

# TRADUÇÕES CANIBAIS

uma poética xamânica do traduzir

ÁLVARO FALEIROS



INSTITUTO DE LINGUÍSTICA  
E LINGÜÍSTICA  
APLICADA





*Traduções canibais (uma poética xamânica do traduzir)* Álvaro Faleiros, 2019.

© Cultura e Barbárie e Álvaro Faleiros, 2019

Revisão Alfredo Christofoletti

Capa e projeto gráfico Marina Moros

A coleção do *species – núcleo de antropologia especulativa*, grupo de pesquisa indisciplinar sediado na UFPR, visa fomentar especulações sobre as imagens reais e possíveis da nossa espécie e os povos humanos e suas relações com outras espécies e povos não-humanos, sobre o que é uma espécie e como ela se constitui enquanto variação contínua do conjunto de espécies existentes e possíveis. Ou seja, produzir, por meio de *ciências interessadas*, de faces monstruosas, *ciências inumanas*, o contato e devir com outras humanidades – reais ou irreais – de modo a desrealizar nossa concepção do Homem, nossa imagem do homem, nossa *species* –, para podermos pensar e experimentar outras.

#### **species | núcleo de antropologia especulativa**

Alexandre Nodari (UFPR)

Flávia Cera (EBP, PUC/PR)

Guilherme Gontijo Flores (UFPR)

João Camillo Penna (UFRJ)

Juliana Fausto (UFPR)

Marco Antonio Valentim (UFPR)

Marcos de Almeida Matos (UFAC)

Miguel Carid (UFPR)

Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR)

Vinícius Honesko (UFPR)

Walter Romero Menon Junior (UFPR)



#### **Cultura e Barbárie Editora**

COORDENAÇÃO EDITORIAL Marina Moros

CONSELHO EDITORIAL Alexandre Nodari, Flávia Cera, Fernando Scheibe, Leonardo D'Ávila e Marina Moros

[www.culturaebarbarie.com.br](http://www.culturaebarbarie.com.br) | [contato@culturaebarbarie.com.br](mailto:contato@culturaebarbarie.com.br)

Florianópolis/SC





1. Primeiras aproximações: tradução, xamanismo, antropofagia	11
2. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética em Haroldo de Campos	27
3. Emplumando a grande castanheira	53
4. A poética multiposicional do traduzir em Ana C.	83
5. Tradução e xamanismo transversal: entre Maria Gabriela LLansol e Charles Baudelaire	119
6. A poética do traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas	135
7. Há nexos	159
Posfácio: O corpo da tradução - Pedro Cesarino	171
Bibliografia	179
Índice remissivo	187







Para meu amigo e parceiro intelectual Roberto Zular,  
presença imprescindível na escrita destes ensaios







*Já se disse muitas vezes que os xamãs, viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas. Temos de nos entender quanto ao alcance dessa atribuição e não tomá-la como trivial. Cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas.*

*Essa ordenação não se faz sem contestação e, frequentemente, é objeto de ásperas disputas que se assentam tanto na política interna quanto nos sistemas de interpretação.*

Manuela Carneiro da Cunha

*Pontos de vista sobre a floresta amazônica:  
xamanismo e tradução, p.12.*

*O xamanismo não pode ser reduzido a uma instituição propriamente dita, tampouco a faculdades de certos indivíduos excepcionais [...] o xamanismo consiste mais num sistema de pensamento e ação, num sistema de comunicação e mediação”.*

Renato Sztutman

*Sobre a ação xamânica, p.154.*







I.

Primeiras aproximações:  
tradução, xamanismo, antropofagia







Este livro reúne um conjunto de ensaios nos quais procuro desenvolver, a partir de um cruzamento com a antropologia, um aparato conceitual que, primeiramente, nos permita interpretar determinados projetos de reescrita poética, nos quais há dificuldade de se estabelecer uma fronteira clara entre o que seria tradução, adaptação ou imitação. Uma das dificuldades se deve ao fato de que tais reescritas produzem uma complexidade enunciativa, na maioria das vezes, mal interpretada, pois sua análise costuma ser feita a partir de uma redução dicotômica, isto é, ou o tradutor é visto como alguém que consegue apagar-se e dar voz ao poema original, ou o tradutor se impõe, desviando-se do original. Paulo Henriques Britto (2012: 33) destaca que na problemática distinção entre a tradução literária e a criação literária existe uma “extensa zona cinzenta”, uma vez que, “muitas vezes, o tradutor toma tantas liberdades em seu trabalho que a obra resultante pode e deve ser considerada um novo original”.

Chama atenção o fato de, segundo o próprio Britto, essa “zona cinzenta” ser “extensa”. Ou seja, encontra-se nela uma gama de possibilidades que, no limite, vão desde transcrições poéticas até a imitação de Homero por Virgílio ou Joyce. Dentro desse amplo espectro, há casos interessantes, como, por exemplo, as reescritas de Baudelaire propostas por Ana Cristina Cesar ou por Maria Gabriela Llansol. Esse tipo de reescrita nos levou à seguinte questão: como elaborar uma poética do traduzir que se imbrique na complexidade de alguns projetos





tradutórios em que as vozes produzidas por aquele e por meio daquele que traduz passem a criar uma rede enunciativa intratextual e intertextual com as vozes e os lugares enunciativos que provêm do texto fonte?

Para parte daqueles que se interessam por tradução, a questão acima pode simplesmente ser evitada pelo estabelecimento de uma fronteira em que a tradução se define por uma relação de identidade com o texto de partida. No caso, o parâmetro para avaliar e validar uma tradução é o seu grau de *equivalência* em relação texto de partida<sup>1</sup>. A tradução com o “mesmo valor”, em geral, é aquela que teria o “mesmo conteúdo”, ou, quando se trata de textos poéticos (que nos interessam aqui), aqueles que por determinados critérios passariam a ter um grau maior de “aderência” ao texto de origem.

No Brasil, como apontei anteriormente (cf. FALEIROS, 2009), há um conjunto importante de autores que desenvolvem abordagens nessa direção, como Mário Laranjeira, por meio do conceito de significância, Paulo Henriques Britto, por meio da noção de correspondência, ou Paulo Vizioli que, por sua vez, adota o termo “re-criação”. Essas abordagens, cada qual a sua maneira, propõem um equilíbrio dinâmico entre a forma, o sentido e as características retóricas do texto literário e, desse modo, acabam apontando para a construção de uma identidade. Assim sendo, a presença de “vozes estranhas” ao texto fonte seria uma fonte de desequilíbrio, pois significam uma intromissão; e, em princípio, um distanciamento em relação às características formais, semânticas ou retóricas do texto de partida.

---

<sup>1</sup> Em seu artigo “Tradução e o trabalho de relação: notas para uma *poética* da tradução”, 2009, Maurício Mendonça Cardozo discute de forma interessante as implicações desse tipo de postura.





Em seu artigo “A tradução de poesia em língua inglesa”, Paulo Vizioli (1985: 109-110) ilustra essa postura ao declarar:

... é verdade que, às vezes, nos deparamos com traduções que, com justiça (dependendo, é claro, dos critérios adotados), são tidas pelos críticos como superiores aos próprios originais. E isso nos leva a concluir, numa contrapartida para a definição de Frost, que “poesia é também o que se ganha na tradução”. Podemos dizer até que, de certa maneira, é esse o conceito que muitos tradutores, – em geral, poetas eles mesmos, – parecem fazer do trabalho de versão. Para eles, o texto de partida é somente um estímulo para a própria inspiração; agem sobre ele com grande liberdade, atualizam-no, ajustam-no a seu mundo, amoldam-no à sua sensibilidade. O resultado, mais que uma tradução, é um poema original. Assim podemos considerar, por exemplo, as transposições que Salvatore Quasimodo fez dos líricos gregos, as famosas “adaptações” de Ezra Pound e, talvez, em nosso país, algumas das mais recentes tentativas de “transcriação” de Haroldo de Campos.

As hesitações de um discurso pautado pela busca de relações de identidade saltam aos olhos nesse trecho de Vizioli. Primeiro, o autor começa chamando os resultados da reescrita em jogo de “traduções” e seus produtores de “tradutores”, para, na mesma frase, dizer que se trataria de “versões”. Em seguida, afirma que os “tradutores” “atualizam” o texto e o “ajustam a seu mundo”. Não consigo imaginar tradução que, de algum modo, não o faça; a diferença residindo numa questão de “grau”, cujo “valor” é necessariamente marcado (historicamente, socialmente, ideologicamente, culturalmente, eticamente, esteticamente). Enfim, às ambíguas aspas que envolvem os termos “adaptações” e “transcriações” (e que não se encontram nas “transposições”), soma-se o curioso pronome indefinido “algumas” que acompanha “as mais recentes tentativas”, isto





é, outras das tentativas de “transcrição” seriam, de fato, traduções? Quais seriam elas? Aquelas que melhor respeitassem a métrica ou os eventuais esquemas rítmicos? Aquelas que recuperassem as redes imagéticas ou as características retóricas do texto fonte?

Vizioli (1985: 113), em seu texto, destaca primeiro o “ritmo” dizendo que “não se pode aumentar arbitrariamente o número de sílabas”. Entretanto, como a língua inglesa possui um número muito maior de monossílabos, e o tradutor deve se preocupar também com o aspecto semântico, ele fica “nessa permanente necessidade de se escolher entre preservar o sentido em detrimento parcial do ritmo ou manter-se o ritmo, prejudicando um pouco o sentido”, Vizioli aumenta propositalmente, de pelo menos duas sílabas, os versos dos poemas. Entra-se, assim, numa espécie de matemática poética que frequentemente se associa a outras questões retórico-formais. Por exemplo, em que medida, aumentar o número de sílabas distanciaria formalmente o texto de sua forma “equivalente” no português, em outras palavras, em que medida pode se dizer que um dodecassílabo em português pode ser equivalente a um decassílabo em inglês. Eis o tipo de impasse que uma abordagem pautada pela equivalência acaba produzindo.

As margens entre o que seria uma versão, uma adaptação ou uma tradução são também um impasse insolúvel no interior de tal perspectiva. Se leio a famosa quadra que abre o soneto “*Correspondances*” de Baudelaire:

*La Nature est un temple où des vivants piliers  
Laisent parfois sortir des confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*





O que leio? Literalmente, uma possibilidade é:

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam por vezes sair confusas palavras;  
Lá o homem passa através florestas de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.

Se retomo a mais reeditada tradução do poema no Brasil (cf. BAUDELAIRE, 1985), leio:

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Na primeira tradução não há nada, ou quase nada, do ritmo e da rima do poema de Baudelaire, na segunda, a rima e a métrica são impecáveis. Mas, apesar do rigor formal, da equivalência metro-rítmica, retomando Vizioli há pouco citado, não seria possível afirmar que, para Ivan Junqueira, “o texto de partida é somente um estímulo para a própria inspiração”? Que Junqueira “age sobre ele com grande liberdade, atualiza-o, ajusta-o a seu mundo, amolda-o à sua sensibilidade”? Não se trata de condenar o precioso trabalho de Junqueira, mas apenas apontar para o fato de que ele, ao traduzir Baudelaire, ou Vizioli ao, sistematicamente, transformar decassílabos ingleses em dodecassílabos, estão moldando o texto à sua sensibilidade, atribuindo-lhe valor; produzindo valências, mas não equivalência.

Dentre as diferentes perspectivas teóricas que nos permitem lidar com valências – como por exemplo a teoria da recepção, a sociologia, a história ou os estudos da retradução – vislumbramos na antropologia um campo fértil de reflexões. Essa





aproximação se deu graças à reelaboração da antropofagia operada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro a partir do que chamou de perspectivismo. Com efeito, a relação entre antropofagia e tradução não é nova. Desde os anos 1980, a antropofagia começou a se tornar imagem importante para os estudos da tradução, sendo identificada por Else Vieira (1999) sobretudo ao trabalho de Haroldo de Campos. Ainda que não seja possível reduzir a concepção do traduzir de Haroldo de Campos à antropofagia, ele acabou servindo de vetor para a internacionalização da associação entre antropofagia e tradução. Essa relação se deu essencialmente a partir da noção modernista de antropofagia de Oswald de Andrade que, mesmo sendo grande fonte de inspiração, não a desenvolve a partir dos mesmos instrumentos conceituais de Eduardo Viveiros de Castro.

Assim, em nosso ensaio “Antropofagia Modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética em Haroldo de Campos”, procuramos discutir o modo como a antropofagia modernista informa o projeto de transcrição poética de Haroldo de Campos, certamente o primeiro grande teórico brasileiro da tradução, mas relendo-o à luz do perspectivismo ameríndio como compreendido por Eduardo Viveiros de Castro. Esse é o ponto de partida para a elaboração do que poderíamos chamar de “poética xamânica do traduzir” e que, nos capítulos seguintes, desenvolvemos precisamente por meio da noção de ação xamânica.

A escolha desse conceito não é de modo algum gratuita. Como nos lembra Manuela Carneiro da Cunha (1998: 12), “já se disse muitas vezes que os xamãs, viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas”. Pedro Niemeyer Cesarino, como





veremos mais detalhadamente ao longo deste livro, é outro que atenta para o fato de que os dilemas da palavra xamanística são os da transformação e da tradução (que conecta xamãs, espíritos e parentes). Helena Franco Martins (2012: 146) também compreende o xamanismo como o aspecto da vida ameríndia que mobiliza de modo mais específico a tradução, chegando a afirmar que “o que chamamos de tradutor é o xamã dos índios”. Essa sua conclusão parte da descrição que faz da experiência xamânica, segundo a qual,

...o xamanismo amazônico pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos teriam de “cruzar deliberadamente barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas de modo a administrar as relações entre estas e os humanos”. [...] Vendo os seres não humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs podem ser interlocutores ativos no diálogo entre as diferentes naturezas. (MARTINS, 2012: 146)

No caso específico deste trabalho, que tem como foco o que se poderia chamar de poéticas, foi central nos debruçarmos sobre o modo como essa experiência de tradução entre mundos se configura nos cantos araweté estudados pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Uma síntese dessa nossa aproximação foi publicada no ensaio “Emplumando a grande castanheira”, que reproduzimos aqui com pouquíssimas alterações. Nele apresentamos um projeto de retradução de um canto araweté, traduzido e comentado por Viveiros de Castro em *Araweté: os deuses canibais*. O “canto da castanheira”, nome dado por Viveiros de Castro ao canto, é utilizado pelo antropólogo para ilustrar a complexidade enunciativa-citacional dos cantos xamanísticos araweté. Conforme Viveiros de Castro, o canto





xamanístico araweté “é uma canção de canções, um discurso de discursos, é polilógico” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 548).

