e de vaidade isenta
a minha dama, quando alguém saúda,
que a língua logo trava, tartamuda,

53 Eu havia feito algo nessa linha de multitradição com um epigrama de Tibulo em Flores & Gonçalves, 2017.

e a vista na visão não se sustenta.

Quando ela passa entre os louvores, lenta,
afável na humildade que não muda,
lembra coisa do céu vinda em ajuda
de todo aquele que um milagre alenta.

Não há graça maior pra quem a mire:
uma doçura, pelo olhar, vai fundo
– e só quem já sentiu pode dizê-lo.

Velando o seu semblante com desvelo,
um espírito do Amor se mostra ao mundo,
dizendo à alma, devagar: Suspire!
(Pignatari, 2006: 60-1)

Obra prima da tradução poética no Brasil, pelo uso sutil do falar materno vivo, pela melopeia afiada e manutenção dos jogos conceituais do italiano. No entanto, a primeira torça que apresento busca algo diverso de uma obra paralela e funcional na língua de chegada, ou seja, anseia a perversão do projeto original, deslocando-o no tempo para uma crítica que tanto salta ao arcaico passado da poesia greco-romana quanto ao presente da nova força da poesia feminista e LGBTQI+. Daí a necessidade da segunda torção, com uma linguagem que desce Dante não só à sutileza do falar materno, mas às possibilidades poéticas mais recentes desse falar materno quando ele se faz no embate das posições de olhar/olhado. Não pude deixar de beber, nessa tradução-ficção-lírica que proponho, nos poemas que Adelaide Ivánova vem produzindo e chamando de recibo, quando dialoga com amores reais e inventados. E isso não é fazer propriamente uma poesia feminista ou LGBTQI+, pela minha própria biografia que não acataria esses lugares de fala, mas organizar,

como Gonçalves, Capilé ou Antunes, uma contradição temporal em que o sentido do original se abre a ser, num só gesto, acolhido e revisto criticamente, traduzido e censurado, alçado e solapado. Esses modos, como apontei rapidamente nas últimas páginas, não se organizam num modelo unitário; – como já se viu, Exu é a função diferencial por excelência. Isso não quer dizer que nenhum dos experimentos tradutórios dos poetas concretos Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos poderia se encaixar teoricamente sob a égide da tradução-exu. Para tanto, cito aqui uma tradução que Haroldo de Campos apresentou da ode 1.38 do poeta romano Horácio no jornal *Nexo* em 1988 e que foi posteriormente publicada em *Crisantempo* (1998: 185):

persicos odi, puer apparatus

Garçom, faça o favor,
nada de luxos persas.
Não me venha com estes
enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas,
se alguma ainda esquiva
Resta da primavera.
Para mim basta o mirto.
O simples mirto.
O mirto com você
também combina,
Puer, garçom-menino,
ministro do meu vinho,
Que o vai servindo,
enquanto eu vou bebendo,
Sob a cerrada vinha.

Mais do que redispôr visualmente o poema originalmente escrito em estrofes sáficas latinas, Campos aplica um movimento um tanto inesperado: ele lê Horácio pelo filtro de Noel Rosa e Vadico, mais especificamente a célebre canção “Conversa de botequim”, composta em 1935, que começa com os seguintes versos:

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
uma boa média que não seja requentada
[...]

Ora, verter Horácio no viés da canção popular não é apenas um jogo engraçado para reler a ambiguidade do termo *puer*, que tanto pode significar aqui “menino” quanto “jovem escravo” e, pelo contexto, o “garçom” que serve o vinho do poeta. É, de algum modo, retomar a poética dos *Carmina* horácianos, comumente traduzidos por “odes”, pelo sentido que eles têm de fato em latim: “cantos” ou “canções”. Horácio, desse modo, pode sair da clausura em que foi colocado, junto com Virgílio, desde o modernismo, por serem duas figuras historicamente ligadas à tradição e ao conservadorismo, tanto das artes (sob o símbolo do bom gosto clássico) quanto dos costumes (como modelos de moral e cívica). Haroldo, ao escolher e assim verter essa pequena peça, nos mostra um Horácio capaz de riso, aberto ao canto e, se lermos com atenção o texto latino e brasileiro, claramente homoerótico. O poema é, num só gesto, uma metapoesia sobre a construção estética (a recusa dos adornos fúteis da tília e da rosa, em favor do mirto sem flores, planta de Vênus, e da vinha de Baco) e uma bela cantada em seu garçom. Essa duplicidade, na tradução, é multiplicada já pelo título, que retoma o primeiro verso latino, e pelo primeiro verso, que aponta para a tradição do cancionero e o espaço do botequim. Assim, Noel & Vadico são conclamados não como mero jogo, mas como chave de desleitura crítica, algo que Haroldo talvez colocasse na conta do anjo luciferino, mas

que aqui podemos, sem pejo, acertar como exusíaca em sua função de oráculo e perversão, deriva e crítica. Algo similar Haroldo fez também com a ode 1.5, *Ad Pyrrham* (*ibid.*: 183-4), ao reler o turbulento e tempestuoso triângulo amoroso sob a chave do riso irônico, mais uma vez tirando de Horácio o lugar que a tradição lhe outorgara e as vanguardas acabaram por endossar. Práticas como essa, apesar de não fazerem parte dos principais trabalhos de fôlego de Haroldo de Campos, encontram-se em inúmeras traduções mais esparsas, não só dele como também de Augusto de Campos e de Décio Pignatari, uma questão que merece um levantamento melhor num momento futuro. Por ora, creio que ela já nos sugere que o guarda-chuva amplo da transcriação haroldiana abriga abordagens muito diferentes entre si, e que algumas delas talvez ainda mereçam maior desenvolvimento teórico da nossa parte.

Nesse movimento, a tradução-exu não serve apenas como crítica do texto em questão, mas também da tradição de leituras a que esse texto foi submetido historicamente. Esse ponto merece um desdobramento singular nos trabalhos de *transdução* que vem sendo realizados por Raphael Pappa Lautenschlager em produção ainda inédita⁵⁴ e que também são apresentados no Instagram sob o título de “Anaqueernismo e Transdução” na forma de vídeos com música, colagem e tradução⁵⁵. A ideia de *anaqueernismo* proposta por Lautenschlager busca unir algumas teorias queer com uma afirmação do anacronismo deliberado, para assim traduzir uma antologia de poemas homoeróticos gregos arcaicos, praticamente todos em estado fragmentário, por vezes em verdadeiros farrapos. O que está em jogo num projeto como esse é uma verdadeira revisão crítica dos silenciamentos de gênero que a tradição da filologia

54 Agradeço imensamente a ele por me ceder suas traduções ainda inéditas em livro, que vêm sendo feitas para a tese de doutorado na Pós-Graduação em Letras da UFPR, um trabalho que tenho a sorte de orientar e acompanhar de perto.

55 Disponível em: <https://www.instagram.com/anaqueernismoetransducao/>.

helênica e romana consciente e inconscientemente produziu ao longo dos últimos séculos. Lautenschlager revê como, por exemplo, K. J. Dover, no seu clássico *A homossexualidade na Grécia Antiga*, originalmente publicado em 1978, usando um suposto método de objetividade crítica, tende a normalizar e mesmo naturalizar a heterossexualidade, ao passo que sempre parece buscar contornos no mínimo questionáveis para evitar enfrentar as cenas de sexo explícito, ou de desejo explícito entre pessoas do mesmo sexo, segundo o próprio título do livro anuncia. Do mesmo modo, diante das ambiguidades de contexto e escrita que eivam toda transmissão textual, Lautenschlager mostra como a tradição filológica tende sempre a preservar um automatismo na leitura heteronormativa, o que produz uma série de textos aparentemente desprovidos de homoerotismo; o resultado disso é que qualquer leitura de desejo homoerótico passa a ser aceita apenas quando aparece extremamente marcada, enquanto o não-marcado é a suposta normalidade das sexualidades ocidentais modernas. Como contraponto a isso, o estudioso opta por hiper marcar tudo que aparece no texto, invertendo a lógica da crítica e, de certo modo, produzindo verdadeiras traduções-*drag*, que apostam no excesso da performance de gênero como um modo de ação no mundo. Nesse sentido, Lautenschlager enxerta possibilidades do discurso de gênero contemporâneo, a partir do vocabulário do pajubá brasileiro e também de gírias usadas por homens e mulheres gays. Vejamos dois exemplos, a começar pelo fragmento 359 de Anacreonte:

Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἐρέω
Κλεοβούλῳ δ' ἐπιμαίνομαι,
Κλεοβούλον δε διοσκέω

Cleobulo como eu te amo
Cleobula, tu é um perigo
Cleobule, só te olho.

O fragmento de apenas três versos é marcado, em grego, pelo poliptoto, ou seja, a repetição de uma mesma palavra em casos sintáticos diversos; no caso, é o nome de Cleobulo, o amado, que aparece primeiro no genitivo, depois no dativo e por fim no acusativo, de modo que uma tradução literal do trecho poderia ser assim: “Eu amo Cleobulo / Enlouqueço por Cleobulo / Encaro Cleobulo”. A obliquidade da terceira pessoa no texto grego não é capaz de apagar o efeito de uma verdadeira cantada que acontece no poema, um efeito que só pode ser recriado se o anacronismo do afeto homoerótico reencontra sua força pelo desbragamento do afeto também no presente; assim, Lautenschlager desdobra seu nome em um novo poliptoto brasileiro, renomeando Cleobulo-masculino em Cleobula-feminino e Cleobule-neutro, segundo práticas contemporâneas de não-marcação/indeterminação de gênero na escrita. Ao mesmo tempo, um sub-reptício “te” é inserido, recolocando a cantada num modo direto, enquanto o segundo verso cita uma canção da cantora Letrux, “Flerte revival”, de 2017. O contexto de cantada é o cerne dessa canção:

Eu te vi nas artes plásticas
Cê mexeu demais comigo
Tú é o revival do marinheiro
Cê sabe circular
Meu look eu pensei o dia inteiro
Só pra te encontrar
Menino, tu é um perigo
Me avisaram, mas não deu tempo
Eu fico na pista o set inteiro
Dançando como se
Seu corpo estivesse junto do meu, marinheiro.
(Grifo meu, para o trecho retomado.)

Essa peça é apresentada num breve vídeo feito por Luciana Carvalho, usando a música de Letrux como fundo sonoro e excertos da pintura “O jardim das delícias” do pintor renascentista Hieronymus Bosch como base visual para o poema em grego e português. O resultado é uma verdadeira performance de gênero que perverte (no sentido etimológico de per-verte, ou seja, verte completamente) o texto de Anacreonte em diálogos inusitados que reinsuflam vigor erótico no fragmento e, num mesmo gesto, operam uma violenta e necessária crítica aos silenciamentos da crítica helenista mais conservadora. A roupagem quase *drag* de seus exageros (tal como uma *dragqueen* não busca imitar o feminino, nem um *dragking* busca imitar o masculino de modo realista, mas sim jogar com os limites mesmo dessa organização performática) é um movimento de crítica a qualquer pretensão de naturalidade ou normalidade dos sexos.

Um segundo exemplo consegue ser ainda mais radical, como é o caso do fragmento 93 de Safo de Lesbos. Nesse caso, Lautenschlager optou por um método ainda menos usual. Ele vem usando as minhas traduções de Safo e sobre elas propõe rasuras radicais que ressignificam o fragmento, usando o trabalho tradutório poético recente como baliza para desdobrar criticamente seu próprio projeto. Vejamos primeiramente o fragmento e a minha tradução, publicada em *Safo: fragmentos completos* (2017: 258-9):

]ις ...εγ
]ω
]μοις
]αλιαν εχω
]παρθενων

]is...ém
]ou

]ar
]posso ter
]virginais.

Assim Lautenschlager propõe sua transdução:

Pisem no ar, posso ter sapatão

Ora, em primeiro lugar, é preciso notar que o fragmento está tão danificado que não temos como depreender basicamente nada dele. Aqui está um ponto complexo de interpretação de gêneros, pois a única palavra de fato absolutamente compreensível é *παρθενων*, que pode ser lida como “das virgens” e talvez *εχω*, que poderia significar “tenho”. Por motivos de métrica e efeito sonoro, mesmo sendo um fragmento, optei por recriar as sonoridades dos trechos incompreensíveis e por formular a parte compreensível como “posso ter ... virginais”. Em sua transdução, Lautenschlager joga com os sons da minha tradução, (“Pisem no ar, posso ter virginais”) e com o texto grego, recriando as virgens como “sapatão” (como eco sonoro de *parthenon*). Ora, é impossível afirmar que virgens aqui sejam *tout court* algo relacionado às lésbicas do presente no Brasil. No entanto, se considerarmos as *partheneias*, um gênero poético coral cantado por jovens virgens nesse período arcaico, um ponto surge. É nesses poemas que vemos as jovens louvarem a beleza e os corpos umas das outras (talvez como uma espécie de floreio aos casamentos, um pré-epitalâmio); esse tipo de cena aparece tanto na poesia de Safo em Mitilene (pólis de Lesbos) quanto na do poeta Álcman, em Esparta, fazendo do olhar homoerótico feminino uma marca possível. Se for assim, o fragmento, que, na sua quase impossível leitura, quase sempre escapa às interpretações sobre homoerotismo, pode ser revertido a partir de uma afirmação do desejo feminino por outros corpos femininos usando um vocabulário do presente. É o que faz Lautenschlager em outro vídeo, dessa vez ele próprio tocando a canção em grego e

latim (pervertendo o metro que surge dos fiapos de texto como se fossem uma continuidade), porque aproveita o movimento de tradução e performance como um lugar para sua própria performance de gênero, assumindo publicamente como acadêmico e tradutor de poesia o seu próprio homoerotismo a partir do homoerotismo feminino. Seria ingênuo avaliar uma tradução dessas apenas a partir da fidelidade semântica da escolha das palavras: o que acontece numa empreitada de risco dessas, mais do que “uma aventura histórica do sujeito”, como pensa o tradutor francês Henri Meschonnic, é um verdadeiro laboratório de implosão da tradição. Num gesto simples, Lautenschlager nos apresenta um mundo inteiro pelo avesso, provocando-nos a normalizar o homoerotismo e a anormalizar a expectativa de amor heterossexual; mais, ela mostra como a minha própria tradução – que se supunha radical pelos procedimentos de métrica, canto linguagem cançãoeira – pouco avança em relação ao que vinha antes num ponto que se mostra premente, ainda mais diante do crescimento de um conservadorismo genocida que ameaça minorias de todas as ordens. É divergindo radicalmente do que se espera por naturalidade interpretativa do fragmento que Lautenschlager revela o nosso próprio modo de ler a poesia arcaica; nesse viés, toda objetividade ansiada pelo filólogo precisa ser revista à luz da ideologia que o produz.

Assim, a tradução-exu, no limite, fará da diferença uma diversão-divergência tão imensa, que o próprio nome tradução periga ruir.

Tanto melhor.

Referências

Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff*. Disponível em <https://gutenberg.spiegel.de/buch/das-narrenschiff-2985/>. Acesso em: 9 dez. 2019.

_____. *La nef des fous*. Traduit de l'allemand par Madeleine Horst. Strasbourg: La Nuée Bleue, 2005.

- Callegari, Jeanne. “eu, nascida mina e em altas tretas” *Fluxas, edição especial do Fluxos*, 8 de março de 2020. Disponível em: https://tarsodemelo.files.wordpress.com/2020/03/fluxos-8m-2020_1.pdf.
- Campos, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. “Rosas rápidas (para Horácio)”. *Nexo*, v. 1: 20-21, junho de 1988.
- _____. *Crisantempo*. São Paulo Perspectiva, 1998.
- Capilé, André. *Muimbu*. Juiz de Fora: Macondo, 2017.
- _____. *Chabu*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2019a.
- Césaire, Aimé. *Une tempête: d’après ‘La Tempête’ de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *A tempest*. Translated by Richard Miller. New York: Theatre Communications Group, 2002.
- _____. *Una tempestad*. Traducción de Ana Ojeda. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2011.
- Dover, K. J. *A homossexualidade na Grécia Antiga*. Tradução de Luis S. Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- Flores, Guilherme Gontijo. *Safo: fragmentos completos*. São Paulo: 34, 2017a.
- _____. “Borrão de amores: Catulo e a política dos afetos”. *Terceira Margem*, v. 21, n. 35, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14584/9773>.
- Flores, Guilherme Gontijo & Gonçalves, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie/n-1, 2017.
- Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Gilroy, Paul. *O Atlântico negro*. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: 34/UCAM, 2012.

- Ogundipe, Ayodele. *Èṣù Èlégbára: Chance, Uncertainly in Yorùbá Mythology*. Kwara State University Press, 2012.
- Pignatari, Décio. *Retrato do amor quando jovem: Dante, Shakespeare, Sheridan e Goethe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Rizzi, Nina. “Song, canção”. *a poema: tropicalismo gótico*. 21 de julho de 2020. Disponível em <https://ninaarizzi.blogspot.com/2020/07/cancao-song.html>.
- Shakespeare, William. *Sonetos*. Tradução e notas de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *42 sonetos*. Tradução de Ivo Barroso. [4ª ed..] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- Verger, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- Verger, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.
- _____. *Lendas africanas dos orixás*. Com ilustrações de Carybé. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2019.

A UNICÓRNIA PRETA E A TRADUÇÃO DA POESIA QUE NÃO É UM LUXO

Stephanie Borges

Até que ponto também estar no mundo com um corpo marcado pelo gênero e pela raça influencia minhas leituras e escolhas de tradução? Como respeitar os vários aspectos de textos críticos ao capitalismo, ao patriarcado, às imagens limitantes da mulher negra e acompanhar escolhas estéticas que articulam a subjetividade, a memória e o desejo? A tradutora negra, que não se vê na literatura canônica, mas se reconhece na produção de escritoras negras, compreende como suas traduções demandam um vocabulário e uma sintaxe diferentes para explorar aspectos da experiência na linguagem. Realizar a travessia entre o texto de partida e o de chegada envolve considerar as semelhanças e diferenças entre mulheres negras em locais e tempos diferentes, pontos distantes de uma mesma diáspora.

Pretendo me concentrar nos desafios e aprendizados em meu trabalho com três livros de Audre Lorde, *Irmã Outsider*, *Sou sua Irmã* e *A*

unicórnia preta, publicados no Brasil em 2019 e 2020, pois a experiência de traduzir os ensaios da autora e depois sua poesia foi importante na busca por soluções que aproximassem leitores brasileiros do ritmo e das imagens dos poemas.

Audre Lorde era conhecida especialmente entre poetas, pesquisadores e feministas brasileiras, graças a traduções de seus ensaios em antologias, especialmente pela tese *Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/rel/conhecimentos*, da poeta Tatiana Nascimento, e poemas traduzidos pelo poeta Ricardo Domeneck na revista *Modo de usar*. No entanto, a publicação dos ensaios e livros de poesia da autora ampliou o acesso do leitor brasileiro e abriu caminho para uma recepção crítica que leve em conta os diálogos entre a poesia e a produção teórica de Lorde.

A poesia, os sentimentos e o erótico

Publicado em 1984, *Irmã Outsider* reúne ensaios escritos entre 1975 e 1983. *A unicórnia preta* foi lançado em 1978. Além de vários ensaios e poemas terem sido escritos no mesmo período, em uma entrevista concedida a Adrienne Rich em 1979, incluída em *Irmã outsider*, Lorde comenta sua experiência na sala de aula, sua relação com a poesia e dois textos, “A poesia não é um luxo” (1977) e “Usos do erótico: o erótico como poder” (1978). Rich iniciou a conversa perguntando sobre os ensaios:

ADRIENNE: O que você quer dizer quando afirma que dois ensaios, “A poesia não é um luxo” e “Usos do erótico”, são, na verdade, progressões?

