

5-2021

Poesia, cosmopolítica e a tradução das artes verbais indígenas no Brasil

Malcolm McNee
Smith College, mmcnee@smith.edu

Follow this and additional works at: https://scholarworks.smith.edu/spp_facpubs



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

McNee, Malcolm, "Poesia, cosmopolítica e a tradução das artes verbais indígenas no Brasil" (2021).
Spanish and Portuguese: Faculty Publications, Smith College, Northampton, MA.
https://scholarworks.smith.edu/spp_facpubs/9

This Article has been accepted for inclusion in Spanish and Portuguese: Faculty Publications by an authorized administrator of Smith ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@smith.edu

Poesia, cosmopolítica e a tradução das artes verbais indígenas no Brasil

Malcolm K. McNee (Smith College)

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 crítica.¹ 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 intercultural, plurilíngues e experientes com os meios de comunicação que, ao enfrentarem grandes obstáculos e riscos, são agentes cada vez mais eficazes frente aos esforços mais decisivos dos direitos humanos e socioambientais atuais. 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 difere 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 mybá de Timóteo Popygua. Ao longo do texto, procuro destacar de que

¹ 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.”

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 antropológica e 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 intervenções 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 macro-étnicos/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 estruturadas antropológica e**. Enquanto a documentação e da tradução das artes verbais indígenas como um campo de estudo e prática na antropologia e na linguística continuou a desenvolver-se e 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 araweté, “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 reduzem 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 característicoportunhol 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 ambientes na música mbyá, como gravado 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 situem 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 as poesia contemporânea e poéticas orais dos povos indígenas, e expandir o que é reconhecido como poesia, 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 reestimular 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, "[c]ada 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 estereóticas; 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 um relatório de pesquisa 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 um conceito historicamente vinculado à escrita, Librandi-Rocha 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 equívocação 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, ANO, 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. Equívocação 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 que eles são desestabilizados ontologicamente pelos esforços de Kopenawa para traduzi-los do Yanomami ao português. Esse é um exemplo oportuno para direcionar à 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 equívocação que se destaca se mostra 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, precedidos por uma nota da tradutora e um prefácio de Augusto Roa Bastos, e seguidos por uma compilação detalhada de notas ordenadas sequencialmente para acompanhar cada estrofe. Também são acompanhados 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 **de interpretação 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 Tupã 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 da 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 “susurro 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 interpretam 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 com o 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, co-criadores de várias características geográficas ou ecológicas — palmeiras azuis *pindovy*, a cobra *ñandurie*, o inseto aquático *yamai*, o gafanhoto *tucura*, o pássaro *inhambu*² — 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 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 tempo dos longos sóis eternos"

² 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."

conclui a seção no 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 semi-nômades 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 àqueles 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 criação de lugares 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 por meio de uma afirmando a significância das canções para a manutenção do mundo e 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* (“mode 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 com *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 de acordo com 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 do 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, traduções já feitas, as informações sobre o contexto cultural e as características de performance da canção de caça. Medeiros elogia a enciclopédia de monumental e comenta sobre mais especificamente sobre o terceiro volume, que documenta e traduz as canções dedicadas à caça e à pesca. Ele cita o volume como sua fonte de informação sobre o cenário e os arranjos sonoros para as canções, descritas como interpretadas por cantores homens e mulheres 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 na 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 relacionalidades 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 outros mutuamente constitutivos e 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 e X e XI das quinze totais na versão anterior. A noção evidenciada do perspectivismo interespecíes 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 aves 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 a 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 mundos **para além do humano e de criação de mundo**.

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 translanguajamento, 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, um 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. Pedro de Niemeyer, 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.
- DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; SIQUEIRA, Heloisa Helena; DANNER, Fernando (Orgs.). *Literatura indígena contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.
- DORRICO, 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.

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.