Esse imbricado discurso foi um dos modos de o antropólogo acessar o que chamou de “complexo oral canibal” e ele é a matriz a partir da qual proponho uma interpretação de um projeto tradutório bastante singular, que é a tradução que Ana Cristina Cesar faz de “Le Cygne” de Baudelaire. Assim, no ensaio seguinte, publicado anteriormente em livro e retomado aqui praticamente na íntegra, “A poética multiposicional do traduzir em Ana C” (Nomeio assim a poeta e crítica Ana Cristina Cesar), procuro pensar a poética do traduzir em Ana C em sua complexidade. Para tal, partimos primeiramente de seus escritos sobre tradução para depreender os princípios que regem sua concepção do traduzir e, por meio deles, pensar sua reescrita do “Cisne” de Baudelaire. O conceito de “ação xamânica” surge aí como possível modo de entendimento de sua poética tradutória como uma poética multiposicional.

Outra importante aproximação entre tradução e ação xamânica se configurou pela observação das traduções que a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol realizou de *As Flores do Mal* de Baudelaire. Ao observar o livro, publicado em edição bilíngue, vê-se que a maioria dos poemas guarda alguma correspondência visual com o texto de partida, com um mesmo número de estrofes e de versos, ainda que o metro e a rima sejam raramente correspondentes. Não é possível aparentemente depreender um projeto de tradução por parte de Llansol, pois, para cada texto baudelaireano, a poeta opta por um tipo de solução. Se há poemas em que se procura certa identidade formal com os textos de Baudelaire (estrutura estrófica, metro, rima), a grande maioria corresponde mais a uma pura invenção





de poema novo. Para lidar com esse projeto desconcertante de tradução, a noção de sacrifício, entendido como “sistema de forças”, abriu caminho para a elaboração de outra compreensão da poética do traduzir llansoliana, ao qual, também se somou posteriormente outro conceito caro a Viveiros de Castro, o de “xamanismo transversal”. Neste livro, apresentamos uma versão reelaborada de dois trabalhos que publicamos em torno do tema, a saber, “As flores de Llansol ou o poema contínuo” e “Tradução poética e xamanismo transversal: correspondências entre Llansol e Baudelaire”, rearticulados num só texto.

Assim, a releitura da antropofagia por meio do conceito de “complexo oral canibal”, no qual ação xamânica e antropofagia se imbricam, nos abriu a possibilidade de reler projetos de tradução tão incomuns e complexos como os de Ana C e de Maria Gabriela Llansol, deslocando, a nosso ver, de modo importante o uso que se fez até então do conceito de antropofagia nos estudos da tradução.

Essas releituras aqui propostas são um esforço intelectual que se insere num conjunto mais amplo de trabalhos recentes que, a partir de Manuela Carneira da Cunha e de Eduardo Viveiros de Castro, tem procurado dar outro estatuto ao pensamento ameríndio. Entre aqueles que tem se movido por esses caminhos, destaca-se o antropólogo Pedro Niemeyer Cesarino, cujos escritos são o tema, não por acaso, do ensaio que encerra este livro, pois a partir dele é possível pensar algumas questões sensíveis a nossa proposta, como o desejo de se repensar as poéticas no Brasil, assim como alguns de seus impasses e alcances.

Autor de um importante estudo etnográfico sobre os Marubo, intitulado *Oniska: poéticas do xamanismo amazônico* (2011), Cesarino apresenta ali o que se poderia chamar de





“traduções comentadas” de cantos e narrativas que compõem o vasto universo das artes verbais dos Marubo. Cesarino identifica de modo consistente, na prática xamânica dos Marubo, uma “teoria da tradução”, que tem servido de inspiração para trabalhos recentes, dentre os quais destacamos a dissertação de mestrado de Carolina Villada Castro, sob a orientação de Martha Pulido, intitulada *O proliferar dos outros: tradução e xamanismo* (2017).

As questões colocadas por Pedro Cesarino e retomadas por Carolina Villada Castro tem como ponto de articulação artigo de nossa autoria intitulado “Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir” (2013), retomado em grande medida neste livro. Com efeito, desde a publicação desse nosso artigo, o trabalho de Pedro Cesarino passou por uma série de transformações sintetizadas sobretudo na publicação de uma antologia de cantos Marubo, intitulada *Quando a terra deixou de falar* (2013). Desconsiderar esse movimento da poética de Cesarino seria reduzir um pensamento em construção a um único ponto, motivo pelo qual reescrevemos o artigo para que tome a forma deste nosso ensaio final, “A poética do traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas”.

Vale salientar que pensar esse movimento, da obra de Cesarino e de nossos próprios ensaios, implica impasses que não podemos deixar de considerar. Como destaca Helena Franco Martins (2012: 143)

Não compreendemos bem o índio, da mesma forma que não compreendemos bem, digamos, o homem grego antigo, como observa Nietzsche: que o demente pudesse ser o intérprete da verdade é algo que “faz rir ou tremer a nós”. Mas o estranhamento desse outro





é já também, claro, o nosso próprio estranhamento: a gagueira das palavras promete instalar-se entre nós.

É justamente por meio desse estranhamento que, de algum modo, propomos nos mover, pois, como aponta uma vez mais Helena Franco Martins (2012: 135), a noção de perspectivismo com que Eduardo Viveiros de Castro procura se aproximar da imaginação conceitual dos povos ameríndios, “ao mesmo tempo convoca e desloca de um modo promissor os dialetos reflexivos antidicotômicos que hoje informam em grande medida os estudos da tradução”. Nesse deslocamento, o xamanismo ocupa lugar de destaque, por ser o xamã aquele que tem o papel de traduzir mundos ao acessar diferentes perspectivas.

Tal intercâmbio de perspectivas, a capacidade de transitar por diferentes ontologias, seria [...] um processo muito perigoso, uma “arte política”, uma “diplomacia”: diferente do multiculturalismo ocidental, que seria um “relativismo como política pública”, o perspectivismo xamânico seria um “multinaturalismo como política cósmica”. (MARTINS, 2012: 146)

Chama atenção aqui a “arte política” exigida daqueles – os xamãs – que se dispõem a transitar por diferentes mundos. Trânsito este muito perigoso e delicado, sujeito a riscos imensos. É nesse espaço de riscos e de equivocidades que se encontra também este trabalho, pois, ao nos apropriarmos de dinâmicas enunciativas contidas em cantos xamânicos e no complexo oral canibal, assim como propormos aproximações conceituais entre o pensamento antropológico e poéticas modernas do





traduzir, estamos transitando entre mundos que inevitavelmente se confrontam e se subvertem<sup>2</sup>.

Mauro de Almeida em *Caipora e outros conflitos ontológicos* (2013) tem como uma de suas principais questões refletir sobre os tipos de relação que podem ou não se dar entre a ciência ocidental e o pensamento indígena. Almeida ilustra seu propósito comparando modelos científicos de explicação para a preservação de animais para a caça com o que chama de “regra-Caipora”. Segundo essa regra, existe um ente invisível, chamado Caipora, que, entre outras atribuições, cria bichos da mata e os oferece para caçadores. Entretanto, para fazê-lo, Caipora precisa de território, sendo esses territórios refúgios da caça. Nos anos 1990, nos informa Almeida, é muito divulgado um modelo de explicação científico para explicar a preservação, chamado de modelo “fonte-sumidouro”, segundo o qual, o ponto crucial para a preservação da caça numa determinada área é a proporção de território deixada fora da ação dos caçadores. Essas considerações levam Almeida (2013: 19) a observar que: “o efeito pragmático dessa regra corresponde à segunda regra-Caipora: *respeitar os lugares onde Caipora cuida dos bichos*

*os da mata*”. Essa correspondência de “efeito pragmático” leva Almeida mais adiante a afirmar que as duas regras acima descritas são “pragmaticamente compatíveis” e acrescenta:

As ontologias científicas e as ontologias-caipora são vastamente diferentes nas entidades que pressupõem; mas elas podem ser confrontadas pragmaticamente.

---

2 Como afirma Eduardo Viveiros de Castro em “Perspectival Anthropology and the method of Controlled Equivocation” (p.5): “Uma boa tradução 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 pode ser expressa por uma nova”.





Contudo, esse confronto é amiúde proibido pelo poder associado às ontologias científicas, e por administradores e estudantes para quem modelos são tomados com entidades naturais cuja “existência” é referendada por bibliotecas. (ALMEIDA, 2013: 20)

Há duas questões aqui que nos interessam diretamente. A primeira, de ordem metodológica, é a observação de que, mesmo se diferentes, ontologias científicas e ontologias-caipora *podem ser confrontadas pragmaticamente*. Em nossas *Traduções Canibais* procuramos confrontar pragmaticamente o modo como se elabora o complexo oral canibal entre os Araweté, como ele opera no canto xamânico, com o modo como se dá a multiposicionalidade enunciativa na reescrita que Ana Cristina Cesar faz do poema “Le Cygne” de Baudelaire, ou ainda, o modo como o xamanismo transversal nos permite compreender a tensão entre o sistema de formas e o sistema de forças na reescrita que Maria Gabriela Llansol elabora de Baudelaire. Ao fazê-lo, chegamos à segunda questão que a citação acima suscita, pois estamos justamente procurando ampliar as possibilidades de confronto pragmático entre mundos ao tratar o complexo oral canibal e sua performatividade no canto xamânico como categorias capazes de lançar luz sobre o modo de funcionamento de um texto moderno, ressitando assim a própria “antropofagia” que, para espanto de muitos “administradores e estudantes”, deixa de ser metáfora generalizante para ser mobilizada como categoria de análise. Juntamente com Helena Franco Martins (2012: 147), somos tentados a crer que “parece se abrir aí a chance remota de deslocar não apenas modos de pensar a tradução e a linguagem, mas também de vivê-las”.

Enfim, nos noventa anos de celebração da Semana de Arte Moderna de 1922, a antropofagia voltou a ser discutida, ela,





contudo, ressurgiu ainda iluminada, na maioria do tempo, pela lente de sua leitura europeia<sup>3</sup>. Como assinala Orlandi (2008: 59), “o brasileiro, para significar, tem como memória (domínio do saber) o já-dito europeu [...] A sua fala é falada pela memória do outro (europeu)”. Essa relação assimétrica e de dependência, prossegue Orlandi, produz a seguinte equação:

Do lado de lá, o europeu, do de cá, o brasileiro: à retórica da indiferença, do desconhecimento, operada pelo europeu (que assim constrói nossa insignificância), responde a retórica da antropofagia, que devora o europeu ao parecer lhe dar excessiva importância.

A insistência, ao longo deste nosso livro, num diálogo com o pensamento indígena, procurando de algum modo devorá-lo, talvez faça com que este trabalho ofereça alguns instrumentos para o desenvolvimento de um pensamento menos colonizado disposto a expandir, por meio de uma “ação xamânica tradutória”, a própria noção e as próprias fronteiras de uma literatura brasileira e latino-americana, sem perder de vista que as relações pragmáticas que assim se configuram não resolvem, nem apagam, nem atenuam, os enormes conflitos existentes entre nós “cientistas brancos e mestiços” e os sábios ameríndios, que devem ter sempre garantido seu direito de interpretar o mundo e de vivê-lo plenamente para além de nossos supostamente racionais regimes conceituais de imaginação.

---

<sup>3</sup> A publicação do alentado volume *Antropofagia hoje?*, organizado por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli é um dos exemplos da retomada da visada europeia da antropofagia.





## 2.

Antropofagia Modernista e perspectivismo  
ameríndio: considerações sobre a transcrição  
poética em Haroldo de Campos







[...] o antropofagismo oswaldiano não deve ser visto acriticamente. Há um lugar em que ele se encontra com a idealização arcádica e o indianismo romântico. Também os seus índios são ficções de gabinete. Oswald leu o Brasil Exótico pelas lentes da antropologia europeia.

Antônio Risério (1993, p.106)

O intuito deste ensaio é discutir o modo como a antropofagia modernista informa o projeto de transcrição poética de Haroldo de Campos, relendo-o à luz do perspectivismo ameríndio como compreendido por Eduardo Viveiros de Castro. Esse é o ponto de partida para a invenção do que pode vir a ser uma poética canibal do traduzir, que se constituiria numa abordagem do traduzir brasileira, o que, com efeito, já ocorre em certa medida pois, pelo menos desde a publicação, em 1999, do livro *Post-colonial translation*, organizado por Susan Bassnett e Harish Triverdi, a metáfora antropofágica de Oswald de Andrade, relida por Haroldo de Campos, passou a ser reconhecida como a “via brasileira” nos estudos da tradução em nível mundial<sup>4</sup>.

---

4 No verbete “*Brazilian tradition*”, redigido por Heloísa Gonçalves Barbosa e por Lia Wyler, para a importante *Routledge Encyclopedia of translations studies*, editada por Mona Baker em 2001, as autoras concluem sua apresentação destacando que “*the cannibalism metaphor for the act is one of the very few Brazilian contributions to be acknowledged outside Brazil*”.

Outro exemplo do alcance da metáfora antropofágica é a recente publicação *Outils pour une traduction poscoloniale* de Myriam Suchet, publicado em 2009.





Já no título da introdução do livro se lê “Of colonies, cannibals and vernaculars” e, no primeiro parágrafo do livro, é mencionada a conhecida história do bispo Sardinha, que é devorado pelos canibais. Trata-se, no livro de Bassnett e Triverdi, da retomada dos argumentos desenvolvidos por Else Vieira no capítulo intitulado “Lieration Calibans. Reading of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetic of transcreation”<sup>5</sup>. São as linhas de força do artigo de Else Vieira que servem aqui para uma compreensão da metáfora modernista e de suas implicações.