AUDRE: Eles são parte de algo ainda inacabado. Eu não sei como o restante disso se dará, mas são claramente progressões na exploração de algo relacionado ao primeiro texto em prosa que escrevi.

Nesses textos, Lorde explora a ideia da poesia como investigação, como uma destilação da experiência, uma forma de compreender ideias e sentimentos, para então lidar com ambos na vida. A poeta critica a razão ocidental, que opõe o pensar e o sentir, por considerar essa dicotomia uma estratégia que atribui aos homens o uso da razão e confere às mulheres um estereótipo de descontrole emocional. No entanto, é importante considerar que essa crítica parte de um corpo que, graças à razão ocidental, durante séculos foi considerado adequado apenas ao trabalho e à reprodução, resistente à dor, incapaz de produzir literatura ou arte. Portanto, quando Lorde reivindica a importância de conhecer seus sentimentos e de usar a poesia para compreendê-los, não se trata de uma defesa das emoções que são atribuídas a uma feminilidade construída pelo patriarcado, que não associa mulheres negras à sensibilidade. Conhecer os sentimentos por meio da poesia é uma possibilidade de explorar a própria humanidade, de articular ideias, sensações e imagens de formas que a branquitude e a heteronormatividade não reconhecem.

Ler “Usos do erótico” como uma progressão de “A poesia não é um luxo” permite pensar em como o respeito das mulheres a seus sentimentos pode afetar a relação das mulheres com seu corpo, seu prazer, seu trabalho e com quaisquer atividades que lhes despertem o senso de realização. O autoconhecimento e autodefinição são parte do processo de transformação de ser tratado socialmente como objeto em sujeito que participa de lutas contra a opressão. Lorde não se atém ao erótico apenas como um aspecto da vida sexual, mas como um poder com uma definição bem diferente da foucaultiana:

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão

de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças.

Os dois ensaios oferecem chaves de leituras para os poemas de Audre Lorde, não somente por discorrerem sobre o que a autora entende por poesia, mas também por iniciarem um debate sobre o autoconhecimento, a autodefinição e a recusa de definições de negritude que desconsideram as contradições e complexidades de mulheres negras. Ao longo de *A unicórnica preta*, vários poemas elaboram o desejo, a fragilidade, a inquietação, o ativismo, a raiva e a força como características não excludentes. Para Lorde, o autoconhecimento é fundamental para lidar com as diferenças entre companheiros de lutas contra opressões, pois evita armadilhas como o machismo dentro do movimento negro e o heterossexismo e o racismo na liberação das mulheres, preconceitos que ainda hoje dividem os esforços de pessoas que compartilham opressões em comum.

“A poesia faz alguma coisa acontecer” um texto não datado nos arquivos de Lorde, doados à Spelman College, e publicado após a morte da autora em *Sou sua irmã*, também oferece informações para pensar em uma tradução alinhada ao projeto poético da autora:

A poesia faz alguma coisa acontecer, de fato. Faz com que você aconteça. Faz a sua vida acontecer, lide você com ela ou não. A poesia, por definição, também é uma professora. Se eu nunca mais der uma aula, cada poema que escrevi é um esforço de compor um fragmento de verdade com base em imagens da minha experiência e compartilhá-lo com o maior número de pessoas que possam me ouvir hoje ou no futuro. Isso é algo que a poesia tem em comum com outro trabalho duro.

Assim, a tradução de *A unicórnica preta* levou em consideração a possibilidade de que cada poema investigue um ou vários temas, acei-

tando contradições, ambiguidades, o uso do *nonsense* e as mudanças de ritmo. As referências às cosmovisões Iorubá e Fon são compreendidas como uma busca por referenciais não brancos, afastando-se dos “patriarcas brancos” estadunidenses e europeus. A partir do que ela diz na entrevista que integra *Irmã outsider*, de trechos do diário de Lorde intitulado *Uma explosão de luz*, publicado em *Sou sua irmã*, e da biografia *Warrior Poet*, de Alexis De Veaux, considere que ensaios e poemas foram escritos pensando na leitura em voz alta em eventos, oficinas de escrita e na sala de aula

Pensar na leitura dos poemas em voz alta influenciou a tradução, que deu ênfase ao ritmo, acompanhando os *enjambements* do texto de partida, a mistura de um vocabulário erudito com expressões coloquiais e o uso de agramaticalidades que se aproximam da linguagem oral.

Uma mulher fala

Em “A transformação do silêncio em linguagem e ação”, Lorde reflete sobre o medo e o silêncio a partir da consciência da própria mortalidade, destacando a importância do ato de falar, não somente na esfera privada da vida, mas nas várias posições que ocupava como professora, autora, no ativismo antirracista e no movimento feminista, levando em conta suas múltiplas identidades.

Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio? Para algumas de vocês que estão aqui hoje, talvez eu seja a expressão de um dos seus medos. Porque sou mulher, sou negra, sou lésbica, porque sou quem eu sou – uma poeta negra guerreira fazendo o meu trabalho –, então pergunto: vocês têm feito o trabalho de vocês?

Apresentado no painel *Lesbian and Literature*, no evento da Modern Language Association em 1977, o ensaio aborda a vulnerabilidade diante de diferentes preconceitos, e como o silêncio não funciona como tática de defesa. Como a confluência entre o racismo e a lgbtfobia sempre expuseram Lorde a algum tipo de discriminação, a experiência fez com que ela enunciasse suas identidades publicamente, sem escolher determinadas características de acordo com os públicos com os quais se comunicava. O poema “Uma mulher fala” articula a autodefinição do eu-lírico e a importância de uma mulher ser capaz de dizer quem é:

Marcada pela lua e tocada pelo sol
minha magia é inescrita
mas quando o mar der a volta
deixará meu contorno na areia.
Não busco favores
intocada pelo sangue
implacável como a maldição do amor
perene como meus erros
ou meu orgulho
eu não misturo
amor com piedade
nem ódio com desdém
e você me conheceria se
procurar nas entranhas de Urano
onde oceanos inquietos se agitam.

Eu não habito
o meu nascimento nem as minhas divindades
quem sou atemporal e imatura
e ainda em busca
de minhas irmãs
bruxas no Daomé
que me usam dentro de seus panos da costa
como nossa mãe
o luto.

Tenho sido mulher
há muito tempo
cuidado com meu sorriso
sou traiçoeira tenho magia antiga
e a nova fúria do meio-dia
com todos os seus futuros amplos
prometidos
Eu sou
mulher
e não branca.

Moon marked and touched by sun
my magic is unwritten
but when the sea turns back
it will leave my shape behind.
I seek no favor
untouched by blood
unrelenting as the curse of love
permanent as my errors
or my pride
I do not mix
love with pity
nor hate with scorn
and if you would know me
look into the entrails of Uranus
where the restless oceans pound.

I do not dwell
within my birth nor my divinities
who am ageless and half-grown
and still seeking
my sisters
witches in Dahomey
wear me inside their coiled cloths
as our mother did
mourning.

I have been woman

for a long time
beware my smile
I am treacherous with old magic
and the noon's new fury
with all your wide futures
promised
I am
woman
and not white.

A mulher que fala nesse poema cria um jogo de contrastes entre as imagens associadas ao feminino padrão e uma *womanness*, traduzida para o português como mulheridade, um jeito de ser mulher que escapa da feminilidade geralmente associada a fragilidade e delicadeza, uma vez que a autora evita o uso de *femininity* para se referir ao que é característico das mulheres negras. A relação com a natureza e as referências à bruxaria evocam a ideia de um poder que não é patriarcal, enquanto o eu-lírico revela algumas de suas particularidades recorrendo a uma série de negações [“Não busco favores [...] / eu não misturo amor com piedade [...] / Eu não habito /o meu nascimento nem as minhas divindades”]. Ela só afirma diretamente o que é nos últimos três versos.

A voz poética reconhece seus erros e seu orgulho como quem alerta o leitor sobre algo misterioso, surpreendente e perigoso. Evidencia sua magia antiga e sua nova fúria se situando entre o passado e o presente. No entanto, essa mulher ainda busca por irmãs de quem seria íntima a ponto de elas a usarem em seus artesanatos ou sob os tecidos para cobrir o corpo. Uma linhagem descendente de uma mãe negra que conhece muito bem o luto. Há um contraste entre imagens bem conhecidas como a lua, o sol, o mar e construções misteriosas como as “entranhas de Urano”, enquanto são descritas características subjetivas que apenas o eu-lírico poderia informar sobre si mesmo.

A autodefinição permite que vários aspectos da existência da mulher negra sejam abordados sem recair nos estereótipos de força e resistência, nas imagens de controle da “mãe preta abnegada”, da “mulher com a libido insaciável”. O eu-lírico se coloca como uma pessoa que poderia ser conhecida, caso o leitor esteja disposto a fazê-lo.

Em outros poemas, diversas mulheres negras que são mães, filhas, irmãs e amigas, são apresentadas por esse viés de múltiplas características. Nos poemas “Corrente” e “Poder” o eu-lírico reflete sobre as experiências de outras mulheres, uma mãe diante do abuso sexual das filhas de 15 e 16 anos e uma mulher negra que participou do júri que inocentou o assassinato de um menino negro pela polícia. Os poemas não têm o objetivo de julgar essas mulheres negras, mas questionam quais opções elas tinham, o que as levou à omissão. E o eu-lírico também se pergunta o que faria nessas situações. Saber quem é, ter clareza das opressões que atravessam sua vida, permite que a poeta observe os eventos a partir de pontos de vista diferentes e complexos. É possível se inconformar diante da violência, do abuso e da justiça e, ao mesmo tempo, reconhecer que podemos fraquejar e falhar sob pressão ou diante de uma ameaça.

Outro exemplo é o poema “As mulheres de Dan dançam com espadas em suas mãos para ressaltar a época em que elas eram guerreiras”, cujo eu-lírico também é uma mulher que se autodefine a partir de uma sequência de negações, enunciando quem é apenas na última estrofe:

Eu não caí do céu	I did not fall from the sky
eu	I
nem baixei como uma praga de gafanhotos	nor descend like a plague of locusts
para beber as cores e as forças da terra	to drink color and strength from the earth
e eu não cheguei como a chuva	and I do not come like rain
como uma oferenda ou um símbolo para o porvir da terra	as a tribute or symbol for earth's becoming

eu vim como uma mulher
escura e aberta
às vezes eu caio como a noite
suave
e terrível
só quando eu devo morrer
para me levantar outra vez.

I come as a woman
dark and open
some times I fall like night
softly
and terrible
only when I must die
in order to rise again.

Eu não venho como uma guerreira
secreta
com uma espada desembainhada na boca
escondida atrás da minha língua
rasgando minha garganta em fitas
condecorativas com um sorriso
enquanto o sangue corre
escorre e sai
pelos buracos de dois montes sagrados
no meu peito.

I do not come like a secret warrior
with an unsheathed sword in my
mouth
hidden behind my tongue
slicing my throat to ribbons
of service with a smile
while the blood runs
down and out
through holes in the two sacred
mounds
on my chest.

Eu venho como uma mulher
que eu sou
espalhando através das noites
risadas e promessas
e um calor escuro
aquecendo qualquer coisa que eu toque
que esteja viva
consumindo
apenas
o que já está morto.

I come like a woman
who I am
spreading out through nights
laughter and promise
and dark heat
warming whatever I touch
that is living
consuming
only
what is already dead.

Essa mulher, que espalha calor e promessas, se recusa a ser vista como uma praga ou como uma guerreira que se fere ao falar porque leva uma espada desembainhada na boca. O objetivo não é definir quem é a mulher negra num discurso unívoco, mas rejeitar descrições externas, criando espaço para as muitas coisas que a mulher negra pode ser, de acordo com as suas vontades.

Como a estrutura dos poemas é pensada como esse ato de enunciação, a proximidade com a oralidade se torna um elemento importante. O fato de que vários poemas aludem a Orixás e à cultura africana ou afrodiaspórica me levou a buscar opções no português brasileiro que fizessem parte do vocabulário dos devotos das religiões de matriz africana. Em “Uma mulher fala” a opção por “pano da costa” para traduzir *coiled cloths*, termo ambíguo que poderia se referir a cestaria, tecelagem e tecidos, foi feita pensando nas roupas usadas por iniciados no candomblé que entram em transe nas cerimônias. Em “As mulheres de Dan”, a escolha de “oferenda” como tradução de *tribute* evita a palavra oferta, comum entre os cristãos, e se aproxima dos alimentos oferecidos para os ancestrais e entidades na umbanda e no candomblé.

A adequação do vocabulário dos textos com termos usados em terreiros foi um critério que serviu para aproximar a tradução do modo de falar dos leitores brasileiros, uma vez que as culturas Iorubá e Bantu são formadoras do que se veio a entender como cultura brasileira. Um dos papéis da tradutora negra é trabalhar entre as semelhanças e diferenças das experiências afrodiaspóricas, e, em *A unicórnica preta*, a busca de Lorde por referências africanas cria pontos de contato com as experiências de mulheres negras brasileiras que, além das lutas em comum, se conectam à uma relação com a ancestralidade, que oferece imagens de beleza, poder, inteligência e liderança de mulheres negras, rejeitando a subalternidade.

As Orixás, a beleza e a força

As menções às culturas Iorubá e Fon constituíram um desafio à parte na tradução de *A unicórnica preta*. A autora fez referências a mitologias africanas, Orixás, Voduns e organizou um glossário ao fim do livro com referências bibliográficas. No entanto, as religiões de matriz africana têm um caráter dinâmico e a dispersão de diferentes povos para as Américas resultou em variações nas práticas rituais. Assim, alguns Orixás são cultuados em determinados lugares, noutros não. Entidades são conhecidas por nomes diferentes, assim como os utensílios dos templos. Então, embora a poeta tenha viajado por Togo, Nigéria e Daomé (atual Benim) entre 1975 e 1977, e indique as fontes de sua pesquisa, é importante lembrar que as religiões de matriz africana são diversas e de cunho iniciático, por isso os conhecimentos de Lorde podiam ser limitados ou imprecisos, uma vez que determinados saberes são transmitidos apenas oralmente entre os integrantes da comunidade formada no terreiro.

No glossário ao fim do livro, as entradas sobre o Ifá e Dan, por exemplo, traziam poucas informações. O Ifá é mais que um sistema oracular, é uma forma de religiosidade de caráter iniciático que reúne filosofia e espiritualidade e que não precisa estar associada ao culto aos Orixás no candomblé. Dan, além do antigo nome do reino do Daomé, é um Vodum reverenciado pelo povo Fon. A entrada sobre Oxalá afirma que este Orixá é cultuado como mulher, sem mencionar que uma de suas qualidades, Oxalufá, é um velho que veste saias. Surgiu então a dúvida de intervir no glossário complementando o texto, ou apenas verter as informações do texto de partida, uma vez que também disponho de conhecimentos limitados sobre as religiões de matriz africana e só percebi estes detalhes graças à leitura de obras de Reginaldo Prandi, Juana Elbein dos Santos e Monique Augras que serviram de referências iniciais nas pesquisas específicas para a tradução dos poemas.

A solução encontrada foi sinalizar no início da edição que a bibliografia indicada por Lorde se encontra indisponível para a consulta online e cita livros publicados entre as décadas de 1930 e 1970, quando a maioria das referências impressas sobre religiões de matriz africana eram títulos de antropologia, escritos num período em que a disciplina ainda tratava expressões religiosas não cristãs como primitivas ou exóticas. O objetivo é deixar claro que os poemas abordam a aproximação de Lorde das cosmovisões da África Ocidental, no entanto existem fontes mais completas sobre candomblé, umbanda e ifá, especialmente livros de autores brasileiros ligados a essas religiões e práticas. O *Dicionário de História da África – séculos VII a XVI*, de Nei Lopes e José Rivair Macedo, por exemplo, foi muito útil na pesquisa para a tradução de *A unicórnio preta*.

O interesse de Audre Lorde pelas cosmovisões Iorubá e Fon não precisa passar necessariamente por uma adesão às religiões de matriz africana, e por isso a tradução dos poemas tratou a alusão a Orixás e Voduns como parte de uma busca por imagens complexas de mulheres negras, um elemento importante de seu projeto poético. Contudo, pensando no momento em que esses poemas chegam ao público brasileiro, em que a perseguição às religiões de matriz africana e ataques a terreiros, infelizmente, acontecem com frequência, um dos aspectos éticos da tradução é respeitar as entidades mencionadas nos poemas e indicar ao leitor a necessidade de buscar outras fontes para saber mais sobre as religiões de matriz africana.

Uma vez que existem muitas referências aos Orixás na produção cultural brasileira, especialmente na nossa música popular, a alusão a religiões que seguem uma tradição oral reforça ainda mais a importância de que os poemas em português se aproximem da fala. Entidades como Iemanjá e Sebolisa são mulheres negras que são mães, guerreiras, belas, furiosas e impacientes, como os eu-líricos que se definem ao dizer quem

são. Como Vanessa K. Valdés destaca em *Oshun's Daughters: The Search for Womanhood in the Americas*:

AnaLouise Keating observa que descobrir uma herança espiritual da África Ocidental fortaleceu Lorde: “Ao substituir sua visão de mundo judaico-cristã por uma que valida suas raízes africanas, ela afirma sua identidade como uma mulher negra poeta guerreira.... Ao resgatar figuras da mitologia africana nestes poemas e outros, Lorde simultaneamente se redefine e celebra seu acesso ao poder transformador da linguagem”. Aprofundando-se em um sistema espiritual que fornece imagens de força feminina, beleza e coragem, Lorde se escreve em uma narrativa que é predominantemente branca, masculina e heterossexual. Identificar tradições existentes há milhares de anos a liberta: ela não sente mais a dor e a culpa da automutilação que é viver uma vida inautêntica e não examinada; em vez disso, está livre para explorar o mundo a partir de uma posição de integridade.

O encontro com as Orixás e Voduns apresentou a Lorde um repertório de imagens e histórias com as quais foi capaz de se reconhecer e, a partir desta posição de integridade, usar a poesia como investigação e um espaço para lidar com seus sentimentos e suas ideias. Assim, Iemanjá e Seboulisa surgem em seus poemas como figuras maternas com as quais o eu-lírico pode se identificar ou estabelecer uma alteridade ao afirmar as diferenças entre a mulher e a entidade. No poema “Abomé e rua 125” a voz poética dialoga com Seboulisa numa espécie de prece pedindo a força de mulher que lhe confere a capacidade de falar. O poema “Daomé” trata do encontro com as culturas da África ocidental e apresenta uma mulher negra que se conhece a ponto de não se importar com estereótipos e expectativas projetadas sobre o seu corpo e suas identidades.

Nesse poema surgem também Exu e Xangô, duas representações de masculinidades que escapam da lógica patriarcal branca e europeia. Exu, o mensageiro entre os Orixás e seres humanos, geralmente é representado com o pênis ereto, seu “ferro latejante”, e corresponde ao dinamismo e à fecundação, o processo no qual a fusão de elementos diferentes é responsável pela transformação e a criação do novo. Xangô, o Orixá da justiça, é associado às responsabilidades ligadas a posições de autoridade e liderança na figura do rei. Essas forças masculinas estão presentes em cenas em que a vida cotidiana e o trabalho se misturam a elementos sagrados como a realização de oferendas e a leitura do oráculo, coexistindo sem estabelecer uma disputa hierárquica entre si, nem uma relação de dominação com Seboulisa. Nos ensaios, Lorde argumenta que o autoconhecimento e a autodefinição permitem que homens e mulheres lutem juntos contra a pressão do racismo; no poema, cria imagens de uma convivência em que a diferença existe, mas não é tratada como uma ameaça ou justificativa para a desigualdade.