### **A antropofagia em tradução: a leitura haroldiana de Oswald de Andrade**

Em 1980, Haroldo de Campos divulga pela primeira vez “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”<sup>6</sup>, em que sintetiza e amplia seus escritos anteriores sobre a antropofagia oswaldiana. Nele, inicia sua discussão a partir das noções de “vanguarda e subdesenvolvimento” atentando para o fato de que, com a antropofagia oswaldiana, “tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (1992: 234); o que implicaria uma “devoração crítica do legado cultural universal”.

---

Nela, a autora destaca que o alcance da metáfora antropofágica para os estudos da tradução se deve, em grande medida “aos trabalhos de Else Ribeiro Pires Vieira, que soube dar uma coerência e uma dimensão teórica a essa invenção” (traduções minhas, salvo indicação). O texto citado por Suchet é o capítulo publicado no livro organizado por Bassnett e Triverdi.

5 O referido artigo é uma síntese das reflexões que a autora desenvolve em sua tese de doutoramento. Como na tese as implicações e alcances da metáfora antropofágica são mais desenvolvidos, optou-se por uma leitura a partir desta.

6 Utiliza-se aqui a edição de 1992.





A devoração crítica, para Haroldo de Campos, pressupõe a adoção do ponto de vista “desabusado” do “mau selvagem”, ou seja, a apropriação da inversão já proposta pela vanguarda europeia da imagem do canibal, desde então desvinculada da leitura de Montaigne e Rousseau<sup>7</sup>. Haroldo, contudo, multiplica as metáforas, ao afirmar que a insubmissão do antropófago devorador de brancos envolve uma “transculturação”, ou melhor, uma “transvaloração” que levaria, por sua vez, a “uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche)”. O resultado de tal procedimento é uma desierarquização, uma desconstrução, para retomar Derrida, citado pelo próprio Haroldo.

Haroldo tem como principal objetivo criticar certa historiografia nacional pautada pelo desejo de elaborar, segundo ele mesmo (1992: 236), um “classicismo nacional”. Haroldo (1992: 237) mobiliza, pois, Oswald de Andrade para propor “uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso”. A leitura da história literária é sincrônica em Haroldo (1992: 238), e por meio dela se busca

o movimento dialógico, desconcertante, “carnavalizado”, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e da alteridade, do aborígene e do alienígena (o europeu). Um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa*: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador do manual de escoteiros.

Para além da provocação incutida em seu discurso, Haroldo atenta para o fato de que uma tradição literária é invenção e diálogo. O ponto de vista que adota o leva a retomar os preceitos

---

<sup>7</sup> Uma boa síntese da discussão encontra-se em Netto (2004).





do barroco. Para Haroldo de Campos (1992a: 241), “o Barroco Brasílico era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada”. O exemplo que Haroldo evoca para ilustrar o “duplo dizer do outro” é Gregório de Matos. O poeta baiano seria o primeiro antropófago brasileiro, o primeiro transculturador por ter, por exemplo, realizado em seu soneto “Discreta e formosíssima Maria” a fusão de dois sonetos de Góngora, em “síntese dialéctica” regida por um “manipular irônico da combinatória tópica”. O que se depreende do exemplo é que a transcrição (aqui tradução-transfusão: imitação, emulação) operada por Gregório seria o “dizer códigos de alteridade” e a “condição alterada” seria, de certo modo, o manipular irônico<sup>8</sup>.

A manipulação irônica está, segundo Haroldo de Campos, no centro da “razão antropofágica” que perpassa o Barroco e que implica numa “desconstrução do logocentrismo” (1992a: 243). Os procedimentos utilizados para esse fim seriam a “malandragem” e a “carnavalização”, compreendidos como

---

8 A leitura antropofágica de Gregório de Matos está, contudo, longe de ser unanimidade. Como aponta João Adolfo Hansen em *A Sátira e o Engenho*, Cia das Letras, 1989, p.16: “Quando, por exemplo, Sílvio Júlio acusa o ‘plágio’ de Quevedo ou Góngora, nos poemas que assume como de Gregório de Matos, é o pressuposto da originalidade romântica que faz com que ele os treleia. Quando a recepção concretista os relê e deles isola procedimentos técnicos autonomizando-os apologeticamente em função de sua ‘poética sincrônica’ ou ‘presente de produção’, a operação se valida heurísticamente. Os mesmos procedimentos, deglutidos oswaldianamente, via interpretação da Antropofagia Cultural e o Tropicalismo, em que se entifica Gregório de Matos como um ‘precursor’, contudo, embora possam ter algum valor de analogia na descrição do experimental com a agudeza barroca, que aproxima e funda conceitos distantes, ou de argumentação na luta da vanguarda perene contra o não menos stalinismo do realismo socialista, são evidentemente a-históricos, não podendo ter a mínima pretensão analítica.



“espaço lúdico da polifonia e da linguagem convulsionada” (CAMPOS, 1992a: 244). O paródico seria o procedimento por excelência. Após autocelebrar a poesia concreta, em sua conclusão, ele retoma o “*coup de dents*” oswaldiano para destacar a atitude antropofágica dos latino-americanos, para ele:

a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. (CAMPOS, 1992a: 241)

A leitura sincrônica da história literária encontra-se, pois, no cerne do discurso antropofágico adotado por Haroldo de Campos e o princípio que rege sua prática é a coexistência. O caráter transgressor de tal proposta se deve ao fato de “desconstruir” o logocentrismo europeu, pela adoção de uma negatividade e os recursos recorrentes são o “duplo dizer do outro” como paródia e carnavalização<sup>9</sup>.

Else Vieira (1992), ao desenvolver sua “teoria pós-moderna da tradução”, retoma a antropofagia haroldiana. Ela começa atentando para o fato de que os anos 1960 são marcados por uma reemergência da metáfora digestiva pelo Cinema Novo, pelo Tropicalismo e pelos poetas concretos<sup>10</sup>. A dimensão política de tal atitude deve-se ao fato de inverter<sup>11</sup> a lógica da

9 Esse segundo aspecto está diretamente vinculado à noção de *palbacificação* oswaldiana. (cf. NETTO, 2004 e NODARI, 2009).

10 Else Vieira (1992, p.5 e p.48-49) também identifica pontos de contato entre a teoria pós-colonial de Silvano Santiago e a antropofagia.

11 Else Vieira (1992, p.28-34) aponta também para as semelhanças entre as leituras reversas de Derrida e de Benjamin e a antropofagia haroldiana, sobretudo no que concerne a questão da autonomia





influência, relativizando posições e produzindo uma “dialética dupla”, em que se imbricam o localismo e o cosmopolitismo. O exemplo que invoca é o poema “*tupi or not tupi*” de Oswald. Para Else Vieira (1992: 20), “ao deglutir Shakespeare e imprimir-lhe uma sutil mudança fonológica, Oswald de Andrade inscreve a diferença e uma perspectiva colonial a um dos acervos da literatura universal”.

No caso do projeto tradutório dos irmãos Campos<sup>12</sup>, o que se nota é que a “dupla dialética” se dá pela “apropriação do original e da literatura nacional”. No que concerne Haroldo de Campos o empreendimento cultural bidirecional é discutido por Else Vieira, sobretudo, a partir *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. Do posfácio de Haroldo de Campos a sua tradução, a autora (1992: 42) destaca, primeiramente, o conceito de *plagiotropia*, pois, em seu primeiro *Fausto*, Goethe se valeria da paródia, entendida em seu sentido etimológico de “canto paralelo”. O que ele enfatiza é a etimologia de “plágios” como “oblíquo” e “transverso”, ou seja, “a transformação não-linear dos textos através da história” (CAMPOS, 2005: 75-76).

A transversalidade haroldiana em relação a Goethe mobiliza a “dupla dialética” a que se refere Vieira. Haroldo de Campos teoriza sua prática tradutória por meio do próprio Goethe. Além da identidade que destaca entre a plagiotropia de Goethe e a transcrição, ele desenvolve sua reflexão

---

do traduzido e da “demanda” do original por tradução; o que implica abertura, desierarquização e bidirecionalidade nas relações intertextuais.

12 Else Vieira identifica uma abordagem antropofágica tanto na atitude adotada por Augusto de Campos e o conceito de *intradução* que desenvolve em *Verso, reverso e controverso*, quanto naquela de Haroldo de Campos retomada neste artigo.





mobilizando procedimentos e imagens presentes em Goethe, como, por exemplo, a presença no *Fausto* de certa carnavalização. Conforme Haroldo de Campos, (2005: 78-79), verifica-se no *Fausto*, “fenômenos de familiarização e desierarquização (suspensão provisória das diferenças)”, assim como “a ambiguidade generalizada das relações [...] a impudência dessacralizadora dos gestos”. Ao teorizar sua prática tradutória, que chama, no caso, de “transluciferação mefistofáustica”, Haroldo também adota o que chama de “des-memória parricida” para reescrever trechos do *Fausto*, des-memória esta que “intenta [...] a rasura da origem: a obliteração do original” (2005: 209).

A obliteração, no caso da “transluciferação” operada por Haroldo de Campos, corresponde ao desejo desse “duplo dizer do outro”. Por um lado, ele diz um código de alteridades (mobiliza metáforas goethianas, germaniza o português, se quer isomórfico ao texto de partida) e, por outro, o faz em condição alterada, pois, para reescrever o *Fausto*, o poeta brasileiro parodia, carnavaliza, e chega a introduzir uma dicção cabralina. Seligmann-Silva (2005: 203) interpreta o duplo dizer que se encontra na transcrição haroldiana como “uma dupla violência, um duplo abandono: violência com relação ao texto/língua de partida e com relação à sua própria língua”. Para o comentador,

a tradução haroldiana seria, portanto, uma continuação da “dialética marxilar” de Oswald de Andrade, que com seu *Coup de dents* des-constrói a relação entre o próprio e o estrangeiro sob o signo da devoração. A tradução atua como exercício e terapêutica do abandono tanto do “eu” como do outro, ela tece e revela tanto a literatura como a história, o “próprio” e o “outro”, como palimpsesto e intertextualidade. Há um momento dentro desta “lógica da tradução” de





Haroldo que constantemente, na medida mesma em que “anula” – abandona – os conceitos já estabelecidos, indica (deiticamente) o oco dentro da própria linguagem: revela a melancolia com relação à perda e ao abandono na base da eloquência da Palavra, na raiz da necessidade da Palavra e da Identidade... (2005: 203)

Seligmann-Silva aponta para alguns dos paradoxos do ato antropofágico como compreendido por Haroldo de Campos. A “des-construção” que se opera no ato é duplo abandono, o “eu” e o “outro” tendem a se dissolver, esvaziados; *sujeitos* ao risco constante da “perda do eu” (e da identidade), de que não haja a possibilidade de um “retorno a si mesmo”. Produz-se assim, afirma Seligmann-Silva (2005: 204), citando Philippe Lacoue-Labarthe, o paradoxo, que seria o de todo artista.

O paradoxo anuncia uma *lei da impropriedade* que é a lei mesma da *mimesis*: apenas o “homem sem qualidades”, o ser sem propriedades nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) pode, de modo geral, apresentar ou produzir. A astúcia do conceito antropofágico de tradução de Haroldo de Campos está no fato de ele ter transformado o luto pela perda num jogo de perde-ganha.

Entender o que está em jogo, as potencialidades do perder e do ganhar – redimensionar o luto, a melancolia e o abandono – pode se dar por uma compreensão distinta do sujeito e de seus atributos.

### **Tradução e perspectivismo: inconstâncias da alma tradutória**

As narrativas de contato e mudança cultural têm sido estruturadas por uma dicotomia onipresente: absorção pelo outro ou resistência ao outro. [...] Mas, e se





a identidade for concebida, não como uma fronteira a ser defendida, e sim como um nexo de relações no qual o sujeito está ativamente comprometido? A narrativa ou narrativas da interação devem, nesse caso, tornar-se mais complexas, menos lineares e teleológicas. O que muda quando o sujeito da “história” não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado? (CLIFFORD, 1988: 344).

Eduardo Viveiros de Castro (2002a: 195), em seu texto “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, cita esse longo trecho de Clifford para destacar o fato de que a “abertura para o outro” é uma característica do pensamento ameríndio, particularmente extensa e intensa no caso tupinambá.

Penetrar nessa forma de pensar, comenta Viveiros de Castro, é partir de outro conceito de cultura, isto é, projetar outra paisagem antropológica. Ao invés de vislumbrar a cultura como um museu clássico povoado de estátuas de mármore, reimaginá-lo, por meio de uma metáfora vegetal, como um jardim barroco, com feitiço de murta, de contornos imprecisos e perene movência.

Viveiros de Castro (2002a: 202) retoma a associação ameríndia entre a chegada dos brancos e a volta dos heróis míticos, pois há uma série de relatos que apontam para o fato de que, em muitos mitos cosmogônicos ameríndios, os europeus representariam outra face da cultura, outra humanidade da qual se separaram os ameríndios no momento da criação do mundo. Assim,

[...] os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes pareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo de reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto





de vir alargar a condição humana, ou mesmo ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a ‘visão do paraíso’, no desencontro americano. Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome de sua própria excelência étnica, mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”, para relembrarmos a profunda reflexão de Clifford.

A afinidade relacional, portanto, não a identidade substancial, era o valor a ser afirmado.

Trata-se, pois, de postura bastante distinta daquela adotada pelos antropófagos modernistas. Para Haroldo de Campos, se é certo que há relações sincrônicas e desierarquização não é, contudo, evidente de que a noção de identidade ali implicada seja a do perspectivismo ameríndio. Como se apontou no início, a questão identitária é aqui fulcral e, ainda que barroca, é de matriz europeia e tende ao paradoxo e à melancolia como bem sublinhou Seligmann-Silva. Até mesmo o oriente de que se apropria, Haroldo de Campos o faz desde Pound e Fenellosa. A bidirecionalidade haroldiana é, pois, relativa por estar mergulhada na discussão da constituição de uma “identidade” nacional. Seu valor fundamental é a assimilação e, ainda que esta se dê pelo contato, não necessariamente visa troca, o discurso chega e se instaura envolto muitas vezes numa aura de verdade, como se pode notar nos comentários em que critica de forma feroz as traduções de Goethe que o antecederam.





## As trocas

Viveiros de Castro prossegue sua análise apontando para o fato de que a “teologia” de alguns povos ameríndios formulava-se nos termos do que chama de uma “sociologia da troca”, ou seja, “a diferença entre deuses e homens se diz na linguagem da aliança de casamento [...], aquela mesma linguagem que os Tupinampá usavam para pensar e incorporar seus inimigos”. Viveiros de Castro explica que, em muitas sociedades ameríndias, a honra de ofertar mulheres aos europeus e o desejo de devorar inimigos “exprimiam a mesma propensão e o mesmo desejo: absorver o outro e, nesse processo, alterar-se”. Pode-se reconhecer aqui a noção de “condição alterada” de que fala Haroldo de Campos. A distinção reside, porém, no alcance e na natureza da alteração. Em Haroldo de Campos prevalece teoricamente o isomorfismo (ou paramorfismo como reformulou posteriormente), o que implica um desejo de fazer com que o outro ao ser alterado permaneça estruturalmente; enquadrando-o na *episteme* da semiótica europeia e seu pressuposto formalista do primado do significante.

Se Haroldo de Campos, por exemplo, ao traduzir a poesia chinesa, incorpora elementos da cantiga tradicional portuguesa ou assimila a dicção cabralina no momento em que traduz Goethe, em ambos os procedimentos ele é pautado por sua compreensão idiossincrática (moderna e vanguardista, formalista e desconstrutiva) de texto e de literatura; o outro sobre o qual se debruça é também pinçado na história do cânone ocidental (poundiano, mas ocidental) com o intuito de formular uma tradição regida pelos princípios concretistas de rigor e invenção, como apontou Ana Cristina Cesar (1999: 404); ou ainda





pelo desejo de *fundar* uma antitradição brasílica (Gregório de Matos, Sousândrade, Oswald de Andrade...).

Em relação ao perspectivismo ameríndio, Viveiros de Castro (2002a: 206-207), no que concerne o casamento, atenta para o fato de que “os europeus vieram compartilhar um espaço que já estava povoado pelas figuras tupi da alteridade: deuses, afins, inimigos, cujos predicados se intercomunicavam”. O antropólogo acrescenta que:

... a captura de alteridade no exterior do *socius* e sua subordinação à lógica social “interna”, pelo dispositivo prototípico do endividamento matrimonial, eram o motor e o motivo principais dessa sociedade, respondendo por seu impulso centrífugo. [...] Deuses, inimigos, europeus, eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobria na indiferença e na paralisia.

Aproximam-se os modos de assimilação ameríndio e anfrópofágico-haroldiano, uma vez que ambos possuem “figuras da alteridade” e compreensões de um mundo entrecruzado e em movimento, mas os contornos dos mesmos não se confundem. Haroldo de Campos teoricamente adota o “outro” em função de uma concepção prévia (e apesar das nuances, europeia) do literário, no perspectivismo ameríndio, o outro é adotado, na medida em que surge, levando a uma acomodação mais ampla. Viveiros de Castro (2002a: 220), ao discutir a “fé” ameríndia esclarece:

A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora. [...]





O que estou dizendo é que a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade, e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser a substância. Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem – como foram os invasores europeus – um problema. A murta tem razões que o mármore desconhece.

Tal incompletude aparentemente evoca Benjamim, entretanto, a noção de incompletude é de outra natureza. Ela se funda no elemento constante da inconstante alma selvagem: a vingança. Pensar-se como guerreiro, alimentado por um desejo – a vingança – talvez seja o *almagesto* do selvagem; para além da dicotomia moralizadora do “bom” e do “mau”. O conteúdo da vingança, explica Viveiros de Castro (2002a: 240), “é uma pura forma: a forma pura do tempo, a desdobrar-se entre os inimigos”. O canibalismo assim compreendido não é, prossegue,

um processo de “recuperação de substância” dos membros mortos, por intermédio do corpo devorado do inimigo. Pois não se trata de haver vingança porque as pessoas morrem e precisam ser resgatas do fluxo destruidor do devir; tratava-se de morrer (em mãos inimigas de preferência) *para* haver vingança, e assim haver futuro.

Traduzir é vingar-se no sentido ameríndio. Não porque se queira pensar o nacional ou operar uma devoração crítica, assimilando as qualidades do outro para fortalecer-se. Mas porque devorar, e ser devorado, é garantir a persistência de uma relação com os inimigos (com Outrem<sup>13</sup>). Viveiros de Castro (2002a:

---

13 Como assinala Viveiros de Castro (2002c: 118), em “O nativo relativo”, partindo de Deleuze, Outrem, “não é *ninguém*, nem sujeito





241) lembra que os inimigos “eram os guardiões da memória coletiva, pois a memória do grupo – nomes, tatuagens, discursos, cantos – era a memória dos inimigos”.

A antropofagia não é, pois, necessariamente uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche); “o que a vingança guerreira tupinambá exprimia [...] era uma radical incompletude – uma incompletude radicalmente positiva.” (2002a: 241).

### Desierarquização e permuta

No discurso de Haroldo de Campos sobre Goethe, que informa sua teoria da tradução, há um gesto político que visa a desierarquização e um procedimento possível de realização da mesma seria, como se viu, “a ambiguidade generalizada das relações [...] a impudência dessacralizadora dos gestos”. No perspectivismo ameríndio, a questão que se coloca é a permutabilidade dos lugares no espaço sacralizado do rito. Viveiros de Castro (2002a: 256) explica que “o rito canibal era uma encenação carnavalesca de ferocidade, um devir outro que revelava o impulso motor da sociedade tupinambá – ao absorver o inimigo, o corpo social tornava-se, no rito, determinado pelo inimigo, constituído por este”.

---

nem objeto, mas uma estrutura ou relação, a relação absoluta que determina a ocupação das posições relativas de sujeito e de objeto por personagens concretos, bem como sua alternância: outrem designa a mim para o outro Eu e o outro eu para mim. Outrem não é um elemento do campo perceptivo; é o princípio que o constitui, a ele e a seus conteúdos. Outrem não é, portanto, um ponto de vista particular, relativo ao sujeito (o ‘ponto de vista do outro’ em relação ao meu ponto de vista ou vice-versa), mas a possibilidade de que haja ponto de vista, ou seja, é o *conceito* de ponto de vista. Ele é o ponto de vista que permite que o Eu e o Outro acedam a *um* ponto de vista”.





A encenação carnavalesca não é paródia, mas diálogo cerimonial por meio do qual os tupinambás “falam o tempo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 235). Falar o tempo atualiza o ciclo temporal das relações entre vítima e matador, presa e predador. O ciclo que se produz responde, em termos, à compreensão haroldiana de um movimento dialógico carnavalizado e jamais pontualmente resolvido. Mas, diferentemente do que aponta Haroldo de Campos, o movimento não é “desconcertante” e, sim, *concertante*.

O diálogo parecia inverter as posições dos protagonistas. Anchieta se espanta: o cativo “mais parecia estava para matar os outros que para ser morto”. E Soares de Souza registra essa outra inversão, agora temporal: os cativos diziam que *já estavam vingados* de quem os iriam matar. O combate verbal dizia o ciclo temporal da vingança: o passado da vítima foi o de um matador, o futuro matador será o de uma vítima; a execução iria *soldar* as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo. [...]

No diálogo tupinambá [...] o presente é o tempo da justificação, isto é, da vingança: da afirmação do tempo. O dueto e o duelo entre cativo e matador, associando indissolivelmente as duas faces do guerreiro, que se respondem e se escutam – as perguntas e as respostas são permutáveis –, é aquilo que torna possível uma relação entre passado e futuro. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 238).

Não se trata mais de uma “des-memória parricida” ou uma “obliteração”, pois o que está em jogo não é uma relação paternal ou maternal. A hierarquia não é um pressuposto, pois matador e vítima presentificam *a relação*, e assim realizam, no espaço do rito – diálogo cerimonial –, “a síntese transcendental do tempo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 238). Produz-se, no





encontro, “relação de mútua implicação e recíproca pressuposição com o inimigo”. A questão da memória aí se complexifica, pois não se trata tampouco de um resgate de um tempo originário. “Longe de ser um dispositivo de uma integridade originária, e assim de negação do devir, o complexo da vingança, por meio desse agonismo verbal, produzia o tempo: o rito era o grande Presente.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002a: 238).

### Formas da predação

O rito renova e funda, a cada encontro, o tempo. O diálogo ritual da cerimônia antropofágica é uma das formas mais evocadas de uma verdadeira “metafísica canibal”, uma espécie de “ontologia da predação”. Em seu ensaio “Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena”, Viveiros de Castro (2002b, p.351) aponta para o “mundo altamente transformacional proposto pelas culturas amazônicas”, em que certos animais predadores, como as onças, veem os humanos como presas; momento em que se dá a permuta, ou seja, o animal predador se personifica e o humano se animaliza. Esse olhar não é predeterminado, mas depende da relação que se estabelece entre o humano e o animal predador. “A ‘personitude’ e a ‘perspectividade’ – capacidade de ocupar um ponto de vista – são uma questão de grau e de situação.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p.353). Daí deriva a própria noção de perspectivismo que é “esse processo de pôr-se (ou achar-se posto) no lugar do outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 31).

A possibilidade de troca de posição se deve à existência de uma “noção virtualmente universal no pensamento ameríndio” que é “um estado originário de indiferenciação entre humanos e animais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 354). Segundo alguns





mitos de origem, no princípio eram todos humanos e foram se “animalizando” e povoando o mundo, ao contrário da cultura ocidental em que a origem é compreendida como um processo de humanização do animal. No perspectivismo ameríndio, diz Viveiros de Castro (2007: 355), “A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade”. Como assinala Helena Franco Martins (2012: 141):

Aprendemos com Castro que não encontra lugar na vida ameríndia aquela pressuposição mais persistente de nosso multiculturalismo: enquanto assumimos a unidade da natureza em contraste com a multiplicidade das culturas, muitos dos povos do continente americano pressuporiam, ao contrário, a universalidade da cultura em contraste com a multiplicidade e a particularidade da natureza.

Na cultura ameríndia, os objetos são também compreendidos de outra forma.

Os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são objetos, mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p.356)

O texto, o poema, artefato ímpar, pode encarnar uma intencionalidade desde sua não-materialidade. Ao personificar uma intencionalidade, o poema passa a ser “inimigo” e, como tal, pode devir presa ou predador. O gesto antropofágico modernista prevê um sujeito que assimila, digere criticamente, parodia. Mas o lugar de predador também habita o artefato, agora apto a ocupar distintas posições. Em dia de caça, *Quem* é caçador, ai de *Outrem...* “A metamorfose ameríndia, advirta-se, não é um processo tranquilo e muito menos uma meta [...] a possibilidade da metamorfose exprime o temor [...] de não se





poder mais diferenciar o humano do animal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b: 391).

A passagem, para se operar de forma mais ou menos segura, exige um contexto ritual. No encontro, vão se redefinindo os lugares. Às vezes vítima, às vezes matador, mais ou menos apto a operar o trânsito e a metamorfose, o tradutor é, de todo modo, peça fundamental. Sair de si – e voltar – é condição, não sem riscos, de acesso a esse *outro* imprescindível, inevitável. Assim, como se pode observar, o ritual garante um lugar relacional onde “eu” e “outro”, matador e vítima e predador são indispensáveis e permutáveis, infinitamente capazes “de vir alargar condição humana, ou mesmo ultrapassá-la”.

No caso da prática transcriadora de Haroldo de Campos, produzem-se zonas de sombras, de tensões, de “abandonos”. Um sujeito, contudo, costuma impor-se para, em gesto parricida, apagar a origem e fazer-se outro. A radicalidade da empresa transcriadora é notada em seu ensaio *Deus e Diabo no Fausto de Goethe*. Assim, como Else Vieira, que desenvolve sua análise da antropofagia haroldiana a partir desse ensaio, ou Seligmann-Silva que também dá destaque ao mesmo, Inês Oseki-Dépré (1999: 127) atenta para o fato de que, ao transluciferar Goethe, “se trata, de certo modo, de passar da Tradução Re-criação, para a Tradução-Imitação”.

Esse modo de operar é identificado por Oseki-Dépré (1999: 127) como “a terceira etapa haroldiana, que corresponde à evolução em sua obra e em seu modo de traduzir e que consiste em reivindicar uma tradução que ‘oblitera’ o original”. Tal procedimento seria precedido de uma análise crítica do texto e de uma tradução que privilegiasse a forma. Os três momentos ocorrem, de fato, na maioria das transcrições de Haroldo de Campos, mas não do mesmo modo ou grau de intensidade.





A força do termo “transcriação” vem do grau de liberdade e abertura que implica, que é também sua fragilidade pelo excesso de generalidade. Assim, Haroldo de Campos utiliza termos como: “transiluminação” ou “transparadização” para traduzir Dante, “transluciferação” para obliterar Goethe, “transhelenização” ao reescrever a Bíblia ou “reimaginação” quando se debruça sobre a poesia clássica chinesa. Em cada projeto, o grau de naturalização e de estrangeirização, de apagamento ou de aparição do outro varia. Amplas são as modulações, “se examinamos atentamente a produção teórica e prática, somos obrigados a reconhecer ali uma ambivalência ainda mais enriquecedora por não instaurar um antagonismo entre os dois pressupostos” (OSEKI-DÉPRÉ, 1999: 125). Volta-se ao duplo dizer do outro e a suas implicações já referidas.