Daomé

“apesar do calor do fogo
as pinças podem pegá-lo.”

Foi em Abomé que eu senti
todo o sangue das guerras do meu pai
e onde encontrei minha mãe

Seboulisa

de pé com as palmas das mãos abertas nos quadris
um seio devorado pelos vermes da mágoa
pedras mágicas repousando nos seus dedos
secos como uma tosse.

No quintal dos artesãos que trabalham o latão
quatro mulheres tingem tecidos juntas
fazendo graça do ferro latejante de Exu
mantendo-se ereto e ardentemente familiar
no quintal delas

mudo como um porco-espinho numa floresta de chumbo
no pátio das tecelãs
outros irmãos e sobrinhos
estão costurando belas tapeçarias
em histórias de sangue.

Trovão é uma mulher de cabelo trançado
interpretando o ifá de Xangô
adormecida entre víboras sagradas
que não sabem ler
nem comer as oferendas rituais
do altar.
Minha garganta na toca da pantera
não resiste.

Carregando dois tambores na minha cabeça eu falo
qualquer idioma necessário
para afiar as lâminas da minha língua
a serpente está consciente embora durma
embaixo do meu sangue
por eu ser uma mulher independente
do que você pensa de mim
vou trançar meus cabelos
mesmo
nas épocas de chuva.

Dahomey
“in spite of the fire’s heat
the tongs can fetch it.”
It was in Abomey that I felt
the full blood of my fathers’ wars
and where I found my mother
Seboulisa
standing with outstretched palms hip high
one breast eaten away by worms of sorrow
magic stones resting upon her fingers
dry as a cough.

In the dooryard of the brass workers
four women joined together dying cloth
mock Eshu's iron quiver
standing erect and flamingly familiar
in their dooryard
mute as a porcupine in a forest of lead
In the courtyard of the cloth workers
other brothers and nephews
are stitching bright tapestries
into tales of blood.

Thunder is a woman with braided hair
spelling the fas of Shango
asleep between sacred pythons
that cannot read
nor eat the ritual offerings
of the Asein.
My throat in the panther's lair
is unresisting.

Bearing two drums on my head I speak
whatever language is needed
to sharpen the knives of my tongue
the snake is aware although sleeping
under my blood
since I am a woman whether or not
you are against me
I will braid my hair
even
in the seasons of rain.

O poema mistura imagens comuns e inusitadas, sem separar elementos sagrados e entidades de cenas da vida comum, o verossímil e o improvável. As relações de parentesco não se limitam apenas ao vínculo sanguíneo, mas envolvem humanos e entidades, o que é parte das cosmovisões Iorubá e Fon, mas também pode aludir à irmandade construída

entre pessoas negras na diáspora, uma vez que nos Estados Unidos as pessoas negras se tratam por *brother/sister*, evocando a proximidade e a semelhança entre os que vivenciam a opressão racista. A visita ao Daomé abordada nesse poema reconfigura a compreensão de espaços, das relações e de como o eu-lírico passa a lidar com suas vontades.

Os versos “since I am a woman whether or not/ you are against me” foram desafiadores porque uma tradução mais próxima do texto de partida exigiria ajustes na sintaxe para manter a fluidez da leitura. Uma opção seria “como sou uma mulher esteja você ou não/ contra mim”, no entanto, decidi por “por eu ser uma mulher independente/ do que você pensa de mim”, apostando numa ambiguidade proposital entre o adjetivo que caracteriza a autonomia da mulher e na aproximação do português falado, em que “independente” é usado como uma redução do advérbio “independentemente”. A alteração do verso seguinte perde o forte sentido de oposição, mas busquei uma construção que tivesse o peso de uma enunciação e parecesse algo dito pelos falantes de português no dia a dia. O arranjo “por eu ser uma mulher independente/ de você estar contra mim” é possível e funciona, e soa mais literário do que parte de uma conversa.

Considerações finais

A poesia de Lorde recorre a várias imagens, de referências a elementos da natureza e animais até construções inverossímeis e referências a sonhos. Nos exemplos analisados neste texto, os poemas são compostos por sequências de imagens que se encaminham para um desfecho que funciona como um clímax. É uma escrita literária, que não se propõe a emular a oralidade, mas é elaborada aproximando-se da fala na busca de uma fluidez para as leituras em voz alta.

O uso de registros eruditos e informais foi compreendido como uma articulação de referências literárias e uma consequência de a autora

transitar pelo ambiente acadêmico, reuniões de grupos ativistas e mesclar diferentes formas de expressão como uma das maneiras de exemplificar a complexidade da experiência negra.

Considerar as reflexões de Lorde nos ensaios para informar a tradução de *A unicórnica preta* envolve pensar a poesia como um espaço de criação de possibilidades e descolonização. Contudo sem esquecer que “a possibilidade não é nem eterna nem instantânea”, uma vez que escrever poemas era uma entre as muitas práticas de Audre Lorde para produzir mudanças, como dar aulas e oficinas de poesia, colaborar com coletivos feministas e participar de eventos e da fundação da Kitchen Table: Women of Color Press.

Se “as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande”, pode-se pensar a poesia da autora como a forja na qual serão inventadas as ferramentas dos que lutam por uma liberdade mais ampla que o fim das opressões individuais, que envolve transformações na maneira como lidamos com ideias e sentimentos, com nossos corpos, com as diferenças, sem insistir na formação de hierarquias e na reprodução de violências. As ambiguidades, a polissemia, o contraditório, o improvável e neologismos cabem nos poemas de Lorde, e recriar esses elementos em português é transpor também a ideia da poesia como lugar da possibilidade, onde a humanidade da mulher negra é expressa em sua integridade, livremente.

Referências

Carrascosa, Denise (org). *Traduzindo no Atlântico Negro: Cartas náuticas afrodiáspóricas para travessias literárias*. Salvador: Ogums Toques Negros, 2017.

De Veaux, Alexis. *Warrior Poet: A Biography of Audre Lorde*. Nova York: W.W. Norton, 2004.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo, Elefante, 2019.

Lorde, Audre. *Irmã outsider: Ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Lorde, Audre. *Sou sua irmã: Escritos reunidos e inéditos*. São Paulo: Ubu, 2020.

Lorde, Audre. *A unicórnica preta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

Valdés, Vanessa K. *Oshun's Daughters: the search for womanhood in the Americas*. Albany: State University of New York Press, 2014.

ELOGIO A ECO: UMA REFLEXÃO SOBRE O SIGNIFICADO DE TRADUZIR

Jhumpa Lahiri • Tradução de Andréia Guerini

Em fevereiro de 2016, recebi um grupo de alunos da Universidade de Princeton para um seminário dedicado à tradução literária. Eu estava ansiosa para ministrar o curso e mais ainda para aprender. Foi justamente nesse período que eu estava prestes a enfrentar meu primeiro projeto formal de tradução: um romance chamado *Lacci* [*Laços*], escrito por Domenico Starnone e publicado em 2014, que havia lido em italiano e adorado.

A tradução de *Lacci* faz parte de uma fase contínua de metamorfose em minha vida. Em 2012, me mudei para Roma com o objetivo de melhorar meu italiano. No ano seguinte, comecei a escrever em italiano e essa experiência me levou a *In altre parole* [*Em outras palavras*], um livro escrito em italiano e publicado em 2015. Eu me senti ousada e aventureira, mas no fundo da minha mente, também senti que tinha

dado um passo crucial para adquirir e conhecer profundamente um novo idioma.

Quando Starnone, com quem fiz amizade em Roma, propôs que eu traduzisse *Lacci*, aceitei com entusiasmo, mas também com apreensão. Uma coisa era passar por uma transformação de escrever em inglês para o italiano. Outra bem diferente seria passar de escritora de meus próprios romances a tradutora das palavras de outra pessoa. Em certo sentido, a ideia de passar por essa segunda metamorfose parecia mais radical do que a primeira. Ela veio com um senso de responsabilidade que eu não havia considerado antes. E isso exigia não apenas habilidades, mas um estado de espírito com o qual eu estava menos familiarizada.

Ao planejar o primeiro dia do seminário em Princeton, perguntei-me como começar, qual a melhor forma de iniciar e abrir a conversa. Eu tinha lido muitos ensaios, muitas teorias de tradução no passado. Eu poderia facilmente começar citando os ensaios de Walter Benjamin ou de Vladimir Nabokov. Ao invés disso, voltei-me para *As metamorfoses* de Ovídio, uma obra que nunca deixa de iluminar os mistérios da vida para mim. Lembremos que a obra-prima de Ovídio é ela própria uma tradução, em sentido amplo, da mitologia grega, nascida das viagens do poeta romano à Grécia quando jovem e de sua absorção da língua e da cultura grega antiga. Como quase toda a poesia latina, *As metamorfoses* são uma obra que surge de um encontro com uma literatura pré-existente composta em outra língua. Dentro do poema, pensei imediatamente no mito de Narciso e Eco, e isso começou a me orientar, fornecendo-me algumas chaves para iniciar a explorar o que significa traduzir um texto de uma língua para outra.

No primeiro dia de aula, comecei dizendo que toda tradução, antes de mais nada, deve ser considerada uma metamorfose: uma transformação radical, dolorosa e milagrosa, na qual características e elementos específicos são eliminados e outros novos são obtidos. Nesse

sentido, eu disse à turma que quase todos os episódios do grande poema narrativo de Ovídio podem ser lidos metaforicamente como um exemplo de tradução, dado que as criaturas estão em constante mudança de estados de ser. Dito isso, o mito de Narciso e Eco é particularmente ressonante quando considerado do ponto de vista de um tradutor, e me toca pessoalmente, de forma intensa, sobre o que significa passar de escritora para tradutora e vice-versa.

Vamos começar refrescando nossa memória sobre o mito, que se encontra no Livro III de *As metamorfoses*. A história de um amor condenado, que é uma série de contos de Ovídio em que o amante e a amada são transformados. Eco, uma ninfa da montanha, conhecida por sua voz sonora, é convocada pelo mulherengo Zeus para distrair Juno conversando com ela. Quando Juno descobre que foi enganada pela natureza faladora de Eco, condena-a a dizer apenas uma parte do que as outras pessoas já disseram. Sua capacidade de falar é alterada, reduzida a uma repetição parcial de palavras previamente geradas por outros: “e apesar de gárrula não tinha outro uso para a voz que o de agora, capaz somente de reproduzir, dentre muitas, só as ultimíssimas palavras”⁵⁶ (“et tamen usum / garrula non alium, quam nunc habit, oris habebat, / reddere de multis ut verba novissima posset” 359-61).

A tradução sempre foi uma forma literária controversa, e há os que resistem a ela ou a rejeitam, ou reclamam que o resultado da transformação é um “mero eco” do original no processo de viajar de uma língua para outra, pelo muito que foi perdido. A história de Ovídio chama a atenção para a natureza dessa perda, ou empobrecimento, personificada por Eco, a figura que inspira a palavra, também grega na origem, para

56 A tradução em português de todas as partes citadas ao longo deste texto sobre o mito de Narciso e Eco foi extraída da edição: Ovídio. *As metamorfoses*. Organização de Mauri Furlan e Zilma Gesser Nunes. Tradução de Claudio Aquati ...[et al]. Florianópolis: EDUFSC, 2017, p. 145. Os trechos do mito de Narciso e Eco foram traduzidos por Paulo Sérgio de Vasconcellos.

explicar um fenômeno acústico: um som que, por se mover de uma determinada maneira, ao encontrar uma barreira “retorna”, replicando uma parte do som original. Devemos ter cuidado, entretanto, para não equiparar a palavra “eco” à simples repetição. O verbo que Ovídio atribuiu a Eco, uma vez condenada, não é “repetere”, mas “reddere”, que significa principalmente dar de volta, devolver, restaurar.

À primeira vista, parece que Eco, ao começar como uma talentosa contadora de histórias, é convertida, graças à maldição de Juno, em tradutora. Como para Eco, parte da tarefa do tradutor é “ouvir” um texto lendo-o cuidadosamente, absorvendo seu significado e repetindo-o. O tradutor reproduz palavras já escritas duplicando-as. Assim como Eco, a arte do tradutor pressupõe a existência de um texto original, e também pressupõe que muito do que torna aquele texto belo e único no original será impossível manter em outro contexto linguístico. No mito de Ovídio, a condição de Eco é claramente um castigo, uma privação de sua própria voz e palavras. Mas quem traduz, idealmente, converte esse “castigo” em um desafio estimulante, e muitas vezes em uma alegria. O tradutor “repete” e assim “duplica” um texto, mas essa repetição não deve ser tomada literalmente. Longe de ser um ato restritivo de cópia, o tradutor restaura o sentido de um texto por meio de um elaborado processo alquímico que requer imaginação, engenhosidade e liberdade. E assim, embora o ato de repetir, ou ecoar, seja certamente pertinente ao tema da tradução, é apenas o ponto de partida da arte do tradutor.

Vamos prosseguir com o nosso mito. Eco, um dia, se apaixona por Narciso e, como resultado, sua condição, já comprometida, se torna trágica. Na falta de suas próprias palavras, ela é incapaz de chamar Narciso, a quem deseja. Quando finalmente se aproxima dele, ele a repudia e, numa cruel comédia de erros, Narciso, ao resistir aos avanços dela, apaixona-se por si mesmo. Eco, em sua vergonha, definha, seu corpo desaparece, até o ponto em que ela não é nada além de um monte de ossos e uma voz. A linguagem de Ovídio é enfática e assombrosa: “A

voz, tão só, e ossos restam: a voz permanece; os ossos, dizem, tomam forma de pedra”⁵⁷ (vox tantum atque ossa supersunt: / vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram” 398-99). A repetição do latim “vox”, voz, celebra a própria maldição de Eco, reconhecendo seu talento original. A palavra, literalmente ecoada, eleva a parte insubstancial, invisível, mas persistente dela, desenhando-a paradoxalmente em nítido relevo.

Esses pontos angustiantes da trama são carregados de significado do ponto de vista do tradutor. Dois detalhes são fundamentais, e ambos se referem a Eco. Primeiro, o ato de desejar, de se apaixonar, que, em circunstâncias ideais, é o que instiga o impulso de traduzir. Paixão, como eu disse, foi o que me levou a traduzir *Lacci* e tudo o que traduzi desde então. Até agora, tive a sorte de selecionar e escolher os meus projetos de tradução. Não há maneira melhor ou mais satisfatória de satisfazer o amor por um texto do que traduzi-lo. Traduzir um livro é entrar em relação com ele, aproximá-lo e acompanhá-lo, conhecê-lo intimamente, palavra por palavra, e desfrutar, em troca, do conforto de sua companhia.

Uma das condições dessa relação é o ato de seguir, de ser o segundo e não o primeiro. Como Eco, que em Ovídio “passou a seguir-lhe as pegadas furtivamente”⁵⁸ (“seguitur vestigia furtim” 371), um tradutor conhece a obra de um autor seguindo literalmente seus rastros, perseguindo-a atentamente. De modo apropriado, muitas vezes elogiamos os esforços de um tradutor quando dizemos que ele “capturou” o espírito e o sentido do original. Pode-se dizer que se trata de uma caçada figurativa, representada não apenas pelo inevitável trabalho de caça às palavras certas para recriar o texto, mas por um sombreamento furtivo – resultado de inúmeras leituras e reflexões sobre a própria obra – para melhor compreender sua forma, sua estrutura, seu significado. Ironicamente, Eco – em uma das muitas surpreendentes inversões de papéis nesse mito – é

57 Idem, p. 147.

58 Idem, p. 145.

a principal caçadora desse mito, enquanto Narciso, que é descrito como um caçador, é quem, na maioria das vezes, escapa. Embora a caçada de Eco acabe em fracasso, ela nos ajuda a melhor apreciar o papel contraditório do tradutor como alguém que vem em segundo lugar e exerce um certo grau de poder ao lutar com um texto em um novo idioma.

Eu gostaria de, por um momento, fazer uma pausa sobre as ramificações de ser o primeiro em oposição ao segundo. Quando me tornei uma tradutora, além de continuar sendo uma escritora, fiquei impressionada com a quantidade de pessoas que consideram o que estou fazendo como “secundário” e, ainda, de natureza criativa inferior. A tradução, ao que parece, é considerada uma atividade imitativa em oposição à imaginativa. Algumas pessoas, quando comento que estou traduzindo o trabalho de outra pessoa em vez de escrever algo meu, parecem sentir pena de mim, como se os projetos de tradução representassem uma escassez de minhas próprias idéias, a solução para um período de pausa, uma seca da minha voz original. Leitores que reagem com desconfiança a uma obra traduzida reforçam uma hierarquia percebida na literatura entre uma obra original e sua imitação. Essa hierarquia, infelizmente predominante, entre o que é autêntico e o que é derivado – ou entre o que é puro e o que está contaminado – tem implicações angustiantes não apenas em termos de como vemos a literatura, mas em termos de como vemos um ao outro. Quem é original, quem pertence autenticamente a um lugar? Quem não? Por que aqueles que não são originários de um lugar – migrantes que não “chegaram primeiro” – são tratados como são? Voltarei a essas implicações mais adiante. Por enquanto, voltemos ao nosso mito e à tradução.

O segundo ponto saliente em relação a Eco: sua “encarnação” final, por assim dizer, é nada além de uma voz. Tradutores são frequentemente descritos como presenças invisíveis, discretas e abnegadas. Seus nomes estão frequentemente ausentes nas capas dos livros; seus papéis devem ser

de suporte. Uma vez que o livro tenha sido traduzido, espera-se que os tradutores se apaguem do cenário e permitam que o livro fale por si. De fato, as estudiosas feministas argumentaram que a prática da tradução corresponde aos arquétipos femininos tradicionais nos quais a posição e a identidade de uma mulher eram subservientes à de um homem. O definhamento de Eco, sua perda de carne, também faz pensar nas práticas penitenciais dos santos medievais.

Nos últimos três anos, além de *Lacci*, também traduzi outro romance de Starnone, intitulado *Scherzetto* [*Brincadeira*]. Em ambas as ocasiões, escrevi introduções que expressavam minha admiração e minha apreciação crítica das obras de Starnone, com o objetivo de apresentá-lo a um novo público. Por meus esforços, mais de uma vez, fui castigada pelos críticos por interferir na relação do leitor com o livro, por chamar a atenção para meus próprios pensamentos, por lançar luz sobre meu papel de tradutora. Um revisor destacou que a minha introdução era um exemplo de “intelectualização que consome energia”. O conselho de outro (também ele homem) foi: “Talvez, da próxima vez, Lahiri possa simplesmente pular a introdução e deixar apenas Starnone falar”.

Como Eco antes de ser amaldiçoada, me fizeram sentir que eu tinha sido loquaz. Não tenho interesse, aqui, em me defender. O que acho relevante é o desejo contínuo de tornar o tradutor inócuo e discreto. Após ser rejeitada por Narciso, Eco torna-se fisicamente ausente: “Desde então, esconde-se em florestas e não é vista em monte algum”⁵⁹ (“Inde latet silvis nulloque in monte videtur” 400). A próxima linha, no entanto, diz: “de todos ouvida: é o som que nela vive”⁶⁰ / “omnibus auditor: sonus est, qui vivit in illa”. (401) Sua invisibilidade é combatida e compensada pela presença de sua voz. Mais uma vez ela é uma contradição: longe de ser vista, mas eternamente ouvida. Como deve o

59 Idem, p. 147.

60 Idem, p. 147.

tradutor, que se esforça para fazer eco de uma obra literária em termos linguísticos, de acordo com sua visão e interpretação, encontrar um equilíbrio?