Há, porém, experiências em que a postura de Haroldo de Campos é menos transcriadora ou irreverente. Andréia Guerini, por exemplo, em seu artigo sobre a tradução do poema *L'infinito* de Leopardi, feita por ele, afirma que, para o transcriador, traduzir a forma é um “critério básico”, de modo que, na tradução de um poema, “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem”; trata-se, pois, da reconstituição “da informação estética, não da informação meramente semântica”. Entretanto, ao traduzir o poema de Leopardi, Haroldo de Campos realiza praticamente uma tradução semântica; o que leva Guerini (2000: 112) a afirmar:

Para finalizar, vale sublinhar que a tradução de Haroldo de Campos obedece ao princípio de respeitar quase na íntegra o tecido poético leopardiano. Assim, evidencia-se o conflito entre a concepção teórica defendida por Haroldo de Campos e a sua prática





de tradução. E uma boa tradução de poesia parece ser aquela que equilibra forma e conteúdo, como a do poema “L’Infinito”, realizada por Haroldo de Campos. Isso provavelmente acontece porque, neste caso, o tradutor e não transcriador, talvez movido por uma “afinidade eletiva”, preferiu seguir mais a poética leopardiana que sua própria poética.

O que se produz em Haroldo de Campos, no que concerne a antropofagia, é também um descompasso, mas de outra ordem. A sua prática tradutória se multiplica e a experiência tradutória acaba por se mostrar muito mais perigosa do que se imaginava. No caso apontado por Guerini, quem devora o antropófago é Leopardi, grande predador. O risco de se deixar devorar, a coragem de expor-se presa: Haroldo de Campos em sua prática mostra-se, de certo modo, mais multiposicional do que sua teoria pressupunha. A reverência implicada na aceitação de condição de presa desvela o outro lado da vingança. Não é o “mau” selvagem que se impõe com seu discurso paródico ou irônico. Surge um guerreiro em pleno ritual. Encenação carnavalesca concertante. Incompletude sempre perigosa, mas que projeta.

O modo como Haroldo de Campos projeta o outro e se projeta na reescrita é, como foi dito, um processo que costuma se enquadrar na *episteme* da semiótica europeia e seu pressuposto formalista do primado do significante. Ao traduzir trechos da Bíblia, comenta Enrique Mandelbaum (2009, p.75), Haroldo de Campos, “em seu movimento de procura da função poética – função esta suscitada a partir da materialidade sígnica –, termina por conferir à sua transcrição uma forma versificada que, em princípio, é estranha aos originais com que trabalha”.

O fato, contudo, de o conceito de isomorfismo envolvido na centralidade da informação estética na teoria haroldiana ter





sido posteriormente redefinido como paramorfismo<sup>14</sup>, amplia o espectro das práticas de Haroldo de Campos e alcança resultados especialmente surpreendentes quando lida com línguas distantes como o japonês, o chinês ou o hebraico.

Ao traduzir haicais, por exemplo, Haroldo de Campos (1969) comenta que adota um verso livre extremamente breve como módulo de composição, pois se esforçou, sobretudo, para obter, em português, um rendimento máximo dos efeitos de elipse, evitando, por exemplo, o uso de conectivos, de adjetivação, de frases explicativas. Nesse caso, o tradutor opta pela *não adoção* do esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas, característico da forma do haikai. Ele acaba, pois, redimensionando sua subjetividade a cada prática tradutória, numa inconstância maior do que sua retórica – mais assertiva e engajada – deixaria supor. Inconstância que o perspectivismo ameríndio permite vislumbrar pelo fato de voltar-se para a relação, não para um sujeito; apontando para as potencialidades incansáveis de um *dever-outro*, pois...

os estrangeiros e inimigos encontram-se situados ao lado dos animais, dos mortos e dos espíritos: são todos figuras da alteridade subjetiva. Mas isso não impede que os estrangeiros e inimigos possam (e mesmo devam) ser assimilados ao grupo do sujeito e/ou que o sujeito se transforme em animal, estrangeiro, branco, morto ou inimigo. O que está em jogo é a posição do sujeito, não a condição do humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 82)

---

14 Em “Tradução, Ideologia e História” (p.239), Haroldo de Campos opta pelo termo “paramorfismo”, para destacar “[...] no vocábulo (do sufixo grego Para-, ‘ao lado de’, como em *paródia*, ‘canto paralelo’) o aspecto diferencial, dialógico, do processo[...]”.





## Antropofagia, antropofagias

O legado da antropofagia modernista para a constituição de um pensamento brasileiro é inegável. Como destaca o próprio Viveiros de Castro (2007: 168), “a antropofagia foi a única contribuição realmente anticolonialista que geramos” e coube a Oswald de Andrade dar-lhe uma primeira forma nativa. Entretanto, como comenta o próprio Haroldo de Campos (1967: 17), em seu primeiro ensaio que escreve sobre o poeta modernista, “o índio oswaldiano não é, ele próprio diz, o ‘índio de lata de bolacha’, sentimentalmente idealizado pelo nosso Romantismo, mas o ‘canibal’ de Montaigne (*Des Cannibales*), a exercer sua crítica desabusada sobre as imposturas do civilizado”. O que se depreende é uma imagem do canibal elaborada, paradoxalmente – como o é a própria ideia de nação elaborada pelo Romantismo – por meio de um olhar europeu. O índio canibal é “mau”, é “crítico desabusado”, revés do mesmo rótulo da lata de bolacha.

A teoria de Oswald de Andrade – matriz da teoria antropofágica da tradução desenvolvida por Haroldo de Campos –, contudo, não chega a desenvolver-se de forma convincente. Ao comentar os manifestos antropofágicos e os ensaios oswaldianos dedicados ao tema, o antropólogo Renato Sztutman (2007: 12-13) comenta:

As fortes intuições contidas nos aforismos de ambos os manifestos<sup>15</sup> não alcançaram nesses ensaios<sup>16</sup> um sistema propriamente filosófico. Oswald manejava, ademais, conceitos antropológicos obsoletos e

---

<sup>15</sup> Trata-se do *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924, e do *Manifesto Antropófago*, de 1928.

<sup>16</sup> Trata-se do ensaio *A crise da filosofia messiânica*, escrito em 1951, e do ensaio *A marcha das utopias*, de 1966.





equivocados – por exemplo, o de “matriarcado”, como figura em Morgan e Bachofen –, importados de um conjunto de teorias evolucionistas, presas a projeções incessantes de noções ocidentais-modernas sobre o universo indígena. Embora tenha gerado *insights* instigantes, ao buscar transpor seus manifestos para teses acadêmicas, Oswald emaranhou-se num mar de teorias por vezes desconexas, distanciando-se cada vez mais de sua fonte de inspiração, o mundo tupi-guarani.

O perspectivismo é justamente a volta a essa fonte. Diz ainda Sztutman (2007: 12-13):

Viveiros de Castro e Oswald de Andrade encontram-se no registro antropofágico. O ponto é que apenas que o primeiro teve oportunidade de se defrontar diretamente com os antropófagos “em pessoa”, os “verdadeiros autores do conceito” de antropofagia, os povos tupi-guarani ou, de modo mais geral, os povos ameríndios.

E um dos meios de se repensar a tradução em sua radicalidade é, porque não, experimentá-la por meio desse outro ponto de vista.

“O ponto de vista cria o sujeito” – esta é a proposição perspectivista por excelência, aquela que distingue o perspectivismo do relativismo ou do construcionismo ocidentais, que afirmariam, ao contrário, que “o ponto de vista cria o objeto”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 119)

Acessar, ainda que parcialmente esse ponto de vista, é o que procuramos fazer, no capítulo seguinte, ao nos debruçarmos um dos principais cantos xamânicos estudados por Eduardo Viveiros de Castro, em sua tese de doutorado sobre os Araweté.







# 3.

Emplumando a grande castanheira







No que concerne o intuito central deste trabalho, que é de pensar as possibilidades de elaboração de uma poética do traduzir inspirada numa releitura da antropofagia por meio da antropologia de Viveiros de Castro, foi de crucial importância nos debruçarmos sobre sua tese de doutorado *Araweté: os deuses canibais* e, mais especificamente, procurar compreender como a antropofagia opera nos cantos xamanísticos araweté. Para tal, propomos nas páginas que seguem apresentação de um projeto de retradução de um canto araweté, traduzido e comentado por Viveiros de Castro. O “canto da castanheira”, nome dado por Viveiros de Castro ao canto, é utilizado pelo antropólogo para ilustrar a complexidade enunciativa-citacional dos cantos xamanísticos araweté. Como vimos, para Viveiros de Castro, o canto xamanístico araweté “é uma canção de canções, um discurso de discursos, é polilógico”, motivo pelo qual analisa-se, primeiro, a complexidade enunciativa do canto, para, em seguida, apresentar sua retradução.

### **O Canto da castanheira**

Um dos momentos centrais de *Araweté: deuses canibais* é a análise do “canto da castanheira”. Esse canto, produzido por Kãñipaye-ro na madrugada de 26 de dezembro de 1982, foi utilizado por Viveiros de Castro para ilustrar a complexidade do agenciamento enunciativo presente nos cantos xamanísticos dos Araweté. Como afirma Viveiros (1986: 548):





A música dos deuses é um solo vocal, mas é, linguísticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta, quem diz o que para quem, é o problema básico.

Viveiros explica<sup>17</sup> que o canto da castanheira é de vocabulário simples, mas de grande complexidade enunciativa. No canto, a enunciativa principal não chega a ser nomeada em momento algum – ela seria Kãñipaye, uma filha do xamã, morta aos dois anos de idade. É ela que, num jogo de pergunta e resposta que atravessa todo o canto, se dirige aos deuses, ao pai, a um “avô” morto (Modida-ro), a um irmão de seu pai, chamado Arariñã-no. Além da menina, prossegue Viveiros, outra alma fala, a de seu “pai” morto Yowe’i-do (que assim como o “irmão morto” é um espírito que vive em outra dimensão). Ele já aparece no verso 17, mas só será nomeado no verso 33. Estamos, pois, diante de uma multiplicidade de lugares enunciativos, emitidos por uma única voz.

Em relação ao tema e à estrutura, a canção é formada de três blocos (ver original no anexo 01), o refrão dos blocos I e II é “Nai dai dai” e não tem significado. O segundo bloco tem como refrão “Kadine-kãñi”, nome de uma divindade feminina, Mulher-Canindé, uma arara azul e amarela, que parece servir de interlocutora ou imagem da menina morta. O bloco I introduz o tema:

- (1) “Por que você empluma a grande castanheira?”
- (2) “Por que os deuses estão emplumando a grande castanheira, Modida-ro?”

---

17 A explicação que reproduzimos a seguir é uma paráfrase simplificada da análise de Viveiros contida em *Araweté: os deuses canibais*, pp.553-565.



(3) “Por que os deuses solteiros emplumam a face da castanheira?”

(4) “Eis aqui os deuses, a emplumar a face da castanheira, Arariñã-no”

(5) “Eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira”.

Viveiros esclarece que todas as frases acima são enunciadas pela menina morta; o “você” do primeiro verso sendo uma interpelação a um *Maî*, ou seja, um deus. A imagem central é a da grande castanheira celeste sendo decorada por uma plumagem branca de harpia. Os deuses o fazem porque estão irados com a morta e porque por ela ardem de desejo. O desejo dos mortos pelas mulheres dos vivos é um aspecto central do canibalismo Araweté.

O bloco II veio marcado de um aumento de intensidade (ver os parênteses no anexo 01, verso 08). Viveiros, contudo, no corpo do texto, aponta que o refrão que introduz o segundo bloco já foi acompanhado de um aumento de volume vocal e de intensidade afetiva; esse bloco está ligado à descida dos deuses à terra.

(6) “Eis aqui os deuses emplumando a face da castanheira, ei-los”.

(7) “Por que assim fazem os deuses, (Mulher-Canindé), emplumando a grande castanheira?”

(8) “Cá estão os deuses, cá estão, (Mulher-Canindé), emplumando a face da castanheira, cá estão, cá estão os deuses”;

(9) “Porque deseja sua filha, disse o deus, (Mulher-Canindé), por isso ele disse: vamos emplumar a grande castanheira”.





- (10) “Foi isso que disse o deus, (Mulher-Canindé), as pessoas não comeram a coisa, disse o deus”;
- (11) “Por que fazem assim os deuses, (Mulher-Canindé), por que disseram: vamos emplumar a castanheira?”
- (12) “Eis aqui, veja deuses emplumando a face da grande castanheira, Modidã-ro”.
- (13) “Acenda meu charuto jogado fora, disse o deus”.
- (14) “Eis aqui os deuses a emplumar a face da castanheira, veja, Arariñã-no”.
- (15) “Eis aqui os deuses emplumando a grande castanheira, ei-los”.
- (16) “Eis o que os deuses disseram, (Mulher-Canindé), vamos emplumar a grande castanheira, eles se entre-disseram”.
- (17) “Porque desejam nossa filhinha, por isso os deuses disseram: vamos emplumar a grande castanheira”.
- (18) “Por que fazem assim os deuses, (Mulher-Canindé), emplumando a face da castanheira?”.

A complexidade enunciativa no segundo bloco é bem maior. Os versos de 06 a 08 vem acompanhados da batida do pé do xamã, que serve para indicar a presença na terra do que está cantando, mas até o verso 09 ainda predomina como lugar enunciativo a menina morta. Com efeito, é ela quem continua enunciando até o verso 16, mas com algumas interpolações. O verso 10 refere-se à “coisa”, que é o jaboti (no momento em que a tribo preparava-se para a temporada de caça ao jaboti); servindo, assim, de mensagem geral para a aldeia. No verso 13, a menina sugere ao pai que ofereça seu charuto ao *Mai*, no mesmo momento em que o charuto do xamã se apagou e que,





na terra, o xamã, pede a sua esposa que o acenda. A evocação do charuto teve, pois, uma função outra que a pura evocação celeste.

É o verso 17 que põe em cena outro enunciador. Como explica Viveiros de Castro (1986: 556), “quem diz que os deuses disseram que desejam *nossa* filhinha não pode ser a menina, nem os deuses”. Trata-se de Yowe’i-do, que é o “pai” morto da menina, pois, no patamar celeste, constrói-se toda uma rede de parentesco espiritual distinta e complementar aos parentescos terrestres. Mas só se saberá que se trata de Yowe’i-do no verso 33. O verso 18, que encerra o segundo bloco, devolve a palavra à menina.

O terceiro bloco é retomado com o refrão inicial e com uma interpelação usual da menina ao deus.

(19) “Por que você empluma a face da castanheira, de manhã?”

(20) “Por que você empluma a face da castanheira?”; “Acenda meu charuto abandonado, disse o deus”.

(21) Por que você empluma a face da castanheira?”; “Por desejar nossa filhinha, disse o deus a si mesmo, Arariñã-no”.

(22) “Por que os deuses ficam assim, a errar suas flechas nos tucanos grandes?”

(23) “Por que você empluma a face da castanheira, deus?”; “Ande, ponha-passe sua filha para mim, disse o deus”.

(24) “Por sua causa, realmente, se emplumam as castanheiras, (Refrão), não fui servido-oferecido de coisa nenhuma, disse o deus”.

(25) “Por que os deuses solteiros emplumam assim a face das castanheiras, Modida-ro?”





(26) “Por que os deuses emplumam assim a face da castanheira?”

“Vou devorar o finado Kãñipaye-ro, disse o deus”.

(27) “Assim o deus me levará, para cozinhar-me em sua panela de pedra”.

(28) “Comeremos seu finado pai, os deuses disseram repetidamente”;

“Vão cozinhar-me em sua panela de pedra, disseram os deuses”.

(29) “Enfim, mais uma vez os deuses vão-me devorar do outro lado do céu, é o que disseram”.

(30) “Pergunte-peça à sua filhinha, disse o deus, (Refrão), para nós dois irmos flechar os tucanos grandes, disse o deus”.

(31) “Por que você unta (com urucum) a face da castanheira?”

(32) “Cá estão os deuses untando, untando completamente a face da castanheira”.

(33) “Por que os deuses acendem-iluminam assim a face da castanheira, Yowe’i-do?”; “Ande, passe sua filhinha para mim”.

(34) “Eeeeh! um comedor-de-pequenos-jabotis espantou os grandes *moneme*, disseram os deuses”; (Refrão); “Nossa futura comida fez debandarem as grandes juritis, disseram os deuses”.

(35) “A plumagem das grandes araras-canindé-eternas, *moneme*, disseram os deuses; ande, vamos flechar os grandes tucanos”.





(36) “Eeeeh! quanto àquilo de ‘passar a filha pra mim’, que disseram os deuses; para mim os deuses (desnecessariamente) disseram (tal coisa)”.

(37) “Nada me foi oferecido, ande, (dê) pequenos jabotis para mim, disse o deus”.

(38) “Por que você empluma a face da castanheira?”

(39) “Eeeeh! Nossa futura comida fez debandarem as grandes juritis”.

(40) “Por que você empluma a grande (árvore) *iciri’i*?”

(41) “Por vontade de levar a mulher para caçar, o deus empluma a face da castanheira”.

(42) “Por que você unta (de urucum) a face da grande *iciri’i*?”

(43) “Por que os deuses acabam com meu tabaco?”

(44) “Nossa terra (solo) é fragrante, disse o deus, (Refrão), assim que tiver untado a grande *iciri’i* perfumar-nos-emos um ao outro (com a resina da árvore), disse o deus”.

(45) “Por que os deuses emplumam a face da castanheira?”

Nesse, que é o mais longo dos blocos, o regime enunciativo segue imbricado. A menina ocupa o lugar de enunciação dos versos 19 até a metade do verso 21, quando intervém, uma vez mais Yowe’i-do, o “pai” morto (ou pai “espiritual”) da menina. Ela volta a enunciar até a metade do verso 23, quando há uma ordem direta dos deuses para que a menina lhe seja entregue. A primeira metade do verso 24 traz diretamente a palavra dos deuses. No verso 25 a menina volta a conversar com o avô Modida-ro e, no verso seguinte, é por meio dela que o xamã se autoneomeia “morto”. Essa autoneomeação é, segundo Viveiros de Castro, o ponto alto do canto, o momento que causa mais





entusiasmo na audiência: não por acaso, na transcrição do canto (ver anexo 01), nos versos 26 a 29, há a indicação “forte”.

Trata-se do momento em que se enuncia o *duplo ato antropofágico organizador da cultura araweté*: o xamã enuncia que, quando morto, será devorado pelos deuses, condição para tornar-se um afim, e os deuses enunciam seu desejo de comer (sexualmente) a menina; troca simbólica de bens e mulheres no pata-mar celeste, função social do xamã. O verso 30 traz justamente o pedido que, se aceito, garantirá a inclusão do xamã no céu.

Os versos 31 e 32 marcam a volta da menina como enunciadora, mas já no verso 33, uma terceira vez há a interpelação de Yowe’i-do, o “pai” morto (ou pai “espiritual”) da menina. Nesses versos há também a introdução do tema olfativo e uma curiosa antropomorfização da castanheira, que passa a ser untada com urucum. Os versos 34 e 35 são uma interessante citação da fala dos deuses na voz da menina, os “comedores-de-pequenos-jabotis” são os homens que entram na esfera celeste e são, em seguida, chamados de “futura comida”, num motivo clássico do canibalismo Tupi-Guarani. O verso 36, explica Viveiros de Castro:

[...] traz de volta o xamã como sujeito, e é decisivo no enredo. Kãñipaye-ro, citando aquilo que disseram os deuses, de lhe pedir a filha, diz (a ninguém em particular) que tal pedido é desnecessário. A glosa dos ouvintes era essa: Kãñipaye-ro disse assim, para os *Maî*: “podem levar Kãñipaye, ela não é minha, é de vocês, não vim aqui para pegá-la de volta não...”. O verso, em si, é uma espécie de resumo elíptico do que se passara no céu, e não propriamente um diálogo entre o xamã e os *Maî*.

O verso 37 é uma solicitação arrogante dos deuses, desejosos de comerem jabotis. A parte final do canto é dominado pela voz





da menina, são proferidos por ela os versos de 38 a 40, o verso 42 e os dois versos finais; por meio dela falam os deuses. São do xamã o verso 41, em que conta genericamente que os deuses emplumam a castanheira por que desejam levar as mulheres, e não apenas a filhinha, para caçar, ou seja, fazer sexo, e o verso 43, em que fala do fim do tabaco, que marca o fim da inspiração e do próprio canto.

### Palavras canibais

“Palavras canibais” é nome do ensaio de Antônio Risério (1993: 149-181) dedicado ao livro de Viveiros de Castro. Incluída em sua importante coletânea de textos sobre as poéticas afro-ameríndias, a reflexão de Risério, ao que tudo indica, é a primeira incorporação do trabalho de Viveiros de Castro a universo da literatura. Publicado inicialmente na Revista USP, em 1992, o artigo procura retomar o centro dos argumentos presentes na tese de Viveiros de Castro, destacando, logo de início, que “o imaginário araweté prolifera na palavra e no canto”<sup>18</sup>. Basta lembrar, com Viveiros de Castro, que os espíritos, conhecidos como *Maî*, “são antes de tudo música: *marakã*. Não são só cantores, mas cantados” (RISÉRIO: 153).

Risério, em seguida, retoma a tipologia dos cantos araweté, destacando a distinção existente entre os cantos de guerra, também chamados de “cantos do inimigo” e os cantos xamanísticos. Como bom antropólogo que é, Risério (1993: 174-175) descreve as funções de ambos os cantos na sociedade e seus contextos de utilização para, no final, centrar-se precisamente no “Canto da Castanheira”. Risério destaca “o deslocamento

---

18 RISÉRIO, 1993, p.153.





constante dos emissores e o jogo citacional”. Ele nota também que é “impossível acompanhar esses movimentos verbais sem um conhecimento íntimo do código”. Apenas um araweté é capaz de discernir, com um nível de “ambiguidade mínima” o “regime de vozes”.

Antes de apresentar sua retradução do canto (que reproduzimos no anexo 02), Risério se debruça sobre um dos aspectos mais delicados dos cantos ameríndios: sua performatividade. Risério assinala, nesse ponto, uma diferença importante entre seu ponto de vista e o de Viveiros de Castro:

O que importa é que um texto como o *Canto da Castanheira* se impõe ao leitor. Poeticamente. E aqui tenho que discordar de Viveiros. Ao mostrar um quadro de contrastes entre os grandes gêneros textuais araweté, ele faz uma distinção insustentável: o texto *Mai marakã* [canto xamanístico] seria regido pela função referencial da linguagem, enquanto no *awi marakã* [canto de guerra] predominaria a função poética. *No è vero*. Pelo menos no que diz respeito ao *Canto da Castanheira* é incontestável a supremacia da função poética (RISÉRIO, 1993: 177).

O argumento de Risério tem como intuito valorizar a “qualidade poética” do canto, situando-o dentro de um espaço legitimado daquilo que tem valor estético. A intenção de Risério é boa, no sentido de ampliar a espectro daquilo que compõe o espaço de uma poética brasílica. Ele também atenta para o fato de que “a regência da função poética, embora implique uma concentração da mensagem em si mesma, promovendo o ‘caráter palpável dos signos’, não conduz a uma abolição da dimensão contextual” (RISÉRIO, 1993: 178). A questão é que as consequências de sua postura semiótico-textual produzem uma tradução, a meu ver, discursivamente opaca.





Viveiros de Castro, em *Araweté: os deuses canibais*, apresenta o “Canto da Castanheira” de duas formas: primeiramente, ele apresenta uma transcrição do canto em araweté, transcrição que vem acompanhada de algumas indicações performativas, índices importantes do contexto de realização do canto; a segunda apresentação do canto é uma tradução bastante literal (pelo menos assim ele a apresenta), em que cada bloco de textos tem seus versos numerados e é comentado separadamente, verso a verso. É essa a forma que tomamos de modelo para a apresentação do canto no início deste ensaio. Nos dois casos, o canto é contextualizado, explicado, traduzido para o leitor.

Risério, em certa medida, adota postura semelhante ao colocar sua tradução do “Canto da Castanheira” apenas no final de seu longo ensaio, no qual faz uma síntese bastante pormenorizada das funções do canto na sociedade araweté e do próprio canto, destacando, inclusive, os principais deslocamentos enunciativos que ali se encontram. Sua tradução, colocada no final, contudo, surge como texto autônomo; mas a leitura de seu “Canto da Castanheira” é demasiado opaca, pois a complexidade enunciativa do texto e a simbologia das imagens são neutralizadas. Um leitor que desconheça o regime enunciativo-citacional araweté será incapaz de compreender que há vozes imbricadas no discurso do xamã; um leitor que não conheça minimamente as metáforas araweté não saberá que “flechar tucanos” é fazer sexo. Outra zona nebulosa é o das escolhas lexicais estrangeirizadoras (*Mai*, Modidaro, Kadîne-kanhí...) que, na tradução de Risério, surgem sem mediação.





## Tradução e xamanismo

Entramos aqui no ponto central da discussão. Viveiros de Castro (2004: 5), ao refletir sobre a tradução, destaca que, para ele:

[...] traduzir é sempre trair, como diz o ditado italiano. No entanto, uma boa tradução – e aqui estou parafraseando Walter Benjamin (ou Rudolf Pannwitz via Benjamin) – é aquela que trai a língua de destino não, língua fonte. Uma boa tradução 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 pode ser expressa por uma nova.

A tradução de Risério, aparentemente, corresponderia à proposta de Viveiros de Castro, pois provoca no leitor, de fato, um estranhamento que alguns poderiam confundir com “deformação conceitual”. O estranhamento, contudo, não chega a provocar, acredito, nenhuma deformação ou subversão de ferramentas conceituais: Risério opera plenamente dentro da lógica textual das poéticas ocidentais no que concerne a organização textual; a “forma poema” é reconhecível, codificável. O estranhamento se restringe ao léxico e, nesse nível, torna-se opaco. Desse modo, o próprio valor poético de sua tradução depende de todo um aparato etnográfico, exterior ao texto. A função poética que ele quis colocar em primeiro plano, tornou-se refém de uma referencialidade. Esse paradoxo se deve ao modo de funcionamento do canto xamanístico; retomando Viveiros de Castro (1986: 548):

Quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas; parte dessa informação depende do contexto interno, parte do contexto externo, e parte de um procedimento metalinguístico: o embutimento





citacional pela aposição de fórmulas do tipo “assim disse x”.

Com efeito, a tradução das poéticas ameríndias é extremamente complexa. Como aponta Cláudia Neiva Matos (2006), “o traslado envolve barreiras de toda sorte”, dentre as quais destaca: a ausência de um verdadeiro acervo poético ao alcance de nossa compreensão; a enorme distância entre nossa cultura e a cultura indígena, que produz um vácuo intertextual e contextual; uma dificuldade do ocidente em lidar com o plano do sagrado indígena e o receio destes na banalização e desrespeito de seu universo espiritual; ignorância linguística propriamente dita; apagamento da performance, núcleo vital da forma, mesmo da poética, que se esvai na escrita; dificuldade de reprodução de ritmos, expressividades sonoras, associações metafóricas, pois se trata de poesia.

Muitas dessas barreiras são o espaço mesmo de produção da tradução e todas elas o espaço em que se move o tradutor. A construção do acervo poético é gesto que se realiza aos poucos, para o qual contribui cada projeto de tradução e de retradução. As distâncias entre as culturas vêm sendo elaboradas por antropólogos; o respeito é fundamental, como evitarmos posturas simplificadoras, mas o equívoco é também inevitável e fundador<sup>19</sup>, ele se aproxima do conceito de “diferença” como entendido por Eni Orlandi, em sua relação com a paráfrase. Como diz a autora:

Na diferença, um é diferente do outro. Estão na mesma distância, e é no movimento entre um e outro que podemos apreender as suas relações. Não é um o modelo e o outro a cópia. Não se trata de considerar

19 Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2004.





um primeiro e um segundo (hierarquizada e regularmente), nem tampouco dois iguais e separados claramente entre si, em si. O jogo de paráfrases é que dá as distâncias (relativas) dos sentidos na relação de diferentes formações discursivas. Pelas paráfrases, os sentidos (e os sujeitos) se aproximam e se afastam. Confundem-se e se distinguem. É isso que se percebe se, ao invés de se tomar (na produção do sentido) o sujeito centrado em si mesmo, pensa-se no jogo de relações entre formações discursivas diferentes (ORLANDI, 2008: 48).