Retornemos agora a Narciso, que compartilha o centro do palco neste mito, gerando um adjetivo que passou a representar um aspecto muito comum da psicologia humana. Como anteriormente mencionado, Narciso é descrito por Ovídio como um caçador, orgulhoso e independente, conforme as noções convencionais do que é um escritor: uma voz singular, inimitável, a ser duplicada e difundida, talvez, pelo eco do tradutor. Se vamos agora traçar uma dupla analogia em que Eco representa a tradutora e, por propriedades da sinédoque, uma obra em tradução, então Narciso personifica o escritor, e também o texto original.

As circunstâncias de Narciso são intrigantes desde o início. O vidente Tirésias adverte sua mãe, Liríope, que para viver muito ele nunca deve conhecer a si mesmo: “Se não se conhecer⁶¹/Si se non nove-rit” (348). Esse aviso enigmático, o oposto da lendária injunção délfica a “conhecer a si mesmo” (em grego, *gnothi seauton*) perturba e fascina, e também soa verdadeiro. Eu falo por experiência própria. É imperativo para mim conhecer um texto para traduzi-lo: devo saber o que significa, e como vem a significar o que significa. Como escritora, sou muito mais ignorante, e até mesmo inconsciente, do que faço. O auto-envolvimento da escrita é tal que há pouco espaço para a perspectiva. A escrita, como a convicção de Narciso de que a imagem que ele vê no lago é outra pessoa e não ele mesmo, corresponde às vezes a um estado bastante infantil em que a razão objetiva tem pouca ou nenhuma relevância. Eu posso tentar explicar o que significa algo escrito por mim, mas ao final estou apenas explicando de dentro de mim, do meu ponto de vista limitado.

61 Idem, p. 143.

Narciso é enganado pela ilusão de que o belo menino que ele vê refletido no lago é outra pessoa. Mas, ao construir minha analogia, me pergunto se a minha aula sobre tradução também não é um pouco enganadora. Eco representa certos traços do tradutor, é verdade, mas também Narciso, na medida em que uma tradução é um reflexo acústico e visual de um texto constituído em outras palavras, algo que deve ser ouvido e visualizado pelo tradutor, um reflexo que “parece” ser o original enquanto na verdade é bastante separado e distinto. O truque para uma boa tradução é não ser capaz de reconhecer qual é qual. No minuto em que uma tradução “parece” ou “soa” como uma tradução, o leitor recua e a acusa, a rejeita. A grande expectativa que colocamos sobre a tradução é que ela soe “verdadeira”. É por isso que as exigências sobre uma tradução são maiores do que as sobre um texto original.

Mas o que torna algo original, em oposição a uma derivação? Como escritora, posso garantir o fato de que tudo de “original” que já escrevi deriva necessariamente de outra coisa, não apenas de minhas experiências, mas de minha leitura de outras obras, que por inspiração eu extraí, consciente e inconscientemente, de inúmeros outros autores. A criatividade não existe no vácuo, e muito disso envolve a imitação, como nos lembram teóricos de Platão a Auerbach e Harold Bloom. Sinto-me atraída por mitos - aliás, as primeiras histórias que aprendi a ler - porque eles não apenas apontam para minhas próprias origens como leitora, mas porque são as únicas histórias originais que existem: histórias com contrapartes em todas as culturas que pertencem a todos e a ninguém. Quando comecei a escrever histórias ainda criança, escrevia cópias do que lia e, em muitos aspectos, é isso que continuo fazendo, apenas de uma maneira um pouco menos óbvia. A ilusão da liberdade artística é apenas isso, uma ilusão. Nenhuma palavra é “minha palavra” – eu simplesmente as organizo e uso de uma certa maneira.

Eco e Narciso podem ser vistos como opostos e, como muitos opostos, como dois lados da mesma moeda. Se atribuirmos a Eco o ato de repetir, que vem do latim “repetere”, Narciso, o caçador, estaria alinhado com “petere”, que significa golpear, buscar, assaltar. Por um lado, sua dinâmica se conforma a um modelo patriarcal, declinado ao longo das linhas convencionais de gênero. A tradução fica a serviço de um texto, enquanto o texto, orgulhosamente independente, resiste a ser desfigurado, preservado em seu estado original. Com certeza, o texto continua ocupando uma posição privilegiada: lido, inalterado, ao longo dos séculos, intacto, de acordo com as intenções do autor. Enquanto uma obra de arte, por mais imperfeita ou incompleta, é considerada definitiva, a tradução é enfaticamente o oposto. A tradução deve se adaptar continuamente às necessidades do presente. Não pode se divorciar do momento presente, pois seu objetivo é chegar aos leitores e conquistar um público contemporâneo. É por isso que mesmo as maiores obras de tradução são sempre substituídas por outras. As traduções são dispensáveis, mas a verdade é que também são indispensáveis. O eco contínuo e atualizado da tradução é fundamental para sustentar grandes obras literárias, para celebrar e difundir seu significado no espaço e no tempo.

Os ecos são fenômenos maravilhosos, mas também inquietantes, e até mesmo assustadores. Revisitemos a cena culminante do mito, o momento em que Narciso ouve Eco procurando, em vão, chamá-lo. Eco, privada, como já dissemos, de sua própria voz, deseja dirigir-se ao seu amado, mas só pode repetir o que ele diz: “mas (o que permite) ela se põe à espera dos sons com que possa referir palavras suas” (“sed, quod sinit, illa parata est / exspectare sonos, ad quo verba remittat”⁶² (377-8). Aqui o latim “exspectare”, com seu sentido combinado de espera e anseio, merece atenção especial, ressaltando a condição emocional e

62 Idem, p. 145.

vocal de Eco. E quando ela repete, portanto, “‘Segue’ ” (‘Adest’) ao seu “ ‘Alguém me segue?’ ” (‘Ecquis adest?’ 380), Narciso se maravilha: “Ele se espanta”⁶³ (“Hic stupet” 381). À medida que a sua conversa surreal e confusa prossegue, Narciso procura essa voz e, por um instante, é Narciso que está perseguindo, e é Eco que foge dele: “Por que de mim foges?”⁶⁴ inquit/’me fugis” (383-4). Quando Eco avança fisicamente, no entanto, Narciso recua novamente – “Ele foge”⁶⁵ (“Ille fugit” 390) – e recusa seu toque, chegando a dizer que prefere morrer a abraçá-la.

Por que um eco – como já estabelecemos, um ato de amor, de escuta e de restauração – é tão ameaçador? Por que esse som, que é de fato o nosso próprio som, reformulado por meio de outro, mina e até ameaça aniquilar o sentido de quem somos?

Se o mito de Narciso e Eco tivesse um final feliz, o filho deles poderia ter crescido e se tornado um escritor-tradutor como eu. Posso traçar aspectos de meus próprios impulsos criativos em ambas as figuras. O que é escrever, senão um olhar profundo e direto de si mesmo? O melhor da escrita vem da introspecção inabalável. E eu me vejo muito em Eco. Desde as minhas primeiras lembranças, tenho ouvido o mundo, tentando lançar de volta as experiências dos outros. Posso ter começado escrevendo meus próprios livros, mas nasci com a disposição de tradutora, pois meu desejo primordial era conectar mundos díspares. Dediquei muita energia em minha vida para absorver a língua e a cultura dos outros: o bengalês de meus pais e, mais tarde, quando me tornei adulta, o italiano, uma língua que agora adotei criativamente. Quando escrevo em italiano, uma forma de percebê-lo seria como um eco da minha própria língua. Voltando à explicação científica, é o que acontece

63 Idem, p. 145.

64 Idem, p. 145.

65 Idem, p. 145.

quando uma língua, ao se deparar com um corpo estranho (neste caso, eu), é lançada para trás de forma diferente.

Alguns leitores italianos do meu trabalho em italiano o definem como o “meu italiano”, correto, mas anômalo, para ser mantido separado de um italiano mais aceito e autêntico. Foi-me sugerido que eu fosse mais cuidadosa e conservadora no uso da língua se voltasse a escrever em italiano, para não “ofender” certos leitores. O italiano em sua forma oficial – o que quer que isso signifique – não deve e não pode, segundo esses leitores, ser tocado ou estragado. Meu italiano é considerado um eco na medida em que é considerado mais fraco, carente e, para alguns leitores, também angustiante. Mas isso é precisamente o que acontece quando uma fronteira é cruzada, quando uma nova língua – ou cultura, ou local – é vivenciada e absorvida. Imigrar é observar cuidadosamente e copiar certos traços. Talvez a assimilação total não seja possível, nem mesmo desejável. Cada caso é um caso, e cada ser humano que cruzou uma fronteira é marcado por um conjunto único de reações e consequências, resultando em um padrão tão único quanto suas impressões digitais.

Uma língua e, por extensão, uma cultura, ou uma nação, que foge de seus ecos, é uma cultura voltada para dentro, apaixonada por si mesma, ou pela ideia de si mesma. Quase podemos perdoar o pobre Narciso por realmente acreditar que a figura na água, refletida de volta para ele, era outra pessoa. Mas esse alguém era apenas uma invenção, uma sombra. Aqueles que pregam *make America great again* (“tornem os EUA grandes novamente”), ou defendem *prima gli italiani* (“Primeiro os italianos”), também estão apaixonados por uma sombra. Os verdadeiros Estados Unidos, e também a verdadeira Itália - os dois países que chamo de lar, dois lugares extraordinários, cheios de diversidade, riqueza cultural e almas generosas - não correspondem à imagem projetada na água, à perigosa e solipsista nostalgia do passado. Aqueles levados a

defender apenas a si mesmos, a olhar para dentro e não para fora, têm apenas um resultado. As linhas de Ovídio são arrepiantes, revelando um estado em que tudo é contorcido e enrolado: “A si mesmo deseja, imprudente, e quem louva é ele mesmo o louvado e, enquanto atrai, é atraído e igualmente incendeia e arde”⁶⁶ (“Se cupit imprudens et, qui probat, ipse probantur / dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet” 425-6). Os verbos tornam-se reflexivos, como se ecoando sinistramente um no outro, e o sujeito, agachado sobre si mesmo, implode e se autodestrói. Cego à verdade, Narciso sucumbe a uma ilusão que o engana. E Ovídio deixa bem explícito que o seu ponto de vista é um erro: “O que está vendo, não sabe, mas com o que está vendo se abrasa. O mesmo erro que engana os olhos incita-os”⁶⁷ (“Quid videat, nescit, sed quod videt, uritur illo, / atque oculos idem, qui decipit, incitat error” 430-1) Uma cultura em sua posição, uma nação que adota essa postura, não tem escolha, como o próprio Narciso, senão definhar.

O mito de Eco e Narciso, de que hoje apenas raspei a superfície, me ajuda a refletir sobre a questão mais complicada que enfrentei até agora em minha vida criativa, que é o ato de autotradução. Quando meu primeiro livro em italiano estava prestes a enfrentar a viagem para o inglês, eu estava relutante, e também emocionalmente incapaz de empreender essa viagem sozinha. O livro foi traduzido por outro, ecoado no inglês de outra pessoa. Desde então, traduzi para o inglês um conto que escrevi em italiano. Parecia estranho e antinatural, mas era uma questão de dez páginas, um exercício que terminou rapidamente. Tentei ser “fiel” ao original e reproduzir estilisticamente uma história muito diferente daquelas que já havia escrito em inglês. Antes de a história ser publicada na revista *New Yorker*, tive que insistir para que a frase “traduzido pela autora” aparecesse no final do texto. Inicialmente,

66 Idem, p. 147.

67 Idem, p. 149.

a revista foi contrária ao meu pedido, dizendo que essa frase poderia parecer confusa para os leitores. Eu insisti, para honrar a natureza do trabalho que eu havia feito.

Agora, enfrento uma nova encruzilhada e devo tomar uma decisão importante. Como trazer *Dove mi trovo* [*Onde me encontro*], meu romance mais recente, concebido e escrito em italiano, aos leitores ingleses? Minha relutância em me autotraduzir decorre em parte da lição de Narciso. Temo que voltar a esse texto, vê-lo por um período prolongado em uma nova língua, que, no entanto, do meu ponto de vista, seria muito auto-referencial, equivale a uma sala de espelhos em um grau infinito e insustentável. Teria que reencontrar a mesma história, reconfigurar as mesmas frases, já escritas por mim. Nesse sentido, eu também teria que me ecoar. Já foi dito por muitos que o risco, para o autor que se autotraduz, é reescrever mais do que traduzir, já que não há regras a obedecer quando a única autoridade é ele mesmo. Qual é o sentido da obediência, da fidelidade, quando o outro não existe?

Quando se trata de autotradução, a hierarquia do original e da derivação se dissolve. Autotraduzir-se é criar dois originais: gêmeos, longe de serem idênticos, concebidos separadamente pela mesma pessoa, que acabarão existindo lado a lado.

Vamos concluir retornando ao nosso mito. No final, Eco, invisível, privada de seu corpo, permite que Narciso pronuncie sua última palavra de adeus. É com a voz dela, não com a dele, que ele parte. Embora humilhada, ela se emociona com seu fim trágico, ecoando não apenas o que ele diz, mas o que sente: “embora irada e lembrada, condeu-se”⁶⁸ (“quamvis irata, memorque / indoluit, quotiensque puer miserabilis” 494-5). Seu comportamento é indicativo de outro traço necessário do tradutor: a empatia. Ela até o acompanha ao submundo para se jun-

68 Idem, p. 151.

tar aos que lamentam sua perda: “Ao pranto ressoa em resposta Eco⁶⁹ (“plangentibus adsonat Echo” 507). Narciso transforma-se em flor, bela e viva, sim, mas perdura em silêncio, solitário, sem alma. É Eco que olha além de si mesma, que canta ao lado dos outros, que sobrevive a ele e cuja voz ressoa e permanece.

Sua história e sua resiliência nos lembram que a tradução – que simultaneamente repete, converte, reflete e restaura – é central para a produção da literatura, não um acessório dela. Os períodos mais ricos de efervescência literária sempre foram aqueles em que as identidades de escritores e tradutores se fundiam, em que uma atividade reforçava e revitalizava a outra. A Roma clássica, o Renascimento e a fervorosa atividade tradutória que ganhou força, na Itália, na década de 1930 – período que o crítico Emilio Cecchi definiu como “revolução literária” – são apenas alguns exemplos. O escritor que nunca traduz está em desvantagem, pois ficará trancado, como Narciso, para o bem ou para o mal, em um estado contínuo de auto-reflexão. O escritor que traduz, por outro lado, apreciará os limites de qualquer idioma – uma consciência crucial, na minha opinião – e também dará um grande salto. O escritor que traduz adquirirá novos conhecimentos que brotam de fontes menos familiares, alimento que inevitavelmente levará a conversas literárias mais amplas e complexas. A tradução abrirá reinos inteiros de possibilidades, caminhos imprevisíveis que irão guiar e inspirar o trabalho do escritor, e possivelmente até transformá-lo. Traduzir é olhar no espelho e ver outra pessoa além de si mesmo.

69 Idem, p. 153.

PARTEXTO, PARARTE

Sérgio Medeiros

Acredito que a teoria que proporei a seguir ficará mais bem formulada se evidenciar a dimensão autoral e artística disso que comumente consideramos uma “tradução literária”.

Para tanto, usarei, ao lado dos termos tradução e versão, novos conceitos, como o de pararte, que pressupõe, grosso modo, a prática da escrita parartística, a qual visa elaborar um partexto.

Ao empregar esses novos conceitos, passarei a chamar o tradutor/a tradutora, neste ensaio, de parautor/parautora, definindo-o/-a como aquele/a que cria um texto parartístico. Ele/ela não é, porém, um coautor/uma coautora, tema a que voltarei. O parautor/a parautora é aquele/a que faz par com um autor/uma autora cuja obra já foi escrita e publicada.

• • •

A locução “tradução de Fulano/a de Tal”, conforme se lê nos livros traduzidos para o português, poderá doravante ser substituída por:

“parautoria de Fulano/a de Tal”. É claro que eu poderia igualmente usar a expressão: “pararte de Fulano/a de Tal”.

O texto elaborado pelo parautor/pela parautora é um “texto parartístico”, mas poderia ser também identificado como um “texto parartístico de Fulano/a de Tal”.

• • •

Este ensaio é uma reflexão pessoal sobre a parautoria, e já adianto que a parautora/o parautor não é um/a escriba ansiosa/o para, ao longo de suas realizações, ser considerado/a autora/autor, como se a parautoria, neste caso, fosse apenas uma etapa em sua formação e ela/ele, a parautora/o parautor, almejasse chegar, por intermédio da parautoria, a outro nível da produção textual.

Enfatizo então que o escopo da pararte, neste ensaio, é o legado artístico, e nada mais do que ele, de um parautor/uma parautora. É possível imaginar, porém, que um parautor/uma parautora, em uma dada etapa de sua atuação, confesse humildemente que a sua pararte não “vem ao lado”, mas (estrategicamente?) “atrás”, feito uma sombra, do autor/da autora. Mas, neste caso, toda a noção de pararte estará destruída.

A parautora/o parautor, por tudo isso, não teria como meta vir a ser a autora/o autor de um texto, pois estaria empenhada/o na transformação, assumida e declarada, de um texto existente (que poderia inclusive ser seu, o qual ela/ele própria/o passaria, por exemplo, de uma língua para outra, ou de uma mídia para outra), a fim de que ele se torne um partexto, o que implicará, legitimamente, o exercício da pararte enquanto passagem criativa de uma linguagem para outra.

• • •

Pode-se definir didaticamente a especificidade da pararte comparando-a com os conceitos tradicionais de tradução e versão. Segundo o conceito aceito de tradução, a lei da identidade entre textos (o da autora/

do autor e o da tradutora/do tradutor) parece ser essencial ou é pressuposta todo o tempo, mas isso, a meu ver, não ocorreria necessariamente na versão, que é a transformação de um texto em outro a partir da prévia ruptura com a lei estrita da identidade entre ambos.

A pararte, porém, não é nem uma coisa (tradução) nem outra (versão), pois ela existiria num espaço entre a versão e a tradução convencionais, espaço que podemos chamar de infrafino, conceito que discutirei mais à frente.

Assim, quando a identidade entre os textos é questionada ou afrontada em nome da recriação ou transformação do texto de partida, isso revelaria o momento mais extremado do exercício da pararte, segundo a teoria aqui proposta.

Ao discutir o trabalho da parautora/do parautor, procurarei destacar, sobretudo, suas possibilidades e seus limites, na medida em que me for permitido visualizá-los hoje.

• • •

A palavra pararte compõe-se de duas outras -- par + arte -- , e refere-se a algo (um texto, no caso) que é o “par” de outro (poema, conto, romance...). A pararte, grosso modo, faz par com a arte, sendo ela, contudo, também arte, mas na condição de arte criada por um/a parautor/a, que trabalha com um/a autor/a. Ambos dançam...

Dança a autora/o autor, por assim dizer, com um par que a/o tirou para dançar, nas páginas de um livro impresso ou digital, que imagino bilíngue. Num salão de baile, a arte é, nessa parábola que estou propondo agora, conduzida pela pararte, mas a arte também conduz a pararte. Dançam juntas ao som da música das línguas implicadas.