Traduzir um canto indígena para o espaço estanque de uma página só pode se dar se a tradução for entendida como paráfrase, cujo sentido se faz no movimento entre um e outro. Esse movimento, acredito, pode propor justamente um “jogo de relações entre formações discursivas diferentes”. No caso, para retomar as inquietações de Cláudia Neiva Matos, trata-se de produzir uma forma discursiva que coloque em relação os universos simbólicos e os modos de construção de sentido do que difere. Esse modo de compreensão da tradução se aproxima do xamanismo. Conforme Manuela Carneiro da Cunha (1998: 14), o xamã é um tradutor e, em seu trabalho de tradução:

O que se trata de (re)construir é uma síntese original, uma nova maneira de pôr em relação níveis, códigos, pô-los em ressonância, em correspondência, de modo que esse mundo novo ganhe a consistência desejada para que se torne evidente [...]. Em suma, que adquira um sentido, pois o sentido é, ao fim e ao cabo, a percepção de relações, uma “rede de associações que se referem umas às outras, semelhante a um dicionário ou a um banco de dados relacional”.

Continuando com Carneiro da Cunha (1998: 12-13), “a tradução não é só uma tarefa de arrumação, de guardar o novo





em velhas gavetas; trata-se de remanejamento mais do que de arrumação”. O remanejamento implica “dar consistência”, e dar consistência é fazer com que o “novo mundo” adquira sentido; e para que esse novo mundo adquira sentido, é necessário “perceber relações”. Com esse intuito, proponho, a seguir, uma retradução do “Canto da Castanheira” que procura encenar, no espaço da página, a complexidade enunciativa e performativa do canto xamanístico. Digo “encenar no espaço da página” pois, pelo menos desde Mallarmé, se produziu uma consciência e explorou-se a possibilidade de uma performatividade cênica na escrita, para qual, por exemplo, os brancos e os tipos gráficos são significantes. Essas experiências de reescritas não são novas, há estudos importantes em etnopoética que vêm propondo, desde meados do século XX, uma série de formas de escrita das culturas ditas orais<sup>20</sup>; elas, contudo, não chegaram a se constituir como fonte direta de inspiração para este ensaio.

No caso específico desta reescrita, optei por adotar, primeiramente, um procedimento encontrado na própria transcrição de Viveiros de Castro: os parênteses com “notas performativas”. Inspirado naquelas do antropólogo, algumas das quais reproduzi literalmente, criei algumas outras para produzir contexto. Além das “notas performativas”, incluí, no texto, também com distinção tipográfica, dois outros tipos de notas: alguns breves comentários poéticos sobre o universo simbólico ali envolvido, para tornar menos obscuras algumas metáforas centrais (como, por exemplo, alguns indícios do que está implícito nas metáforas “ação de emplumar” e de “ir caçar tucanos”); e alguns outros comentários para marcar os principais movimentos

---

20 Destacam-se nesse campo, entre outros, os trabalhos de Richard Bauman, Dell Hymes, Dennis Tedlock e Jerome Rothenberg.





enunciativos do texto, uma vez que, para o leitor não iniciado, os códigos desse regime enunciativo são totalmente desconhecidos. Há, ainda, a inclusão de alguns “epítetos” no corpo do próprio texto, explicitando o grau de parentesco das personagens, mas elaborados numa forma que dialoguem com o modo de construir sentido da cosmologia araweté. Essas inserções permitem que se percebam relações, como entre “caçar tucanos” e “fazer sexo”, o que não significa que o sentido do que é “fazer sexo” se revele, mas abre-se uma rede de relações; aí reside o ato de traduzir.

A dimensão poética do texto também foi considerada, os paralelismos, as repetições, as sonoridades, inclusive com a expansão do refrão a cada vez que ele aparece no canto. A reorganização do texto, em diferentes blocos, entrecortados por linhas em branco ou parênteses, não é incompatível com a performance xamânica, ela é também dinâmica, ora mais concentrada, ora mais intensa, ora habitada por silêncios. Uma vez mais, o andamento do texto não é o mesmo, nem pode ser, nem nunca será, mas, o remanejamento pode tornar evidente não o novo mundo, mas que se trata de outro mundo. A tradução assim compreendida é como o discurso xamanístico, “um jogo teatral de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro. A palavra alheia só pode ser apreendida em seus reflexos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 570).

Assim, a proposta de reescrita que segue, longe de ser definitiva, é mero fractal que se produz dentro de uma poética da movência, revista à luz do perspectivismo ameríndio. Vale lembrar que Celso Cunha destaca, em seu livro *Significância e movência na poesia trovadoresca*, a importância do conceito de





movência para se entender o texto medieval. Cunha (1985: 36), ao refletir sobre a “movência”, destaca que “esse permanente fazer-se da obra medieval naturalmente subiria de ponto na poesia trovadoresca, difundida sob a forma cantada, com performances distintas, em que acréscimos, banalizações se iriam avolumando de realização em realização”. Viveiros de Castro (2002b: 35), por sua vez, aponta para o “mundo altamente transformacional proposto pelas culturas amazônicas”. Movência, transformação, o remanejamento que segue, pois, não completa o texto, apenas o abre, o atualiza, medeia, multiplica.





O Canto da Grande Castanheira Celeste,  
por Kãñipaye-ro Araweté

*[Madrugada de 26 de dezembro de 1982, Kãñipaye-ro sai de sua maloca e começa a entoar: eu sou Kãñipaye, filha morta de Kãñipaye-ro, escutem agora meu canto, escutem, que agora falo, aqui, pela voz de meu pai...]*

Nai dai dai  
Nai dai dai  
Nai dai dai...

Por que você, espírito, empluma a grande castanheira celeste?  
Por que os espíritos agora emplumam essa grande castanheira?

Diga-me, Modidã-ro, você espírito-avô que habita o outro lado do céu.

Por que os espíritos solteiros emplumam a face da grande castanheira?

Vejo aqui os espíritos emplumando a face da grande castanheira,  
Arariñã-no”, espírito-irmão do meu pai que habita o outro lado do céu.

Vejo aqui os espíritos emplumando essa grande castanheira.

*[Plumagem branca de harpia, plumagem branca de harpia, cobre a grande castanheira, assim fazem os espíritos porque irados com a morta; por ela ardem de desejo; descem então à terra.]*

*[Início do segundo refrão. Aumento de volume vocal e de intensidade afetiva.]*

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulber-Canindé]

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulber-Canindé]

Kadine-kãñi [Arara azul-amarela, espírito-Mulber-Canindé]

*[Kãñipaye-ro entoa mais forte e alto, bate o pé repetidamente]*





Kadine-kãñi... Os espíritos estão aqui  
Kadine-kãñi... Emplumando a face da castanheira.  
Kadine-kãñi... Por que os espíritos fazem assim?  
Kadine-kãñi... Emplumando a grande castanheira.  
Kadine-kãñi... Os espíritos estão aqui, estão aqui.  
Kadine-kãñi... Emplumando a face da castanheira.  
Kadine-kãñi... Os espíritos estão aqui, estão aqui.

*[Kãñipaye-ro já não bate o pé]*

Kadine-kãñi... Porque deseja sua filha, por isso o espírito falou.

Kadine-kãñi... Vamos emplumar a castanheira, foi isso que o espírito disse.

Kadine-kãñi... A gente não comeu jaboti<sup>21</sup>, o espírito disse assim.

Kadine-kãñi... Por que os espíritos fazem assim?

Vamos emplumar a castanheira, por que disseram assim?

Veja aqui os espíritos emplumando a face da grande castanheira,

Modida-ro, você espírito-avô que habita o outro lado do céu.

Veja aqui os espíritos emplumando a face da grande castanheira,

Arariñã-no”, espírito-irmão do meu pai que habita o outro lado do céu.

Acenda meu charuto abandonado, disse o espírito.

*[E a esposa do xamã acende seu charuto.]*

Aqui os espíritos agora emplumam a grande castanheira, ei-los.

*[Movimentos de chocalho sobre o peito da esposa.]*

---

21 Mensagem à aldeia: iniciava-se a época de caça coletiva ao jaboti.





Kadine-kãñi... É isso o que os espíritos disseram:  
Vamos emplumar a grande castanheira, eles se entredisseram.

Porque desejam nossa filhinha,  
Por isso os espíritos disseram: vamos emplumar a grande  
castanheira.

*[Fala Yowe'i-do, espírito-pai da menina morta]*

Kadine-kãñi... Por que os espíritos fazem assim,  
Emplumando a face da castanheira?

*[Retoma a palavra na voz do pai, Kãñipaye, a menina morta]*

*[Longa pausa... Silêncio... Kãñipaye-ro agachado fuma. Ouvem-se as batidas cadenciadas de seu chocalho; quando repete o refrão inicial...]*

Nai dai dai  
Nai dai dai  
Nai dai dai...

Por que você, espírito, empluma pela manhã a face da  
castanheira?

Por que você, espírito, empluma a face da castanheira?

Acenda meu charuto abandonado, disse o espírito.

Por que você empluma a face da castanheira?

*[Responde Yowe'i-do, espírito-pai da menina morta...]*

Por desejar nossa filhinha, disse o espírito a si mesmo,  
Arariñã-no", espírito-irmão do meu pai que habita o outro  
lado do céu.

*[Volta Kãñipaye, a menina morta...]*

Por que os espíritos ficam assim, a errar suas flechas nos  
tucanos grandes?

Por que você, espírito, empluma a face da castanheira?

Ande, disse o espírito, passe sua filha para mim.

*[E agora falam os espíritos assim...]*

Por sua causa, realmente, se emplumam as castanheiras,





Nai dai dai

Nai dai dai

Nai dai dai...

Ande, disse o espírito, não me serviram o jabuti.

*[Volta Kãñipaye, a menina morta]*

Por que os espíritos solteiros emplumam assim a face das castanheiras?,

Diga Modida-ro, você espírito-avô que habita o outro lado do céu.

Por que os espíritos emplumam assim a face da castanheira?

*[De novo fala o espírito...]* Vou devorar o finado Kãñipaye-ro.

*[Ponto alto, aumento considerável de intensidade; voz mais grave, entoação macabra; entusiasmo da audiência...]*

Assim o espírito me levará, para cozinhar-me em sua panela de pedra.

Comeremos seu finado pai, os espíritos disseram repetidamente.

Vão cozinhar-me em sua panela de pedra, disseram repetidamente.

Vão me devorar, é o que disseram, do outro lado do céu.

*[É ele mesmo Kãñipaye-ro quem fala]*

Peça à sua filhinha, disse o espírito,

Nai dai dai

Nai dai dai

Nai dai dai...

Para nós dois irmos, disse o espírito, flechar os tucanos grandes.

*[Ir flechar tucanos, ir pro mato fazer sexo; o espírito te deseja menina, se fores, teu pai, Kãñipaye-ro, quando morrer, poderá ser devorado pelos espíritos, tornar-se um afim]*

Por que você, espírito, unta de urucum a face da castanheira?

*[Volta a dizer Kãñipaye, a menina morta]*





Aqui estão os espíritos untando, untando toda a face da castanheira.

*[Kãñipaye-ro bate aqui o pé no chão, bate o chocalho sobre a esposa]*

Por que os espíritos assim fulguram a face da castanheira?  
Diga Yowe'i-do, espírito-meu-pai que habita o outro lado do céu?

Ande, passe sua filhinha para mim.

*[No patamar celeste, um homem – Kãñipaye-ro – se aproxima, os espíritos o chamam de comedor-de-pequenos-jabotis...]*

Eeeh!

Um comedor-de-pequenos-jabotis, disseram os espíritos, afugentou as cotingas.

Nai dai dai

Nai dai dai

Nai dai dai...

Nossa futura comida, disseram os espíritos, afugentou as grandes juritis.

A plumagem das grandes araras-canindé-eternas, as grandes cotingas,

Disseram os espíritos, ande, vamos flechar os grandes tucanos.

Eeeh!

*[Kãñipaye-ro sintetiza o diálogo ocorrido do outro lado do céu...]*

Quanto àquilo de os espíritos pedirem a filha, não precisavam pedir.

Nada me foi oferecido, ande, disse o espírito, me passe os pequenos jabotis.

*[O canto vai se concluindo, alternam-se a menina e o xamã...]*

Por que você empluma a face da castanheira?

Eeeh! Nossa futura comida afugentou as grandes juritis.

Por que você empluma a grande árvore cheirosa iciri'í?





Por vontade de levar a mulher para caçar,  
O espírito empluma a face da castanheira.

Por que você unta de urucum a face da grande iciri'i?

Por que os espíritos acabam com meu tabaco?

Nosso chão é cheiroso, disse o espírito.

Nai dai dai

Nai dai dai

Nai dai dai...

Assim que untar a grande iciri'i, disse o espírito,

Vamos nos perfumar um ao outro com sua resina.

Por que os espíritos emplumam a face da castanheira?

*[A partir do último verso, a voz vai morrendo aos poucos, repetindo  
o refrão...]*

Nai dai dai

Nai dai dai

Nai dai dai...