Nesse sentido, a parautora/o parautor é uma espécie de “alma gêmea” da autora/do autor, ao dançar com ela/ele. A pararte não é inferior à arte, à qual está associada intimamente, por atração, desejo

e também por obrigação (por contrato); ambas, segundo a teoria aqui esboçada, podem ser exímias dançarinas e cooperar uma com a outra.

• • •

A parartista/o parartista, termo formado por par + artista, é a parceira/o parceiro da artista/do artista. Se são, como afirmei, “almas gêmeas”, na dança que eu poderia descrever como ideal, harmoniosa, também é possível, como em qualquer baile, imaginar uma atuação desigual entre elas, um distanciamento e até um súbito desinteresse mútuo...

A intimidade então se desfaz, e não é culpa apenas da parautora/do parautor... A autora/o autor é tão ativa/o e crítica/o quanto ela/ele, no momento da tensão e do afastamento/rompimento.

Assim, em certas ocasiões, o termo “par(a)” não significará apenas par, mas deverá ser lido também como um prefixo que alude a “algo acessório”, a “algo anormal”, a “oposição”... A parartista/o parartista poderá, assim, definir-se, dentro do leque de possibilidades já aventado, como um tipo de escriba: 1) que parece às vezes destituída/o da ambição de ser o par ideal; mas 2) que, na maioria das vezes, está imbuída/o do desejo de ser o grande par de uma artista/um artista.

No segundo caso, ela/ele dirá que os seus rodopios no baile mostraram o esplendor da sua pararte, mas no primeiro caso ela/ele seguirá a música como um dançarino amador, singelo, pouco esforçado ou meramente mecânico. Mas, se ela/e agir assim, não poderei, obviamente, chamá-la/o de parautor/a...

Pode-se imaginar também uma parartista/um parartista levemente embriagada/o, ou até mesmo drogada/o; a sua atuação, no salão, será, nessas condições, “algo anormal”, e a sua pararte, conseqüentemente, qualquer coisa de não convencional, mais ou menos arte, ou uma outra forma de arte. Mesmo assim, essa parartista/esse parartista ainda poderia

ser considerada/o como um par da arte, numa dança, bem entendido, sem precedentes...

A parartista/o parartista poderá, além disso, ser até um tipo de acrobata, e a sua dança redundará, neste exemplo, em exibicionismo gratuito e até irracional, como se ela/ele fizesse rodopios indiferente aos passos ou volteios de seu par e não se importasse em executar piruetas incongruentes diante de todo o salão de baile...

• • •

Imagino um livro bilíngue que esteja sendo folheado, e essa leitura faz supor o ato consciente de passar por duas línguas diferentes, uma na página ímpar e outra na página par.

Vira-se a página, segue-se adiante ou volta-se atrás.

Alerto, porém, para o fato de que essa noção de livro bilíngue é abrangente e se refere também ao ato primordial de se colocar um texto ao lado de uma folha ainda vazia de um futuro partexto...

• • •

A parautora/o parautor, não sendo uma coautor/um coautor, pois a obra da autora/do autor já está composta/desenhada, não se preocupa com a estrita identidade entre os dois textos (o seu e o da/o outra/o), e é justamente por isso que poderá ser ousada/o e inventiva/o ao mover-se com seu par pelo salão de dança, onde se ouve a música de duas orquestras, as quais tocam sequencial ou simultaneamente.

• • •

Acredito que, nesta teoria (ou nesta ficção) que proponho, o termo coautora/coautor caiba melhor à autora/ao autor e não à parautora/ao parautor...

Toda/o parautora/parautor, ao exercer a sua pararte, cria uma coautora/um coautor (uma autora/um autor ainda incompleta/o, na medida em que ainda vai ser traduzida/o por ela/ele), a quem ela/ele

atribui um determinado texto/desenho prévio, que reelaborará em outra língua ou mídia.

A parautora/o parautor torna-se então o “pai”/a “mãe” da coautora/do coautor, a partir do ato de traduzi-la/lo criativamente. Além disso, vale enfatizar que a obra da coautora/do coautor nunca será considerada acabada até que se transforme em uma “parobra”, nas mãos da parartista/do parartista.

Resumidamente, da perspectiva da pararte, ou da parautoria, a/o poeta/a/o romancista não é nunca um/a romancista ou um/a poeta que existiu efetivamente no passado – enquanto coautora/coautor ela/ele existe só *agora*, ao colaborar com uma parautora/um parautor incumbida/o de recriar *agora* um de seus textos; a sua obra, por conta disso, jamais poderá ser considerada concluída ou acabada, sem a interferência efetiva da parautora/do parautor...

A parautora/o parautor poderá revisar o partexto indefinidamente, não dando por encerrada nunca a sua parceria com a/o referida/o coautor/a – o trabalho lhe parecerá incluso... Outras/os parartistas, porém, ao escolherem traduzir o mesmo texto, vão criar nesse ato suas/seus respectivas/os coautoras/es e poderão concluir rapidamente a tarefa. Cada parautora/parautor tem o seu ritmo próprio de trabalho, e a coautora/o coautor que ela/ele vier a criar há de corresponder a esse ritmo...

Então, o texto gerado pela atividade da parautora/do parautor é um texto parartístico quando estiver “concluído” ou puder ser considerado satisfatório pela/o responsável por ele. Um livro bilíngue é um texto + o partexto. Obviamente, o partexto é mais acessível às leitoras/aos leitores não bilíngues do que o texto que o acompanha, escrito numa língua estrangeira que elas/eles não dominam. Por isso, a autora/o autor é de fato uma coautora/um coautor, e é só nessa condição que ela/ele poderá alcançar maior número de leitoras/leitores (a “universalidade”) –

vai, em outras palavras, passando por diferentes salões de baile (alguns submersos, como mostrarei) e trocando constantemente de par.

• • •

Não me parece que o texto seja mais complexo do que o partexto. São ambos iguais, esteticamente falando, porém não idênticos.

Questiono a tese de que a complexidade, ou a profundidade, do primeiro texto estaria em parte perdida numa tradução, que tenderia a mostrar-se, assim, sempre menos densa, ou mais rala, do que o texto de partida.

Pelo contrário, no universo de atuação das parartistas/dos parartistas, se alguma profundidade existe nos textos, ela é criada, segundo a minha teoria, justamente durante a tradução, a fim de permitir que as tradutoras/os tradutores inventivas/os explorem mais livremente com seus passos toda a superfície (a superficial e a profunda) do salão de dança, até a finalização do partexto.

A minha tese é que, na pararte, o verbo emergir só poderá ser traduzido como imergir, e o imergir como emergir, tal como ocorre numa pararte de Dirce Waltrick do Amarante, *Finnegans Wake (por um fio)*, que é uma versão compacta do volumoso romance de James Joyce. Tomarei esse trabalho como referência, daqui para a frente. Nessa pararte, a parartista brasileira desafiou deliberadamente a dicotomia superfície/profundeza, bem como a comparação entre o romance completo e o romance compacto, que ela parece alimentar.

Cada parautora/parautor cria a profundidade que lhe convém, e esse espaço inteligível será sempre uma ficção, uma elaboração sua.

• • •

Desse modo, a parartista/o parartista é aquela/e que, ao imergir em busca de uma coautora/um coautor, emerge e se reencontra no mesmo lugar, mas tendo agora ao lado efetivamente a/o tão almejada/o

coautora/coautor, que será, doravante, seu par inseparável numa dança sem fim, pelos mais variados salões, situados ora na superfície, ora na profundidade da página.

Sempre que a parautora/o parautor mergulhar no seu partexto, ela/ele deverá simultaneamente vir à tona no texto assinado pela coautora/pelo coautor, pois a sua condição é a de estar “imersa/o emersa/o”...

Esse é o paradoxo que gostaria de explorar a seguir.

• • •

Saber qual é a profundidade sob a superfície da página é importante porque poderá esclarecer o estatuto do espaço (subjetivo) no qual deverá se mover a parautora/o parautor, ao se sentir navegando em águas turbulentas, com ondas muito agitadas. A parautora/o parautor terá a nítida sensação de que imerge num subterrâneo linguístico, mas deverá saber que a seguir emergirá dele. Ela/ele fará incessantemente esses deslocamentos, ao longo de todo o seu trabalho de tradução, até a revisão final do partexto.

A partir desse acidente, ou dessa decisão de risco, a qual, à primeira vista, sugere que duas ações contrárias possam ser iguais (mas não idênticas) - as indicadas pelos dois verbos citados, emergir e imergir -, nasce o partexto, que é a invenção (criação) que embaralha a superfície e a profundidade de modo paradoxal, pois, ao emergir à luz, a parautora/o parautor imerge de novo num mar de dúvidas, discussões, supostas obscuridades...

• • •

Esses dois verbos parecem, quando se transformam um no outro, igualar superfície e profundidade, como se um deles fosse meramente imaginário, ou remetesse a algo inexistente. Emergir/imergir, ou imergir/emergir, seriam, na verdade, em sua multiplicidade de sentidos e formas, uma única palavra feita de duas partes inseparáveis, assim como o livro

bilíngue possui metades inseparáveis: na página ímpar, o texto na língua da coautora/do coautor, e, na página par, o partexto, na língua da parautora/do parautor.

Chamo a atenção para o fato de que o livro bilíngue, que não é apenas um objeto físico, mas também um conceito com o qual a parautora/o parautor opera para igualar superfície e profundidade, mantém a separação de suas duas partes, uma à esquerda e outra à direita. Enseja, dessa maneira, uma redefinição de leitura dupla, ou casada, que é, ela também, uma forma de dança intelectual, conforme toda leitora/todo leitor atenta/o sabe.

A dança, que define a pararte, como vimos, desde o primeiro esboço, também define toda a leitura do partexto, nas edições bilíngues que estou imaginando aqui.

• • •

E se o ato de trazer algo à tona (o ato mais corriqueiro de traduzir, propriamente dito) fosse simultaneamente o de lançar algo ao fundo, ou seja, o de abandonar algo que já se considera irrecuperável?

Um abandono feito em nome da pararte possível.

Também posso imaginar que o par desceu escadas para, a seguir, ascender de novo, arrastando os pés em dois salões, ou em um único salão, que possuiria dois níveis...

• • •

Admito que deve haver profundidades virtuais a serem exploradas pela parartista/pelo parartista, o que demonstra que, quando estiver concretamente debruçada/o sobre a superfície da página ainda vazia, ela/ele haverá de perceber que o “embaralhamento” entre as ações de emergir e de imergir leva não a um impasse, mas a algo desejável, que redefinirá o seu salto artístico, o qual a/o levará para baixo, para o des-

conhecido, mas um impulso posterior quase imediato a/o conduzirá de volta à página da sua escrita.

Quando a parartista/o parartista arrasta a coautora/o coautor para o nível inferior, a coautora/o coautor puxa a parartista/o parartista para o nível superior...

É quando se move no espaço paradoxal (profundidade sem (muita) profundidade) que o corpo da parartista/do parartista abandona a paralisia, podendo buscar outra coisa mais “profunda” em cada mensagem, em cada signo ou gesto apreendido por ela/ele nesse ato de produzir um partexto enquanto dança com uma coautora/um coautor nos vários níveis virtuais do salão.

A “outra coisa” é o “e” quando ele soa como “i”, pois o “i” seria, nesta proposta, o “e” visto como “outra” letra, como um “i”; mas, simultaneamente, o “i” também é visto como “outra” letra, como um “e”, ambas na mesma superfície, mas sugerindo espaços distintos: o horizonte infinito e o fundo sem fim sob ele constituem a linguagem, a qual nem a parautora/o parautor nem a coautora/o coautor poderão jamais preencher de sentidos.

A cratera, nesse aspecto, é abissal, embora não tenha propriamente muita profundidade...

• • •

Certamente, os termos emergir e imergir comportam uma diferença, decorrente da troca de letras, mas algo nessas duas palavras permanece idêntico e pode-se até mesmo considerar imutável. É por meio dessa estratégia que a superfície realmente se impõe como a única realidade imediatamente acessível ao parautor (a superfície das letras impressas numa página), a qual, porém, em razão da dança das letras instáveis “e” e “i”, ora está na luz, ora na escuridão, como se fossem duas superfícies distintas, uma no alto e outra lá embaixo...

Quando a parautora/o parautor mergulha no seu texto, para consumir sua arte, ela/ele ao mesmo tempo precisa estar na superfície ao lado, que é a do texto da coautora/do coautor com o qual está colaborando (considero boa esta expressão, neste contexto). Por isso, quando afunda no partexto, ela/ele imediatamente emerge no texto ao lado, atraída/o pela coautora/pelo coautor. Diante disso, quase não tem mais sentido supor que emergir imergir sejam verbos opostos.

A parartista/o parartista mergulha a mão (se o tiver de fazer) em nada, pois o ato de mergulhar um órgão no abismo do livro é uma ilusão, um delírio. Os órgãos que a tradutora/o tradutor readquiriu, após ter as mãos e os pés “amputados” (quando a imersão se mostrou bruscamente como emersão), não a/o levam a fazer grandes malabarismos físicos, mas mentais: com a ponta dos dedos, sonda a superfície, ora tendo a sensação de que sua mão estaria imersa na página, ora emersa e deslizando por algo que aponta para um futuro livro bilíngue...

Se as superfícies são duplas e ao mesmo tempo uma só, pois coladas uma à outra, também a pessoa da parautora/do parautor, enquanto leitora/leitor de um partexto já realizado (e até publicado), poderá se sentir sempre imersa/o emersa/o, feita/o de duas camadas inseparáveis. Ao folhear o livro bilíngue que produziu, ela/ele é o par de uma coautora/um coautor, ou seja, uma parautora/um parautor eternamente expelida/o do “original”, da profundidade “primordial” que ela/ele pressupôs e que quis sondar com os recursos conceituais, mentais e sensíveis de que dispunha como parartista.

• • •

Se a “expressão” de uma parautora/um parautor é esteticamente satisfatória, ela/ele terá de ter necessariamente duas faces, duas vozes...

A autenticidade da expressão na tradução de mensagens só poderá ser a expressão da voz da parautora/do parautor, voz duplicada, pois emitida em conjunto com a coautora/o coautor.

Quando a expressão da tradutora/do tradutor é genuína, as suas duas vozes (a voz da parautora/do parautor + a voz da coautora/do coautor) não precisam realmente estar pacificadas, harmonizadas numa língua que soasse una, pois essas vozes emergem imergindo no texto, ora se buscando, ora se perdendo/se separando... Não são vozes idênticas, mas gêmeas ou parceiras...

Gostaria de destacar mais uma vez que a parautora/o parautor cria a coautora/o coautor (cria a sua voz), ao ler/interpretar, à sua maneira, a autora/o autor. Cada nova leitura do texto, assim, dá origem a um/a nova/o coautora/coautor, que é o par da parautora/do parautor, aquela/e que lê o texto para poder produzir o partexto.

A voz de ambos é a voz da pararte, voz ambígua, inclassificável até, quanto mais autêntica (ousada, artística) for.

• • •

Ao imergir no texto, a parartista/o parartista (pois é dela/dele unicamente que estou tratando aqui) leva ao fundo uma imagem do texto, como se um outro texto, o partexto, devesse a seguir emergir como um duplo do primeiro texto – não lhe basta, à parartista/ao parartista, ver o texto ao lado ou diante dela/e.

No entanto, essa operação é sempre ilusória, pois, como tenho mostrado, as ações de imergir e emergir, se não se anulam mutuamente, se transformam uma na outra, criando assim um devir-passagem quase sem espessura.

Talvez eu pudesse afirmar que, entre o horizonte e o abismo textuais, existe um espaço mínimo, finíssimo, que a imaginação, no

entanto, pode aumentar indefinidamente. Esse espaço plástico é o estímulo necessário à elaboração de um partexto.

O conceito de *infra-mince*, ou de infrafino, proposto por Marcel Duchamp, poderá ser esclarecedor. Vou me deter nele brevemente.

• • •

Segundo os comentários de Didier Ottinger, que integram a obra *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou/Musée national d'art moderne*, o infrafino seria o lugar de todos os intermediários, o lugar de todas as passagens, revelando a “coexistência dos contrários” e anunciando a transformação de uma coisa em outra.

É o ponto onde se invertem o mais e o menos, o alto e o baixo, o positivo e o negativo. Didier Ottinger menciona, como exemplo, uma obra de René Magritte que Duchamp recomendara a André Breton. Trata-se de *Le Modèle rouge* (1935), que mostra um sapato, ou botina, cuja extremidade se transforma em pé, confundindo, dessa maneira, o dentro e o fora, o interior e o exterior, como se afirmasse, segundo o crítico francês, que “Isto não é um sapato”.

Gostaria de retomar aqui essa definição de infrafino para afinar a teoria da pararte.

A artista/o artista e a parartista/o parartista invertem a sua posição no espaço que chamamos de infrafino - é assim que surge o partexto, mas este não se coloca no lugar daquele. O texto termina num partexto e, por conta disso, pode afirmar: “Isto não é arte”, para caracterizar, sem se diminuir esteticamente, sua existência textual. Isto é pararte.

Idealmente, o devir-passagem entre o imergir e o emergir define o infrafino que é o espaço da pararte; no entanto, de quando em quando abre-se uma cratera no lugar do infrafino e, nesse caso, a pararte poderá se destruir enquanto texto engenhoso...

O espaço é subjetivo e existiria apenas na imaginação da parautora/ do parautor, que, quando afunda na página, é logo resgatada/o pela coautora/pelo coautor.

E é assim que ambos dançam pelos salões parartísticos esboçados nesta teoria...

• • •

Caberia ainda lembrar que Marcel Duchamp assinou algumas cópias tardias que se fizeram de suas obras desaparecidas (os *ready-mades* históricos), autenticando-as como criações suas, embora realizadas por “mãos” alheias. A parceira aqui envolveu, como discuti nos parágrafos precedentes, um coautor e uma parartista/um parartista, que somaram suas “vozes”, suas “línguas”, seus “passos”...

Essas cópias, que hoje estão expostas em vários museus do mundo, são, a meu ver, modelos de pararte no campo das artes plásticas...

Nesta teoria, porém, não quis (ainda) trabalhar com as noções de cópia e de réplica...

No campo da literatura, a pararte me parece fomentar outra coisa: uma duplicidade de passos e de vozes...

Referências

Aillagon, Jean-Jacques et al. *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou / Musée national d'art moderne*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2001.

Joyce, James. *Finnegans Wake (por um fio)*. Organização e tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2018.

A HISTÓRIA DE TRÊS TEXTOS: JAMES JOYCE E SUA ALP TRILÍNGUE⁷⁰

Patrick O’Neill • Tradução de Vitor Alevato do Amaral

Existem duas traduções parciais realizadas por James Joyce de seu próprio texto, *Anna Livia Plurabelle* (ALP), que apareceu em formato de livro em 1928 e onze anos depois passou a figurar como o oitavo capítulo de *Finnegans Wake*, uma obra universalmente considerada intraduzível. A situação se torna mais interessante, claro, quando autor e tradutor são a mesma pessoa; mais ainda quando essa pessoa é James Joyce; e ainda mais quando consideramos as formas particularmente complexas em que ambas as traduções se desenvolveram.

Joyce é para muitos o mais importante escritor de todo o século XX, e não apenas em língua inglesa. Nasceu em Dublin, Irlanda, em fevereiro de 1882, estudou francês e italiano na universidade, saiu da

⁷⁰ Uma versão anterior deste artigo foi apresentada como palestra na Universidade de São Paulo em 11 de junho de 2019 e na Universidade Federal da Bahia em 13 de junho de 2019. Para uma análise detalhada das traduções francesa e italiana de ALP, vejam meu livro *Trilingual Joyce: The Anna Livia Variations* (O’Neill 2018).

Irlanda aos vinte e dois anos com uma jovem, Nora Barnacle, com quem mais tarde se casou, por dez anos ensinou inglês na italo-parlante Trieste, por cinco anos viveu na germano-parlante Zurique, Suíça, já com um filho e uma filha, e por vinte anos na franco-parlante Paris antes de morrer de uma úlcera perfurada em janeiro de 1941, de volta à Suíça, a um mês de completar cinquenta e nove anos. Seu livro de contos, *Dublinenses*, foi publicado não sem muitas dificuldades, objeções e atrasos, em 1914, e seu romance curto *Um retrato do artista quando jovem*, em 1916, ambos tendo conquistado para Joyce a reputação de importante nome do modernismo literário internacional. *Ulisses*, seu romance longo e de estrutura intrincada, veio à lume em 1922, firmando o nome de Joyce como talvez o escritor modernista mais influente. Em seguida, ele passou por dezesseis anos difíceis do ponto de vista pessoal, ameaçado pela cegueira e atormentado pela esquizofrenia da filha enquanto escrevia sua última obra, *Finnegans Wake*, diversas partes da qual apareceram em revistas ao longo daqueles anos. A obra deixou perplexos, e terminou por afastar, mesmo seus mais entusiasmados admiradores.

Finnegans Wake, publicado em forma de livro em 1939, é, ainda hoje, mais de oitenta anos depois, sem dúvida, o mais famoso (ou talvez infame) romance experimental em língua inglesa. Certo, não é de fato um romance, nem está de fato em inglês, ou, pelo menos, não em inglês *normal*. Isso se deve, em parte, ao uso incansável, e elevado a um grau nunca antes alcançado, de vários tipos de jogos de palavras em todas as suas 628 páginas – e, em parte, à existência de sessenta a setenta línguas *além* do inglês que também parecem jogar com as palavras de tempos em tempos, incrementando imensamente a complexidade textual. *Ulisses* se centrara especialmente na relação do casal dublinense Leopold e Molly Bloom, que depois emprestaram seu nome ao Bloomsday, hoje uma celebração multilíngue em todo o mundo civilizado. Em *Finnegans Wake*, a narrativa (que não é bem narrativa, ou ao menos não *apenas*

narrativa) também está centrada especialmente na interação entre duas personagens (que não são *apenas* personagens). Anna Livia Plurabelle (ou ALP) é a personagem feminina central, mas também é o rio Liffey de Dublin e todos os rios algures, enquanto Humphrey Chimpden Earwicker (ou HCE) é a personagem masculina central, mas também é a cidade de Dublin e todas as cidades algures – assim como todas as montanhas algures e todos os heróis históricos. Joyce observou certa vez que, enquanto *Ulisses* está escrito na linguagem do dia, *Finnegans Wake* está escrito na linguagem da noite, a linguagem de uma mente que sonha.

1. ALP em inglês

Anna Livia Plurabelle apareceu na forma de um livrinho de apenas vinte e duas páginas em 1928. Desnorteados, os primeiros críticos ocasionais rejeitaram o texto como se fossem garatujas à toa feitas por crianças em idade escolar em momento de tédio, enquanto outros críticos ficaram muito impressionados. Um destes escreveu que o texto, por sua complexidade de tirar o fôlego, equivalia grosso modo a cinco filmes em exibição simultânea na mesma tela, cada um com sua própria orquestra (Sage 1928: 172). *ALP* é hoje considerada “a mais bela e famosa seção de *Finnegans Wake*” (Norris 1990: 166). Joyce trabalhou obsessivamente em seus detalhes, tendo feito nada menos do que dezessete diferentes revisões ao longo de dezesseis anos, e, em suas contas, à altura da publicação do pequeno volume, já tinha dedicado 1.600 horas de trabalho constante e meticuloso naquele texto de apenas vinte páginas (Gillet 1941: 67) – o que chega a oitenta horas por página, ou cerca de três horas por cada linha.

As palavras de abertura de *ALP* foram escritas no outono de 1923 (Higginson 1960: 3); e já em março de 1924 ele escreve à sua benfeitora Harriet Shaw Weaver – bem prematuramente, como o tempo viria

a demonstrar – que ele tinha “terminado a passagem chamada *Anna Livia*” (L 1: 212), na ocasião descrevendo-a de forma que se tornaria famosa: “uma conversa tagarela de uma margem à outra do rio entre duas lavadeiras que, conforme a noite cai, tornam-se uma árvore e a outra pedra. O rio se chama Anna Liffey” (L 1: 213). O rio irlandês ao longo do qual Dublin se situa, é, portanto, também ALP, e as duas lavadeiras dublinenses (que finalmente também se mostrarão como aspectos de ALP, o rio falando consigo mesmo) estão tratando de seus casos (em todos os sentidos da palavra) ao mesmo tempo em que lavam a roupa suja (em todos os sentidos da palavra) delas e de seus maridos. ALP estava, na verdade, muito longe de terminada.

A excentricidade mais conhecida de ALP é a integração, em forma de trocadilho ou não, de um surpreendente número de nomes de rios e termos hídricos. Aumentando continuamente o número de nomes de rios a cada revisão do texto, Joyce, certa feita, comentou que ALP era “uma tentativa de subordinar as palavras ao ritmo da água” e, em uma ocasião, quando vivia em Paris, chegou a verificar sua opinião acerca da validade de seu princípio fluvial indo ao rio Sena para ouvir de uma de suas pontes o som das águas (Ellmann 1982: 564). A questão concernente ao número exato de rios envolvidos no texto de ALP não tem resposta fácil, dado que a incorporação dos nomes frequentemente ocorre por meio de jogos de palavras, e assim as estimativas dos críticos vão de tímidos 500 até ousados mais de 1.200.

Nem todos os que leem o texto estão convencidos de que a inclusão dessas múltiplas referências fluviais passe de uma peculiar obsessão da parte de Joyce. No que se refere a uma tradução, porém, a questão é irrelevante: as referências aos rios, goste-se ou não, está *lá* (ou parecem estar lá) como parte do texto, e se se considera que algum grau de fidelidade ao texto original deve ser um objetivo apropriado a uma tradução, logo algum método de transposição deve ser utilizado para levá-los da

língua de origem para a língua de chegada. Assim como tantas coisas no universo de *Finnegans Wake*, como e em que medida leitores e tradutores (e seus leitores) devem reagir a esses aparentes ou possíveis sinais fluviais dependerá fortemente de cada pessoa e de seu senso do que seja um comportamento interpretativo apropriado nesse conjunto particular de circunstâncias textuais.

2. *ALP* em francês

Desde cedo, Joyce foi fascinado pelas possibilidades textuais da tradução, que se tornaram um aspecto particular de sua fascinação de toda a vida pelas línguas e pelas relações entre elas. Como estudante de graduação de francês e italiano, ele também começou a aprender norueguês para ler Ibsen no original, foi autodidata em alemão para ler Gerhart Hauptmann no original (Ellmann 1982: 76), e aos dezenove anos traduziu do alemão duas peças de Hauptmann. Em 1909, então residindo em Trieste, colaborou em uma tradução de *Riders to the Sea*, de John Millington Synge, para o italiano (Frank 1979: 83).

É evidente que Joyce começou a pensar em possíveis traduções de *ALP* logo após sua publicação em 1928. Ele certamente logo falou no assunto com Georg Goyert, o tradutor alemão de *Ulysses*, que se pôs a trabalhar em uma versão de *ALP* para o alemão já em 1929 (muito embora a situação política alemã, cada vez mais caótica, tenha feito com que ela só fosse publicada em 1970). É certo que Joyce encorajou Goyert a realizar a tradução, tendo escrito ao tradutor já em julho de 1929 com o objetivo de sondar seu progresso e pedir que Goyert lhe enviasse algumas páginas, pois “gostaria de ver se uma tradução [de *ALP*] era mesmo possível” (*L* 3: 191).

Quatro meses mais tarde, em novembro de 1929, lá está Joyce escrevendo a Harriet Weaver que o poeta francês Léon-Paul Fargue e ele estavam prestes “a começar a passar *Alp* para o francês, as últimas

oito páginas” (*L* 1: 287). Se essa colaboração foi logo abandonada, a ideia de uma tradução para o francês não foi de forma alguma, e já no mês seguinte (Bair 1978: 95) Joyce, “com sua paixão secundária por ampliar outras línguas como ampliara o inglês” (Ellmann 1982: 632), convidou o companheiro dublinense mais novo, Samuel Beckett, para realizar uma tradução experimental das primeiras páginas para o francês. Beckett, então com vinte e dois anos, chegara a Paris em novembro de 1928 e logo fora apresentado a Joyce. Ele acabara de graduar-se pela Trinity College Dublin justamente em francês e italiano, as mesmas áreas de Joyce, e fora selecionado para atuar como professor de inglês na École Normale Supérieure por dois anos. Não sem razão fascinado pelo famoso (nem sempre pelas melhores razões) autor de *Ulisses*, ele imediatamente tornou-se membro entusiasmado do círculo de admiradores do mestre, agora já profundamente mergulhado na escrita do que por fim seria chamado de *Finnegans Wake*.

“Beckett ficou lisonjeado com a oportunidade, mas, inseguro de seu domínio do francês, pediu que Alfred Péron o ajudasse”, como afirma a biógrafa de Beckett, Deirdre Bair (1978: 95). Péron graduara-se pela École Normale Supérieure em 1924, antes de passar dois anos como professor de francês no Trinity College Dublin, onde Beckett, apenas dois anos mais jovem do que ele, foi seu aluno. Os dois jovens rapidamente estabeleceram uma amizade íntima e duradoura. Começaram a trabalhar na tradução no início de 1930 e continuaram verão adentro, por vezes com resoluta determinação, encontrando-se várias vezes por semana.

Beckett sentia cada vez mais que a tarefa de uma tradução adequada era pesada demais, se não impossível. Ainda assim, no final de agosto de 1930, uma primeira versão do equivalente às seis primeiras páginas de *ALP* (o correspondente a *FW* 196-201) estava pronta e, conforme se sabe, aprovada por Joyce para publicação. Pela metade de outubro, o

recém-criado periódico de vanguarda parisiense *Bifur* estava no estágio de revisão das provas da tradução quando, no início de novembro, apesar de ter encorajado Beckett e Péron a levarem a cabo a difícil tarefa, e tendo claramente aprovado o resultado, Joyce, inesperadamente, e para tristeza dos tradutores, orientou-os a interromper a publicação.

Sugerem-se diversas razões para essa abrupta intervenção de Joyce. Primeiro, presume-se que o escritor estivesse ainda insatisfeito com o resultado da tradução. Segundo, ele muito provavelmente sentiu o desejo de dar um passo estratégico, diferente do que o levaria a uma pequena revista experimental de sobrevivência duvidosa – e que de fato logo depois encerrou as atividades. Terceiro, é muito provável que ele tenha percebido o valor comercial de seu próprio nome associado à tradução, e não o de dois jovens desconhecidos (Quigley 2004: 479). Por último, e talvez o mais importante, é possível que tenha pesado também o seu interesse crescente nas possibilidades oferecidas pela tradução quando associada ao processo de composição de *Finnegans Wake*, que ainda se estenderia pela maior parte da década seguinte. Joyce, em suma, decidiu coordenar ele mesmo a equipe que faria a tradução francesa. A versão laboriosa de Beckett e Péron serviu de base inicial para as deliberações da equipe, mas, definitivamente afastada pela versão do mestre, desapareceu como entidade em si por mais de meio século, reaparecendo impressa apenas em 1985, sob os cuidados do francês Jacques Aubert, especialista na obra de Joyce (Beckett e Perón 1985).

O poeta Philippe Soupault, na introdução da tradução realizada pelo grupo, que apareceu nas páginas da *Nouvelle Revue Française*, oferece um relato detalhado do complexo processo de seu desenvolvimento. Antes de tudo, houve a “primeira tentativa” de Beckett e Perón, como Soupault a chamou, diminuindo a importância do trabalho da dupla. A ela, seguiu-se uma primeira revisão por Paul Léon (que falava sete línguas), Eugene Jolas (bilíngue) e Ivan Goll (trilíngue), sob a supervisão

de Joyce (Soupault 1931: 633). Em uma terceira etapa, nas palavras de Ellmann, seguindo Soupault, “decidiu-se por mais uma revisão completa da versão francesa e, no fim de novembro [1930], Philippe Soupault recebeu a incumbência de encontrar-se com Joyce e Léon todas as quintas-feiras.... Por três horas, eles se sentavam a uma mesa redonda ... e, enquanto Joyce fumava em uma poltrona, Léon lia o texto em inglês, Soupault lia o texto em francês e Joyce ou um dos demais interrompia a antífona para pedir a revisão de alguma passagem. Joyce então explicava as ambiguidades que pretendia e ele mesmo ou um dos colaboradores se esforçava para encontrar um equivalente” (Ellmann 1982: 632). Em uma quarta etapa, a versão resultante, à qual se chegou no início de março de 1931 após não menos do que quinze encontros de três horas, e que àquela altura já incluía a tradução das últimas quatro páginas, foi enviada a Eugene Jolas (que estava na Áustria) e Adrienne Monnier, e ambos deram suas sugestões, que foram então discutidas em mais dois encontros, além de algumas observações adicionais que Soupault e Joyce já tinham discutido em particular. A versão terminada foi publicada em Paris em 01 de maio de 1931, na prestigiosa *Nouvelle Revue Française* (Beckett et al. 1931). Como afirma Ellmann, “essa tradução, mais do que a tradução francesa de *Ulysses*, é um triunfo sobre obstáculos aparentemente intransponíveis” (1982: 633). O próprio entusiasmo de Joyce com a conclusão do projeto era evidente. Ele conta a Harriet Shaw Weaver em março de 1931 (talvez com ironia, talvez não) que “a tradução francesa de A. L. P. está agora terminada e creio que possa ser considerada uma das obras-mestras da tradução” (*L* 1: 302).

A introdução de Soupault teve o cuidado de afirmar que o envolvimento de Joyce no experimento foi crucial. “Este texto não é uma tradução”, ele escreveu, “é uma reconstrução, ou seja, é Joyce em francês ... Tenho que dizer com toda a modéstia que foi Joyce quem reconstituiu, reescreveu uma parte de *Finnegans Wake* em francês, e só ele é compe-

tente para a tarefa. Claro que eu o ajudei ao encontrar equivalentes para os nomes dos rios, por exemplo: ajudei-o, sim, mas em certo sentido Joyce refez o texto. Se compararmos o texto francês com o inglês, veremos a enorme diferença existente entre ambos. É uma recriação ... Joyce foi extremamente meticuloso, às vezes dedicando um dia inteiro a uma palavra” (1943; Ferrer e Aubert 1998: 181).

Mais tarde, Soupault escreveu sobre as sessões de tradução de três horas que elas eram exaustivas, “e que Joyce nunca estava satisfeito com suas soluções. Ainda assim, jamais encontrei um homem que fosse um tradutor tão seguro e fiel. Ele precisava tratar as palavras como objetos, expandi-las, cortá-las, examiná-las em microscópio. Ele aderiu ao seu objeto e jamais o abandonava” (1979: 114-115). Segundo Ellmann, Soupault mais tarde observou que “a maior ênfase de Joyce era no fluir da linha, e que ele às vezes o deixava atônito (como mais tarde deixou atônito Nino Frank, que ajudou Joyce na tradução para o italiano) por cuidar mais do ritmo do que do sentido” (1982: 632-33).

3. *ALP* em italiano

Seis anos mais tarde, em 1937, Joyce, possivelmente ainda contente com o sucesso de *ALP* em francês, propôs ao jovem Nino Frank, para sua surpresa (e desânimo inicial), que trabalhassem juntos em uma tradução italiana que estivesse à altura da francesa e que como aquela incluísse as mesmas páginas de abertura e fim de *ALP* (Frank 1979: 96). Nascido de pais suíços no sul da Itália, Frank chegara a Paris no início daquele ano, escapando da Itália de Mussolini aos vinte e dois anos de idade, depois de ter exposto ideias perigosamente antifascistas. Sem se deixar abater pela reação de Frank, para quem a tarefa era impossível, tendo em vista que a língua italiana não seria dada a trocadilhos, muito menos aos trocadilhos joycianos, Joyce insistiu, talvez por galhofa: “temos que fazer isso agora antes que seja tarde demais; no momento,

existe ao menos uma pessoa, eu, que entende o que eu escrevo. Não posso garantir que em dois ou três anos eu ainda seja capaz disso” (Frank 1979: 96).

Frank, sem dúvida impressionado pela força do argumento, deixou-se persuadir, mas com relutância. Como contou bem mais tarde, Joyce e ele trabalharam juntos por mais de cinquenta horas em cerca de vinte e quatro sessões: “duas tardes por semana por bem uns três meses”, tendo completado “uma meia dúzia de linhas a cada tarde” (Frank 1979: 96). “Eu lia e interpretava o texto à minha maneira e depois disso Joyce me explicava cada palavra, revelando para mim seus vários significados, me fazendo ir atrás dele enquanto penetrava a mitologia de Dublin. Então começava aquela partida de tênis na busca por aproximações, jogávamos curtas passagens um ao outro como se fossem bolas a mover-se lentamente através de uma atmosfera rarefeita” (Frank 1979: 97). O processo envolveu ainda uma adicional “multiplicação de alusões fluviais, com a inclusão, entre outros, de um bom número de nomes de rios italianos” (Bosinelli 1998a: 175).

A versão italiana de *ALP* estava terminada no início de 1938 (Bosinelli 1996: 54), e Frank conta que Joyce mais uma vez ficou exultante com o resultado. De sua parte, Frank agora é um convertido: “na verdade, ela chega a ser mais rica em termos de harmonia do que a francesa, se é que posso dizer isso. A língua italiana se presta mais do que as outras, mesmo às vezes a inglesa, ao estilo a um só tempo coloquial e épico ... que o autor desejava atingir” (Frank 1979: 97).

A versão italiana de *ALP* foi publicada em duas partes, em edições separadas do periódico romano *Prospettive*, cujo editor era Curzio Malaparte. A primeira, intitulada “Anna Livia Plurabella”, que correspondia novamente às seis primeiras páginas (*FW* 196-201), apareceu no dia 15 de fevereiro de 1940 – e sem qualquer menção a Nino Frank, mas como uma “tradução italiana de James Joyce e Ettore Settanni”. E

disso decorre outra história envolvendo as traduções de *ALP*, já que o tal Settanni teve um papel definitivo nos bastidores da tradução italiana de *ALP*.

Settanni, nativo de Capri, provavelmente chamou a atenção de Joyce em 1933 por meio de um volume sobre romances e romancistas modernos que continha um breve capítulo sobre a obra de Joyce, principalmente *Ulysses*, celebrado como o trabalho de um escritor experimental de vanguarda. Embora, como Frank, tenha trocado a Itália de Mussolini por Paris, Settanni parece ter usado seus contatos na Itália para ajudar a encontrar espaço para a tradução de *ALP* na publicação de Malaparte – aproveitando-se da oportunidade para omitir qualquer referência a Frank e alterar a tradução de Joyce e Frank com inúmeras emendas, sem a permissão dos tradutores. Tanto a exclusão de Frank quanto as correções estilísticas parecem ter sido realizadas para evitar possíveis reprimendas na Itália de Mussolini, inclusive o fechamento da revista. Frank ainda era *persona non grata* para as autoridades, e as emendas feitas por Settanni tinham o propósito específico de diminuir a carga das extravagâncias sexuais e políticas mais extremas de Joyce. *Prospective*, aliás, já era vista com considerável suspeita pelas autoridades fascistas (Risset 1973: 47).

Em 1955, Settanni republicou a versão italiana de *ALP* da *Prospective* acompanhada de um comentário seu no qual, muito tardiamente, revelava o papel de Frank como tradutor. Ao mesmo tempo, afirmava ter se engajado originalmente na tradução das páginas iniciais de *ALP* (1955: 27). A versão posterior de Frank, porém, rejeita essa afirmação, declarando com veemência que, pelo contrário, Settanni entrou em cena quando a tradução já estava pronta. Quanto às emendas que Settanni publicou, Frank conta que “uma dúzia de pequenas modificações, a maioria absurda, foi feita em nosso texto”, modificações das quais, ele assevera, ele e Joyce não gostaram (1979: 102). Enquanto

Frank estava, com toda razão, furioso com a atitude de Settanni, qualquer que fosse sua justificativa, Joyce, antes de tudo obviamente feliz com a publicação de *ALP* na sua adorada língua italiana (Frank 1979: 102), permaneceu estranhamente tolerante com relação às interferências de Settanni no texto – e serenamente impassível diante da falta de reconhecimento do trabalho de Frank. Bastante indiferente, Joyce escreve a Frank em março de 1940: “Settanni me escreveu que seu nome não aparece por razões que você entenderá de imediato. Mas ele não ficará escondido para sempre, espero” (*L* 3: 469; tradução de Ellmann).

Os parágrafos finais da versão italiana de *ALP*, “I fiumi scorrono” (“os rios correm”; *FW* 215-216), apareceram em *Prospettive* em 15 de dezembro de 1940. Desta vez, a tradução foi atribuída a “James Joyce, Nino Frank e Ettore Settanni”, o que sugere a possibilidade de Frank ter tido a oportunidade de explicar sua visão dos fatos a Settanni em termos bem diretos, como a ocasião pedia. Joyce jamais veria essa segunda parte publicada, já que a edição de dezembro só veio à lume de fato algumas semanas depois de sua morte em janeiro de 1941 (Bosinelli 1998b: 197). Pelos quase quarenta anos seguintes, de 1940 até 1979, a única versão de *ALP* publicada em italiano foi aquela alterada por Settanni e republicada em 1955. Jacqueline Risset republicou aquela versão uma vez mais em 1973, ocasião em que Nino Frank, aos quase setenta anos, para dar a versão correta dos fatos, enviou a ela a versão original e sem alterações, que Risset fez publicar em 1979 (Risset 1979; 1984: 5).

Nino Frank narra o óbvio deleite de Joyce em usar criativamente a língua italiana assim como ele tinha feito com o inglês e com o francês: “Posso dizer sem falsa modéstia que Joyce é responsável por ao menos três quartos do texto em italiano; na maior parte do tempo, eu servi de cobaia e assistente” (1979: 96). Joyce, por sua vez, parece não ter tido dúvida alguma sobre a importância de sua própria contribuição, pois repetidas vezes, em correspondência nos meses de março e abril, referiu-

-se com evidente prazer à tradução como *sua* consecução. Frank também conta que ficou logo surpreso com o fato de que “o ritmo, a harmonia, a densidade e a consonância das palavras eram mais importantes para [Joyce] do que os significados, e que, por exemplo, tendo escrito algo [em inglês], Joyce raramente hesitava em empregar algo completamente diferente em italiano, contanto que o resultado poético e métrico fosse equivalente” (1979: 97). Certa feita, quando Frank alegou que a proposta de Joyce sacrificava o ritmo original, Joyce teria respondido que preferia o novo arranjo (Ellmann, 1982: 700).

Serenella Zanotti escreve que a tradução italiana foi feita quando Joyce, em 1938, “estava fora do processo de escrita [de *FW*] e, por isso, tendeu a recriar em vez de reproduzir o texto original” (2001: 422). Realmente, um foco primário de interesse para pesquisadores da obra de Joyce em traduções tem sido o fato de o escritor, especialmente na versão italiana, destacar-se por estar menos interessado em produzir uma tradução que buscasse a fidelidade ao texto original do que em fornecer um texto original paralelo (Bosinelli 1996: 46). A natureza italiana específica da tradução italiana já foi enfatizada por diversos críticos. “Joyce refez seu texto para leitores oriundos da cultura italiana ... e ainda abandonou a maioria das alusões fluviais porque estava mais interessado em explorar a musicalidade e o potencial criativo da língua italiana” (Zanotti 2001: 422). “O leitor ideal desse texto é sem dúvida o leitor italiano”, escreve Rosa Maria Bosinelli: Joyce “quis acionar cadeias de associações para leitores italianos seguindo um princípio de equivalência e não de ‘fidelidade’; em outras palavras, o texto italianizado tem como objetivo fornecer uma semelhança de experiência de leitura mesmo que em detrimento da equivalência semântica” (Bosinelli 1998b: 195).

A versão italiana de *ALP*, escreve Jacqueline Risset, é “uma exploração dos mais profundos limites da língua italiana”, um trabalho constante com “a qualidade essencialmente plural” daquela língua

(Risset 1984: 3,4). Esse trabalho com a rica pluralidade e múltiplos níveis do italiano escrito e falado, desde a mais elevada expressão literária da obra de Dante até seus múltiplos e concorrentes dialetos locais e regionais, envolve especialmente expressões e giros do triestino, do veneziano e do toscano (Risset 1973: 48, 52). Serenella Zanotti observa corretamente que a contínua preferência de Joyce pela forma triestina da língua italiana é similar à sua predileção pela forma dublinense da língua inglesa (2002: 303-04). Expressões idiomáticas e de humor, ditos populares e trocadilhos, provérbios e trava-línguas são todos bem-vindos ao moinho linguístico de Joyce (Lobner 1986: 84). Apesar disso, o resultado acumulado, como escreve Jacqueline Risset, é “uma *língua poética* com três níveis: ritmo, estrutura sintática e textura fonética” (1984: 7).

4. Texto e macrotexto

Desde as primeiras palavras de sua tradução italiana, é muito claro que a fidelidade à letra do texto original é muito menos importante para o Joyce italiano do que o impulso *autoral*, preferível ao impulso *translacional*: importa menos tornar o texto original disponível em outra língua do que *continuar-lo* por outro meio, quer dizer, em outra língua (Risset 1984: 6). Uma visão tradicional acerca de como a tradução deve operar provavelmente veria as versões de Joyce para o francês e para o italiano como injustificavelmente extravagantes, talvez mesmo como traduções simplesmente ruins. Mas uma abordagem muito mais interessante pode ver o texto não como diminuído senão ampliado e enriquecido por essas variações tradutórias incorporadas. A tradução de qualquer texto literário é sempre e inevitavelmente um processo de negociação para se chegar a um resultado. Dada a extrema complexidade de *Finnegans Wake* em particular, o tradutor, assim como qualquer outro leitor, com frequência pode ter pouca ideia do que está “realmente” acontecendo – mas o texto, o que quer que signifique, está *aí* e pede tradução.

No caso de Joyce, claro, como ele atua como tradutor e autor do original, pode-se acreditar que tenha uma razoável ideia do que está acontecendo – embora até Joyce, como ele mesmo sugeriu a Nino Frank, não totalmente de brincadeira, podia começar a se esquecer de detalhes ao longo dos anos. Porém, ainda que o Joyce tradutor entendesse muito bem o que o Joyce autor pretendia, ele com muita frequência decidiu-se por substituições ora sutis, ora bastante ou até exageradamente diferentes. O resultado da relação entre o original joyciano e a tradução joyciana, e entre sua tradução francesa e sua tradução italiana, claramente encorajou tradutores posteriores do essencialmente intraduzível *Finnegans Wake* a realizar experimentos textuais e linguísticos similares, e os resultados de suas múltiplas empresas em tantas línguas diferentes, pode-se dizer, cumprem o papel de renovar e ampliar um *Finnegans Wake* infinitamente fascinante e multilíngue.

Como sugeri (O'Neill 2005: 5-12), há certamente um sentido no qual toda tradução de um texto literário, qualquer que seja sua qualidade, pode ser entendida como extensão e não como mera réplica do texto original, com o original e suas várias traduções formando juntos um macrotexto multilíngue caracterizado pela potencial interrelação das iterações que o constituem. Em nenhum outro caso esse ponto de vista é mais obviamente correto do que no da *ALP* trilíngue de Joyce, em que, separadamente, suas três iterações formam três textos individuais; combinadas, um único macrotexto annaliviano. Finalmente, esse macrotexto é aprimorado e o original é ampliado por cada uma das muitas futuras traduções que se seguem ao trabalho de Joyce em um largo espectro de línguas – e hoje existem mais de trinta versões completas e outras mais de trinta versões parciais ou de fragmentos de *ALP*, em mais de vinte línguas diferentes. A julgar por esse universo em contínua expansão, de uma coisa podemos estar certos, ainda há muita diversão em *Finnegans Wake*.

Referências

Obras de James Joyce

ALP Anna Livia Plurabelle. Preface by Padraic Colum. New York: Crosby Gaige, 1928; London: Faber and Faber, 1930, 1997. Corresponde a *FW* 196-216.

FW Finnegans Wake. London: Faber and Faber; New York: Viking Press, 1939. Intro. John Bishop. Harmondsworth, UK: Penguin, 1999.

L 1 The Letters of James Joyce, vol. 1. Ed. Stuart Gilbert. London: Faber, 1957; New York: Viking, 1966.

L 2/3 The Letters of James Joyce, vols. 2 and 3. Ed. Richard Ellmann. London: Faber; New York: Viking, 1966.

Obras citadas

Bair, Deirdre. 1978. *Samuel Beckett: A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Beckett, Samuel, and Alfred Péron, trans. 1985. “Anna Lyvia Pluratsself.” Ed. Jacques Aubert. In *James Joyce*, ed. Jacques Aubert and Fritz Senn. Paris: Editions de l’Herne, 418-22; rpt. Bosinelli 1996: 153-61. Corresponde a *FW* 196.01-201.21.

Beckett, Samuel, Alfred Péron, Ivan Goll, Eugène Jolas, Paul Léon, Adrienne Monnier, Philippe Soupault, and James Joyce, trans. 1931. “Anna Livie Plurabelle” [*ALP*, excerpts: French]. *Nouvelle Revue Française* 36 (1 May 1931): 633-46; rpt. Bosinelli 1996: 3-29. Corresponde a *FW* 196.01-201.20, 215.11-216.05.

Bosinelli, Rosa Maria Bolletieri, ed. 1996. *James Joyce, Anna Livia Plurabelle*. Intro. Umberto Eco. Scrittori tradotti da scrittori 8. Turin: Einaudi.

- Bosinelli, Rosa Maria Bollettieri. 1998a. "Introduction: Anna Livia Plurabelle's Sisters." *Transcultural Joyce*. Ed. Karen R. Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press. 173-78.
- Bosinelli, Rosa Maria Bollettieri. 1998b. "Anna Livia's Italian Sister." *Transcultural Joyce*. Ed. Karen R. Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press. 193-98.
- Ellmann, Richard. 1982. *James Joyce*. 1959. New York: Oxford University Press.
- Ferrer, Daniel, and Jacques Aubert. 1998. "Anna Livia's French Bifurcations." *Transcultural Joyce*. Ed. Karen R. Lawrence. Cambridge: Cambridge University Press. 179-86.
- Frank, Nino. 1979. "The Shadow That Had Lost Its Man." *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Ed. Willard Potts. Seattle: University of Washington Press. 74-105.
- Gillet, Louis. 1941. *Stèle pour James Joyce*. Marseille: Sagittaire.
- Goyert, Georg, trans. 1970. "Anna Livia Plurabella" [*ALP*: German]. *Anna Livia Plurabelle*, ed. Klaus Reichert and Fritz Senn. Frankfurt: Suhrkamp. 141-66. *FW* 196.01-216.05.
- Higginson, Fred H. 1960. *Anna Livia Plurabelle: The Making of a Chapter*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Joyce, James, and Ettore Settanni, trans. 1940. "Anna Livia Plurabella; I fiumi scorrono." *Prospettive* (Rome) 4.2 (15 February 1940): 13-15; 4.11-12 (15 December 1940): 14-16. *FW* 196.01-201.21, 215.11-216.05. Rpt. in *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegan's* [sic] *Wake*. By Ettore Settanni. Venezia: Edizioni del Cavallino, 1955; rpt. as "Anna Livia Plurabella." Ed. Jacqueline Risset. *Tel Quel* (Paris) 55 (1973): 59-62.
- Joyce, James, and Nino Frank, trans. 1979. "Anna Livia Plurabella. Passi di *Finnegans Wake* tradotti da James Joyce e Nino Frank, 1938" [*ALP*, excerpts: Italian]. Ed. Jacqueline Risset. *Scritti italiani*. By

- James Joyce. Ed. Gianfranco Corsini and Giorgio Melchiori. Milan: Mondadori, 1979. 216-33; rpt. Bosinelli 1996: 3-29. *FW* 196.01-201.21, 215.11-216.05.
- Lobner, Corinna del Greco. 1986. "Anna Livia Plurabella: La lavandaia antabecedariana di James Joyce." *Rivista di Studi Italiani* (Toronto) 4.1 (1986): 84-91.
- Norris, Margot. 1990. "Finnegans Wake." *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press. 161-84.
- O'Neill, Patrick. 2005. *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*. Toronto: University of Toronto Press.
- O'Neill, Patrick. 2018. *Trilingual Joyce: The Anna Livia Variations*. Toronto: University of Toronto Press.
- Quigley, Megan M. 2004. "Justice for the 'Illstarred Punster': Samuel Beckett and Alfred Péron's Revisions of 'Anna Lyvia Pluratsel'f.'" *James Joyce Quarterly* 41 (2004): 469-87.
- Risset, Jacqueline. 1973. "Joyce traduit par Joyce." *Tel Quel* 55 (1973): 47-58.
- Risset, Jacqueline, ed. 1979. "Anna Livia Plurabella. Passi di *Finnegans Wake* tradotti da James Joyce e Nino Frank, 1938." *Scritti italiani*. Ed. Gianfranco Corsini and Giorgio Melchiori. Milan: Mondadori. 216-33.
- Risset, Jacqueline. 1984. "Joyce Translates Joyce." Trans. Daniel Pick. *Comparative Criticism* 6 (1984): 3-21.
- Sage, Robert. 1928. "ETC." *transition* 14 (Fall 1928); 171-74.
- Settanni, Ettore. 1955. *James Joyce e la prima versione italiana del Finnegans [sic] Wake*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Soupault, Philippe. 1931. "A propos de la traduction d'*Anna Livia Plurabelle*." *Nouvelle Revue Française* 36 (1931): 633-36.
- Soupault, Philippe. 1943. *Souvenirs de James Joyce*. Paris: Charlot.

- Soupault, Philippe. 1979. "James Joyce." *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Ed. Willard Potts. Seattle: University of Washington Press. 108-18.
- Zanotti, Serenella. 2001. "An Italianate Irishman: Joyce and the Languages of Trieste." *James Joyce Quarterly* 38 (2001): 411-30.
- Zanotti, Serenella. 2002. "L'italiano di Joyce nell'auto-traduzione di Anna Livia Plurabelle." In *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*. Vol. 2: *Plurilinguismo e letteratura*. Ed. Furio Brugnolo and Vincenzo Orioles. Rome: Editrice Il Calamo. 277-307.

QUOD FIDELITAS EST FIDELIS

Luci Collin

(Não tem fim! E é só o segundo de uma mesa de cinco! Como é que os cara colocaram ciiiiinco pra falar nesse congresso vai acabar lá pelas duas adeus almoço. Por que têm que pôr absolutamente tuuudo que fizeram no currículo? Umbigo do tamanho do mundo. Porra, mas esse sujeito que estão lendo aí...! Stanford, Yale, ENS, LMU, HEC, ETH. Ah, grandescoisa, até eu estudei lá e não fico... Putz, é o MEU currículo! Já é a minha vez de falar, porra, pensei que eu ia ser o último depois da Dra. Ponderosa. E agora? Sorrisinho de agradecimento que a plateia tá na expectativa. Ah, a maioria tá aqui pelo certificado. Por que não fui ser dentista, como a mãe sempre quis?)

Bom dia a todas e todos... (blábláblá) ...grande honra... (blábláblá)... agradeço o convite (bbb) ... emérita professora (bbb)... eminente professor (bbb) ...meu orientador nos idos de (bbb) minha orientadora no... (bbb) ...se estarei à altura (bbb) ...uma honra também (bbb)... desde 1975 (bbb) ...modesta contribuição (bbb) sob o título de “ (bbb) ...con-

tribuição modesta (bbb) ...estado das coisas (bbb) ...núcleo duro... (bbb)
...passo à leitura:

Escolho Émile Glizand, em seu brilhante *Soliloquacity and Discourse*, para dar início à minha fala. Quando nos diz, e aqui eu cito, “Orality... is inherent to the sense in total displacement”, notamos nitidamente que o autor traz a questão crucial, já levantada pelos *targumim* (300 a. E. c.), primeiríssimas traduções com teor crítico do mundo que se compunham pela premissa de quase que uma *actio finium regundorum* quanto à fidelidade e recepção, a ideia do original, o texto de chegada, da palavra em seu viés de texto-alvo por assim dizer, de sintaxe ab-pragmática, enquanto o próprio estado de/em/para si. Ou como lindamente nos esclarece Goethe, permitam-me, aqui citado em tradução para o russo que me pareceu mais sonoro: “В полноте счастья каждый день - это жизнь”.

Assim, recuperando o ordenamento ponderativo desse pequeno ensaio que ora lhes apresento, vale dizer um trabalho ainda em progresso, modesto *exagġum* sob e sobre a possibilidade histórica de quebra da fidelidade e quiçá da receptibilidade (e aqui lembro que prefere-se hoje usar esse termo ao antigo, a saber, “recepção”) do texto produzido, gostaria de cercar o que já Cícero e Horácio, muito antes do procedimento do medievo, consideraram que é a perspectiva do sentido completo de manifestação do texto original cedendo espaço a que soasse mais natural, mais fluido e agradável o texto traduzido. Vemos que a condição de oralidade – o uso primordial do discurso posto em função retrocomunicativa – interage, interpenetra-se e faz interpenetrar as ferramentas da comunicabilidade que o texto suscitou como outrora totalmente não-familiar à comunidade de falantes e de leitores. E eis aqui a reafirmação do horizonte da fidelidade na promoção da interrelacionabilidade da própria natureza oral e histórica, esta promulgada por teóricos da monta de Ugo Ong e Marshall McMillan, para citar apenas dois.

Em seu estuendo *Oralité, moralité et fidélité*, Ong nos lembra com todas as letras, e aqui cito: “Vivant à Rome après l’invasion barbare, le ministre Ostrogoth, Boèce, a traduit Aristote en latin à partir de l’arabe préservant ainsi la tradition aristotélicienne occidentale”. Isso nos aclara sobremaneira a questão aqui levantada porque é a partir desse interesse pela distintibilidade da cultura oral primária no pleito do discurso narrativo expressivo e informal que a questão da fidelidade se expande. Historicamente falando, não podemos prescindir das conquistas que Tailer, jurista chileno – e aqui, permitam-me render glória à enorme profusão de pessoas ligadas ao estudo do Direito que em muito vêm incrementando o universo dos estudos tradutórios – primeiro ensaísta a apontar a necessidade de preservação completa das ideias, do estilo, da fluidez do texto original, no que se inserem suas [do texto] expressões coordenadas e polissindéticas, as subordinadas, agregativas, hipotáticas, epitéticas, antitéticas, redundativas e analíticas – o que reforça o pensamento sendo com-ceitualizado via o translato da referência relativamente cerrada ao mundo humano, isso enquanto constructo do concreto agonisticamente forjado sobre a abstração do texto original em sua atitude cultural e expansiva de co-municatividade.

Em minha avaliação crítica sobre as propriedades e qualidades da tradução enquanto tradição para o vernaculizado do texto respeitado na integridade de sua literatividade, não hesito em afirmar que a recriação conceitual do ato enquanto ideal tradutório organizado no “fiel”, e a

partir dele preconizando o já citado Goethe, bem como outros grandes nomes como Poe, Pound, Porsch, Pivi e Pereira, sem se esquecer de Nietzsche, naturalmente, virá a recuperar o elemento para-antropológico e de matriz linguística sobre o que Rumboll formula como “hipótese devir-morte do Autor”, momento em que a fidelidade se reconjuga e obtém respaldo na proposição dos limites da profidelidade determinada pelos limites da linguagem familiar e portanto trans-ferindo e trans-mitindo o significado *ab uso*. Traduzir é, portanto, a definição parcial da transferência do estilo da oralidade da cultura totalmente preservada, intocada, inviolada no cerne do conhecimento da oralidade primitiva em contraste - mas em assimilação à fidelidade que sustenta e depende da funcionalidade dos efeitos, do senso estrito, do senso lato, da experiência em si, da normato-ambientação do subcultural e da ficcionalização do receptor.

Naturalmente sem esgotar as questões ligadas aos graus de intradutibilidade do texto-em-tendência-de-texto, mas com o grande desejo de contribuir para as discussões suscitadas por essa mesa, trago uma pequena equação, que apresento como uma pequena “provocação” aqui, [vejam no slide, por gentileza]:

$$\text{testagem} + (\text{parâmetro/requisitos} \div \text{acessibilidade})^2 \leq \text{predominância} \neq \text{grau de fidelidade}$$

Para encerrar, gostaria de trazer aqui as palavras da cientista escocesa Dame Hosalind Thommy, que nos alerta de que a não-equivalência desconstruída pela ilusão logomúltipla (ideias e ideais de literaridade, originalidade, lateralidade, sentido dado e pragmático) leva à performatização da fidelidade com nuances reflexivos da própria psique humana. Citando Thommy, com quem tive a honra de conviver quando de meu 6º estágio pós-doutoral, perdoem-me a pronúncia imperfeita do gaélico:

“Gu ìre mhòr gnèitheach, tha an siostam eadar-theangachaidh meta-s-tèidheachadh an fho-sheasmhach oir tha cruinneachaidhean cultarach air an comharrachadh mar shamhla taobh a-staigh dìlseachd.” Ou seja, o sentido dado desconstruindo o respaldo filosófico do literal *fidelitatis* suplanta o poder do discurso e o discurso do poder, trazendo consensualmente a imagem-espelho da oralização passiva e retrátil para um fórum do contrato de fidelização do particular; e vai além disso, testemunhado pelo texto a ser interpretado enquanto produto das conexões genealógicas, essenciais, contingentes e estruturais do texto autônomo em regime de sistema de objetividades.

Muito obrigado.

(palmas)

(mais palmas)

(Caramba, yesssss, arrasei. Olha a cara da Dra. Schultman, meu, tá boquiaberta com a minha fala. O Plínio aqui do lado nem se mexe. Putamerda tô tremendo todo, tomar um gole dessa água aí, arrumar esses papéis aqui da mesa pra disfarçar a tremedeira. Agora vêm as perguntas. Tomara que não sejam muitas ahh tomara que sejam. Os estudantes devem estar maravilhados. Duvido que tenham assistido a uma explicação tão brilhante desse tema no congresso inteiro, na vida inteira!). Sim, por favor, Prof. Plínio Aroeira, pode ler a pergunta encaminhada à mesa (Só uma! Tomara que seja boa que ainda tem muita coisa incrível que eu não abordei e quero lavar a água).

Pergunta, do aluno Rosauero, 7º período, não disse de que Curso: “Parabéns aí pela fala de fidelidade que foi bem foda. Minha dúvida que eu queria saber é como que um especialista como você interpreta a frase ‘Deus é fiel’. Valeu.”

SOBRE AS ORGANIZADORAS, AUTORA/ES E TRADUTORA/ES

ANDRÉIA GUERINI é professora titular de Estudos Literários e Estudos da Tradução do Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras e da Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. É editora-chefe da revista *Cadernos de Tradução* (www.cadernos.ufsc.br), e da revista da Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística (<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/issue/archive>). É autora de artigos, resenhas e capítulos de livros que versam sobre literatura e tradução. Codirige a Coleção “Palavra do/a Tradutor/a” e “Raízes feministas: mulheres em tradução”. Alguns livros que coorganizou foram: *Haroldo de Campos: tradutor e traduzido* (2019), pela editora Perspectiva de São Paulo e *Palavra de tradutor: reflexões sobre a tradução por tradutores brasileiros/The translator’s word: reflections on translation by Brazilian translators* (<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186876/Palavra%20de%20Tradutor%20e-book.pdf?sequence=1&isAllowed=y>), pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

ÁLVARO FALEIROS é professor livre-docente de literatura francesa na USP, poeta e tradutor. Seus mais recentes livros de poemas são *Caracol de nós* e *À flor do mal*, com ilustrações de Fernando Vilela, ambos publicados em 2018 pelo selo Demônio Negro. Como tradutor publicou, entre outros, *Feitiços [charmes]* de Paul Valéry (com Roberto Zular, Iluminuras, 2020), *Caligramas* de Guillaume Apollinaire (Ateliê/UnB, 2008; 2a ed. 2019) e *Um lance de dados*, de Mallarmé (Ateliê, 2013; 2a ed. 2017). Como crítico de tradução publicou recentemente *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert* (com Thiago Mattos; Rafael Copetti, 2018) e *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir* (Cultura e Barbárie, 2019), também lançado na Colômbia com o título *Traducciones Canibales: una poética chamánica del Traducir* em tradução de Carolina Villada Castro (coedição Editorial Universidad de Los Andes e Editorial Universidad de Antioquia, 2019).

CECILIA VICUÑA é poeta, artista plástica, performer, cineasta e ativista. Em 2019, recebeu o Prêmio Velázquez de Artes Plásticas. Suas obras já foram expostas em museus em diferentes partes do mundo, entre eles: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil; Museu Nacional de Belas Artes de Santiago; Instituto de Artes Contemporâneas (ICA) de Londres; Arte em geral em Nova York; Whitechapel Art Gallery em Londres; Museu de Arte de Berkeley; Museu Whitney de Arte Americana; e MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York. Vicuña publicou mais de vinte livros de arte e poesia, incluindo *Kuntur Ko* (Tornsound, 2015), *Spit Temple: The Selected Performances of Cecilia Vicuña* (Ugly Duckling Presse, 2012), *Instan* (Kelsey Street Press, 2001) e *Cloud Net* (Arte em geral, 2000). Seus Poemas Seleccionados foram publicados pela Kelsey Street Press em 2017. Em 2009, co-editou *O Livro Oxford de Poesia da América Latina: 500 anos de poesia na América Latina*. Divide seu tempo entre o Chile e Nova York.

DIRCE WALTRICK DO AMARANTE é ensaísta, escritora e tradutora. Traduziu, entre outros, James Joyce, Gertrude Stein, Leonora Carrington, Edward Lear e Eugène Ionesco. É também professora do Curso de Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem livros publicados na área de tradução, teoria literária, teatro e literatura infantil e juvenil. Coedita a Revista de Arte e Cultura *Qorpus*. Com Vitor Alevato do Amaral, lidera o grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil. É membro do Núcleo de Pesquisa de Estudos sobre Samuel Beckett (USP). Organiza o Bloomsday de Florianópolis, com o prof. Sérgio Medeiros (UFSC) e com a profa. Clélia Mello desde 2002. Colabora em jornais e revistas de circulação nacional.

DOUGLAS DIEGUES é poeta, tradutor, pesquisador, editor. É autor de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, considerado o primeiro livro de poesia em portunhol salvaje no âmbito de las literaturas hispanoamericanas. Organizou com o antropólogo Guillermo Sequera o livro *Kosmofonia Mbyá-Guarani*, que acaba de sair em versão digital interativa e gratuita pelo selo Jasuká em parceria com a Revista Errática, e que pode ser lido e ouvido aqui: <https://erratica.com.br/index.php?fbclid=IwAR2cEdG8jGsMolUZSR40v8msAiTwbCp8yjBlk92V-FjYPmQzLPOJUPJJ3exI>

FERNANDO VILELA é artista visual, escritor, ilustrador de livros e designer. Mestre em Arte pela ECA (USP) atua no Binah Espaço de Arte (@ateliebinah). Com livros publicados em 11 países, destaca-se *Lampião & Lancelote* (Pequena Zahar), que recebeu dois prêmios Jabuti e um prêmio na Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha. Vilela realiza exposições de arte no Brasil e exterior e possui obras em coleções como a

do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York e da Pinacoteca do Estado de São Paulo. www.fernandovilela.com.br e [@fe.vilela](https://www.instagram.com/fe.vilela).

GUILHERME GONTIJO FLORES é poeta, tradutor e leciona latim na UFPR. Lançou os poemas de *brasa enganosa* (2013), o poemaisite Tróíades - remix para o próximo milênio (2014, www.troiades.com.br), publicado como uma caixa no ano seguinte, *l'azur Blasé* (2016) e *Naharia* (2017), que formam a tetralogia poética *Todos os nomes que talvez tivéssemos*, publicada em um só volume em 2021. O poeta também é autor de *carvão : : capim* (2017, em Portugal, 2018 no Brasil) e do poema labirinto *avessa:áporo-antígona* (disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2020/07/10/avessa-aporo-antigona-de-guilherme-gontijo-flores>), além do romance *História de Joia* (2019). Como tradutor, publicou *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton (2011-2013, 4 vols.), *Elegias de Sexto Propércio* (2014), *Safo: fragmentos completos* (2017), *Epigramas de Calímaco* (2019), e a *Arte poética* de Horácio (2020), dentre outros. Escreveu, junto com Rodrigo Gonçalves, o livro ensaístico *Algo infiel: corpo performance tradução* (Cultura e Barbárie), composto também por fotos de Rafael Dabul, e é autor do ensaio *A mulher ventriloquada: o limite da linguagem em Arquíloco* (disponível em: <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios>). É coeditor da revista e blog escamandro (<https://escamandro.wordpress.com>) e membro do grupo de performance e tradução Peroca Loca.

JAMILLE PINHEIRO DIAS é atualmente pesquisadora associada da Universidade de Manchester, dentro do projeto Culturas do Antirracismo na América Latina, com financiamento do Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido. Concluiu mestrado e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, onde realizou pós-dou-

torado em Estudos da Tradução com bolsa da CAPES. Foi também bolsista da CAPES ao longo do doutorado, tendo desenvolvido ainda estágio no Programa de Doutorado-sanduiche no Exterior (PDSE) na Universidade de Stanford.

JHUMPA LAHIRI é escritora e tradutora de ascendência indiana, inglesa de nascimento e naturalizada norte-americana. Vencedora do Prêmio Pulitzer de Ficção de 2000 por seu primeiro livro de contos, *Interpreter of maladies* [*Intérprete de males*]. Desde então, já escreveu outros livros como *The Namesake*, *Unaccustomed Earth*, e *The Lowland*, livro finalista do Man Booker Prize e do National Book Award em ficção, *In altre parole* e traduziu *Lacci* do autor italiano Domenico Starnone para o inglês. Ela é professora e atual diretora do Programa de Escrita Criativa da Universidade de Princeton. Recebeu também os prêmios PEN/Hemingway, o PEN/Malamud de Excelência em Contos, o Prêmio Addison Metcalf da Academia Americana de Artes e Letras, o Prêmio Vallombrosa Von Rezzori, o Prêmio Literário Asiático-Americano, o Prêmio Internacional Frank O'Connor de Contos, e foi agraciada pelo Presidente Barack Obama com a Medalha Nacional de Humanidades em 2014.

LUCI COLLIN é poeta, tradutora, professora e musicista. Tem mais de vinte livros publicados, entre romances, coletâneas de contos e poesia. Foi segunda colocada na categoria poesia do Prêmio Jabuti em 2016 e finalista em 2019. Já traduziu obras de Gary Snyder, Gertrude Stein, e. e. cummings, Eiléan Ní Chuilleanáin, Vachel Lindsay, Jerome Rothenberg e Moya Cannon, entre outros. Atualmente, desenvolve projetos de tradução da poesia da norte-americana Diana Goetsch e da irlandesa Mary O'Donnell.

MALCOLM K. MCNEE é professor associado no Departamento de Espanhol e Português da Smith College, onde também atua nos programas de Latin American Studies, Translation Studies e World Literatures. É professor de língua portuguesa e uma variedade de tópicos das humanidades interdisciplinares em estudos brasileiros e estudos lusófonos comparados. É autor de *The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art* (Palgrave, 2014) e tradutor de *Eden-Brazil* (Tagus, 2019), de Moacyr Scliar. Seus artigos e resenhas foram publicados nas revistas acadêmicas *Luso-Brazilian Review*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Brasil/Brazil*, *Ellipsis* and *Journal of Lusophone Studies*, *A Contracorriente*; *Veredas*, *Letterature d’America*, entre outras. Atualmente, trabalha com o professor doutor Rex Neilson e grupos de estudantes-tradutores em uma antologia de literatura brasileira e meio ambiente.

MARÍLIA LIBRANDI é escritora, professora e teórica literária. Pesquisadora afiliada ao Brazil Lab da Universidade de Princeton, e professora do núcleo de Pós-Graduação «Diversitas. Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades», da Universidade de São Paulo. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, ensinou na Universidade do Sudoeste do Estado da Bahia antes de se mudar para os Estados Unidos. Foi professora de Literatura e Culturas Brasileiras na Universidade de Stanford de 2008 a 2018. Na Universidade de Princeton, atuou como professora convidada, leitora e diretora interina do Programa de Língua Portuguesa no Departamento de Espanhol e Português. É autora de *Writing by Ear. Clarice Lispector and the Aural Novel* (University of Toronto Press, 2018) [*Escrever de ouvido. Clarice Lispector e o romance da escuta*] (Relicário Edições, 2020), *Maranhão-Manhattan. Ensaio de literatura brasileira* (7Letras, 2009), e co-editora de *Transpoetic Exchange. Haroldo de Campos, Octavio Paz and Other Multiversal Dialogues* (Buckell University Press, 2020). Coordena

o podcast “Clarice Lispector, 100 Ears. A Sonic Library”. (<https://clarice.princeton.edu/>), foi co-roteirista do concerto musical “Agora Clarice/ Now Clarice”, com Beatriz Azevedo e Moreno Veloso (<https://clarice.princeton.edu/videos/>), e é curadora do programa literário e cultural “33’ Princeton Brazil Lab Review”.

MYLLENA R. LACERDA é doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre em Estudos da Tradução pela Universidade de Brasília (UnB). É tradutora, revisora e pesquisa crítica de tradução e história da tradução no Brasil.

PATRICK O’NEILL é irlandês de nascimento e professor emérito de Estudos Literários da Queen’s University no Canadá. Seus livros sobre Joyce incluem *Polyglot Joyce: Fictions of Translation* (2005), *Impossible Joyce: Finnegans Wakes* (2013), *Trilingual Joyce: The Anna Livia Variations* (2018), e *Finnegans Wakes: Tales of Translation* (a sair em 2022).

PEDRO DE NIEMEYER CESARINO é professor do Departamento de Antropologia da USP. Publicou diversos artigos e livros, entre os quais *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia* (Ed. Perspectiva, 2011), *Quando a Terra deixou de falar - cantos da mitologia marubo* (Ed. 34, 2013) e *Políticas culturais e povos indígenas*, com Manuela Carneiro da Cunha (Ed. Cultura Acadêmica, 2014). É autor do romance *Rio Acima* (Companhia das Letras, 2016).

SÉRGIO MEDEIROS é poeta, artista visual, contista, ensaísta e tradutor. Ensina literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Traduziu, com o *scholar* inglês Gordon Brotherston, o *Popol Vuh* (Iluminuras, 2007; 2018, segunda edição), poema maia-quiché

do século XVI, com mais de 8000 versos. Organizou a antologia de mitos amazônicos *Makunaíma e Jurupari* (Perspectiva, 2002), que contém as lendas indígenas que Mário de Andrade recriou em seu romance *Macunaíma*. Publicou em 2017 o livro *A idolatria poética ou a febre de imagens*, que recebeu o Prêmio Literário Biblioteca Nacional na categoria poesia. Lançou vários *ebooks* de artista, entre eles *Dicionário de hieróglifos* (2020), *O acumulador* (2021) e *Um Macunaíma Visual* (2022). Fez a tradução visual do romance *Finnegans Wake*, de James Joyce, com 633 imagens reunidas num livro digital sob o título *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (Illuminuras, 2022).

STEPHANIE BORGES é jornalista, tradutora e poeta. Seu livro de estreia, *Talvez precisemos de um nome para isso* (2019), venceu o IV Prêmio Cepe Nacional de Literatura. Traduziu prosa e poesia de autoras como bell hooks, Audre Lorde, Jacqueline Woodson, Claudia Rankine e Margaret Atwood.

VITOR ALEVATO DO AMARAL é professor de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Suas principais linhas de pesquisa são Estudos Joycianos e Tradução Literária, com ênfase nas retraduações das obras de Joyce. É líder do grupo de pesquisa Estudos Joycianos no Brasil.

As línguas da tradução. Andréia Guerini; Dirce Waltrick do Amarante; Marília Librandi [orgs.], 2022.

© Álvaro Faleiros; Cecilia Vicuña; Douglas Diegues; Guilherme Gontijo Flores; Jamille Pinheiro Dias; Jhumpa Lahiri; Luci Collin; Malcolm K. McNee; Patrick O'Neill; Pedro de Niemeyer Cesarino; Sérgio Medeiros; Stephanie Borges.

© Tradução: Andréia Guerini; Dirce Waltrick do Amarante; Myllena R. Lacerda, Vitor Alevato do Amaral

© Desta edição: Cultura e Barbárie, 2022.

REVISÃO Fernando Scheibe

CAPA Cecilia Vicuña, "Quipu Austral" [at Frac Lorraine], France 2013.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

As Línguas da tradução [livro eletrônico] /
organização Dirce Waltrick do Amarante,
Andréia Guerini, Marília Librandi [orgs.]. --
Florianópolis, SC : Cultura e Barbárie, 2022.
PDF

Vários autores.

ISBN 978-65-87529-21-9

1. Linguagem e línguas 2. Metáforas 3. Palavras
(Linguística) 4. Tradução I. Amarante, Dirce Waltrick
do. II. Guerini, Andréia. III. Librandi, Marília.

22-103861

CDD-418.02

Índices para catálogo sistemático:

1. Tradução : Linguística 418.02

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Cultura e Barbárie Editora

Conselho editorial: Alexandre Nodari, Flávia Cera; Leonardo D'Ávila; Marina Moros; Fernando Scheibe.

www.culturaebarbarie.com.br | contato@culturaebarbarie.com.br | Florianópolis/SC

APOIO