## Anexo 01 - Transcrição do Canto por Viveiros de Castro

### O CANTO DA CASTANHEIRA

BLOCO I - (Refrão inicial e final na forma "Nai dai dai"):

- (1) *Marĩ mō pa ne ia'ĩ oho rarawōñĩ ye?*
- (2) *Marĩ mō pa Maẽ ia'ĩ oho rarawōñĩ-wōñĩ tka ye Modida-ro?*
- (3) *Marĩ mō na ha Maẽ yiyehā-we ia'ĩ t̃wā narawōñĩ-wōñĩ ye?*
- (4) *Ka Maẽ reka ia'ĩ t̃wā narawōñĩ-wōñĩ neka ye, Ararĩñā-no*
- (5) *Ka Maẽ reka ia'ĩ oho rarawōñĩ-wōñĩ*

BLOCO II - (Refrão inicial e final na forma Kadẽne-kāñĩ):

- (6) *Ka Maẽ reka ia'ĩ t̃wā narawōñĩ-wōñĩ neka*
- (7) *Marĩ mō na ha Maẽ reka, Kadẽne-kāñĩ, ia'ĩ oho rarawōñĩ-wōñĩ?*
- (8) (Forte, alto) *Maẽ reka reka, Kadẽne-kāñĩ, ia'ĩ t̃wā narawōñĩ-wōñĩ, ka Maẽ reka reka* (bate o pé repetidamente)
- (9) *Ne raiyi p̃t̃t̃ā-mō ye Maẽ p̃t̃e, Kadẽne-kāñĩ, ia'ĩ oho čawōñĩ m̃?*
- (10) *Da k̃t̃ Maẽ reka p̃t̃e, Kadẽne-kāñĩ, dohā-nā k̃t̃ w̃ĩ me'e i k̃t̃ Maẽ reka*
- (11) *Marĩ mō na ha Maẽ reka, Kadẽne-kāñĩ, ia'ĩ t̃wā čawōñĩ m̃?*
- (12) *Ča Maẽ reka ia'ĩ t̃wā narawōñĩ-wōñĩ ye, i e Modida-ro*
- (13) *He petĩ hēñā-mi-re meni i k̃t̃ Maẽ t̃ka*
- (14) *Ča Maẽ reka ia'ĩ t̃wā narawōñĩ-wōñĩ neka, da h̃t̃ k̃t̃ Ararĩñā-no*
- (15) (Forte: o xamã bate o chocalho contra o peito da esposa) *Ča Maẽ reka ia'ĩ oho rarawōñĩ-wōñĩ neka*
- (16) *Ča Maẽ reka p̃t̃e, Kadẽne-kāñĩ, ia'ĩ oho čawōñĩ i k̃t̃ Maẽ oyo*
- (17) *Ñane raiyid̃ p̃t̃t̃ā-mō ye Maẽ reka, ia'ĩ oho čawōñĩ m̃?*
- (18) *Marĩ mō na ha Maẽ reka, Kadẽne-kāñĩ, ia'ĩ t̃wā narawōñĩ?*

BLOCO III - (Volta o refrão I, após pausa):

- (19) *Marĩ mō pa ne ia'ĩ t̃wā narawōñĩ k̃t̃ẽ ye?*
- (20) *Marĩ mō pa ne ia'ĩ t̃wā narawōñĩ? He petĩ hēñā-mi-re meni i k̃t̃ Maẽ*





- (23) Marĩ mõ pa ne ia'i twã narawõñĩ, Mañ? Eya eiaiyidẽ mara he  
rehe-we i kĩ Mañ
- (24) Ne-rehe ye ia'i ohõ rarawõñĩ ye, Nai dai dai, adẽ-odẽ-odẽ ne'e  
me'e i kĩ Mañ
- (25) Marĩ mõ na ha Mañ yiyehã-we ia'i twã narawõñĩ-wõñĩ ye e Modi-  
da-ro?
- (26) Marĩ mõ na ha Mañ ia'i twã narawõñĩ ye? kãñĩpaye-ro-reme ye  
he a-o i kĩ Mañ oyo (forte)
- (27) Nĩ te kĩ Mañ he rereka he rãnã itã nã'e ne (forte)
- (28) Ne re'eme ye he a-o i kĩ Mañ oyo, Nai dai dat, he rãnã itã  
nã'ẽ nehe i kĩ Mañ (forte)
- (29) Aye yẽpe Mañ he o iwarawẽ kẽpe katĩ (forte)
- (30) E-pĩrano eiaiyidẽ nehe i kĩ Mañ, Nai dai dai, tẽrẽha nehe toõĩ  
aõo'iwã i kĩ Mañ
- (31) Marĩ mõ pa ne ia'i-twã, moiyĩ-moiyĩ ye?
- (32) Xa Mañ reka ia'i twã moiyĩ-moiyĩ (Bate o chocolate sobre a es-  
posa)
- (33) Marĩ mõ na ha Mañ ia'i twã meni-meni, Yowe'ñ-do? Eya eiaiyidẽ  
mara he rehe-we
- (34) Õee yaacẽ-dadẽ a re moneme ohõ o-mã-poĩ-poĩ, i kĩ Mañ, Nai  
dai dai, ĩre rẽmĩ-do rĩ dorocẽ ohõ mopoĩ-poĩ i kĩ Mañ
- (35) Kadĩne-ya ohõ rewe, moneme, i kĩ Mañ, eya õaha toõĩ aõo 'iwã
- (36) Õee erĩpa dĩta kaiyi mara he rehe-we, he rehe ĩdã Mañ raka  
pẽe
- (37) Adẽ-odẽ-odẽ kĩ ne'e me'e, eya yaacẽ-dadẽ he rehe, i kĩ Mañ
- (38) Marĩ mõ pa ne ia'i twã narawõñĩ-wõñĩ ye?
- (39) Õee, nãne rẽmĩ-do rĩ dorocẽ ohõ o-mo-poĩ-poĩ
- (40) Marĩ mõ pa ne ĩõiri' ohõ rarawõñĩ?
- (41) Kãñĩ nerõ-abã ptã-mõ ye Mañ ia'i twã narawõñĩ
- (42) Marĩ mõ pa ne ĩõiri' ohõ moiyĩ?
- (43) Marĩ mõ na ka Mañ he petĩ he petĩ momã-momã?
- (44) Ĩre pĩrãnã hewõ-hewõ ye i kĩ Mañ, Nai dai dai, rĩrĩdẽ-wĩkã-wĩ  
kã nehe ĩõiri' ohõ moiyĩ dĩdĩ i kĩ Mañ
- (45) Marĩ mõ na ha Mañ ia'i twã narawõñĩ-wõñĩ?
- (a partir do último verso, a voz vai morrendo aos poucos, re  
petindo o refrão)





## Anexo 02 - Tradução de Antônio Risério

### Canto da Castanheira

Nai dai dai

Por que você empluma a grande castanheira?

Por que os Maí emplumam a grande castanheira, Modidaro?

Por que os Maí solteiros emplumam a face da castanheira?

Eis aqui os Maí, Ararinhano, emplumando a face da castanheira.

Eis aqui os Maí emplumando a grande castanheira.

Nai dai dai

Kadîne-kanhí

Aqui aqui os Maí, emplumando a face da castanheira.

Por que fazem assim os Maí – Kadîne-kanhí – emplumando a grande castanheira?

Aqui aqui os Maí – Kadîne-kanhí – emplumando a face da castanheira, aqui aqui os Maí.

Por que quer sua filha, diz Maí – Kadîne-kanhí – que empluma a grande castanheira.

Foi o que disse Maí – Kadîne-kanhí – ninguém comeu, disse Maí.

Por que fazem assim os Maí – Kadîne-kanhí – falando em emplumar a grande castanheira?

Veja aqui os Maí, Modidaro, emplumando a face da castanheira.

Alumia meu charuto caído, disse Maí.

Veja aí os Maí, Ararinhano, emplumando a face da castanheira.

Aqui aqui os Maí, emplumando a grande castanheira.

Disseram entre si os Maí – Kadîne-kanhí – vamos emplumar a castanheira.

Por que querem nossa filha, os Maí emplumam a grande castanheira.





Por que fazem assim os Maí - Kadîne-kanhí – emplumando a face

da castanheira?

Kadîne-kanhí

Nai dai dai

Por que você empluma na manhã a face da castanheira?

Por que você empluma a face da castanheira? Por querer nossa filha, disse Maí a si mesmo, Ararinhano.

Por que ficam assim os Maí, errando flechas nos grandes tucanos?

Por que você empluma a face da castanheira, Maí? Vamos, passe

Sua filha para cá, disse Maí.

Por que os Maí solteiros emplumam assim a face da castanheira, Modidaro?

Por que os Maí emplumam assim a face da castanheira? Vou comer

o finado Kanhipaiêro, disse Maí.

Assim Maí vai me levar, me cozinhar na panela de pedra.

Vamos comer seu finado pai, disseram e redisseram os Maí.

Vão me cozinhar na panela de pedra, disseram os Maí.

Mais uma vez vão me comer no avesso do céu, eles disseram.

Mande a menina, disse Maí – nai dai dai – flechar os grandes tucanos comigo, disse Maí.

Por que você passa urucum na face da castanheira?

Aqui aqui os Maí, untando a face da castanheira.

Por que os Maí acendem assim a face da castanheira, Yoweído?

Vamos, passe sua filha para cá.

Eeeh! Um comedor-de-pequenos-jabutis espantou as grandes cotingas, disseram os Maí – nai dai dai – Nossa futura comida afugentou as grandes juritis, disseram os Maí.





Plumagem das grandes cotingas, araras-canindé-eternas,  
disseram  
os Maí; vamos, vamos flechar os grandes tucanos.  
Eeeh! Quanto àquilo de Maí pedir a filha, não precisava  
pedir.  
Nada me foi oferecido; vamos, dê jabutis para mim, disse  
Maí.  
Porque você empluma a face da castanheira?  
Eeeh! Nossa futura comida afugentou as grandes juritis.  
Por que você empluma a grande icirií?  
Por querer levar mulher pra caçar, Maí empluma a face da  
Castanheira.  
Por que você passa urucum na face do grande icirií?  
Por que Maí acaba com meu tabaco?  
Nosso chão é cheiroso, disse Maí – nai dai dai – assim que  
untar Icirí, vamos nos perfumar um ao outro, disse Maí.  
Por que os Maí emplumam a face da castanheira?  
Nai dai dai

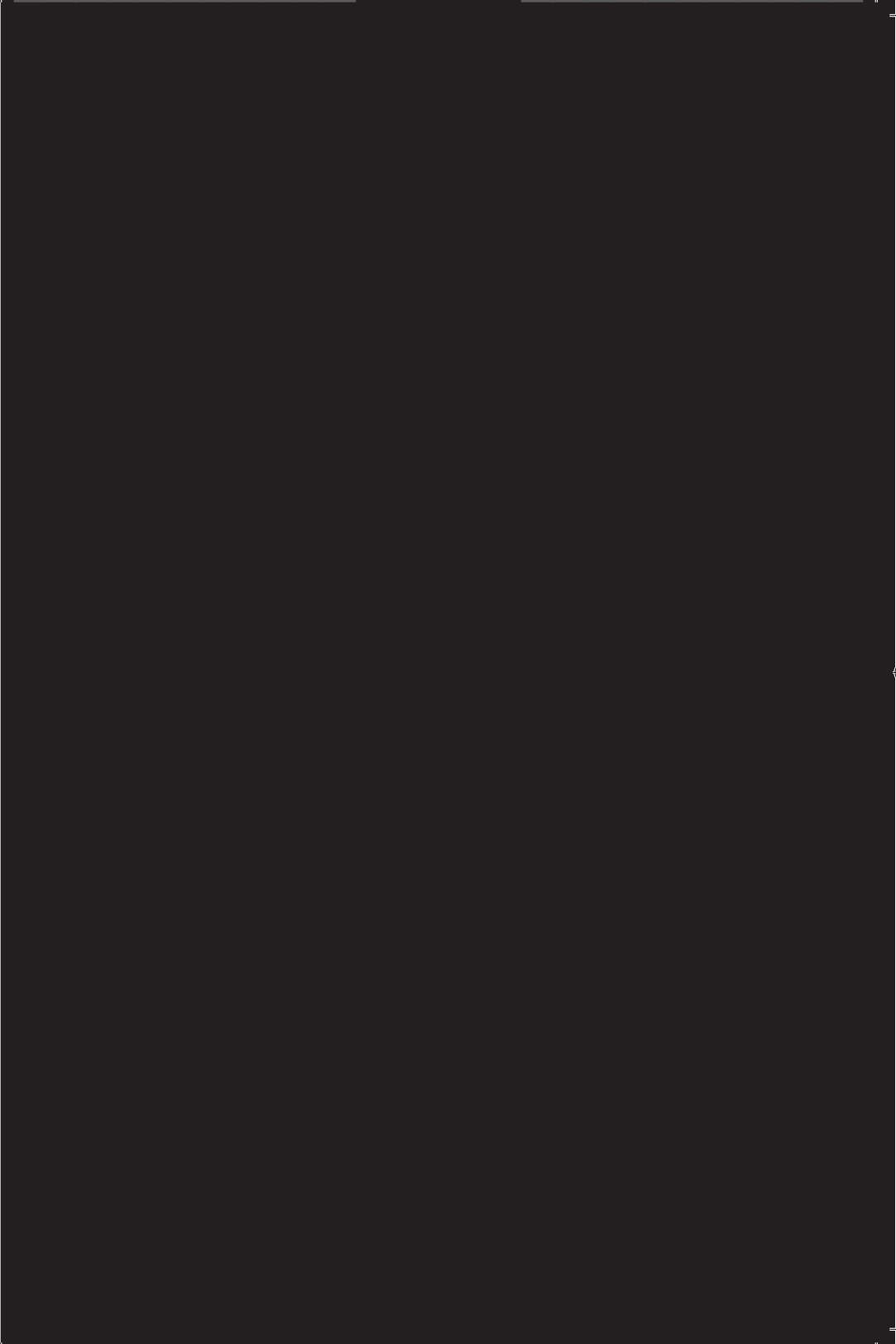




# 4.

A poética multiposicional do traduzir em Ana C.







Como se pode notar pela tradução do “canto da castanheira” e pelas suas reescritas acima apresentadas, o complexo enunciativo-citacional que opera nesse canto, no qual um duplo ato antropofágico organizador da cultura araweté acontece, produz um imbricamento enunciativo que, pelo modo como foi analisado por Viveiros de Castro, se mostra altamente profícuo para o desenvolvimento de uma reflexão a respeito das implicações envolvidas em projetos tradutórios nos quais distintos pontos de vista atuam.

Como intuito deste ensaio é pensar a poética do traduzir em Ana Cristina Cesar em sua complexidade. O conceito de “ação xamânica” surge como possível modo de entendimento de sua poética tradutória como uma poética multiposicional. Aqui, partimos primeiramente de seus escritos sobre tradução para deprender os princípios que regem sua concepção do traduzir e, por meio deles, pensar sua reescrita do “Cisne” de Baudelaire para, em seguida, refletir sobre os mesmo por meio da ação xamânica.

### Poéticas do traduzir em Ana C

Autora de um importante conjunto de ensaios sobre tradução, a maioria deles reunidos no livro póstumo *Escritos da Inglaterra*<sup>22</sup>, no que concerne a tradução de poesia, Ana C é voz

---

<sup>22</sup> Utiliza-se aqui o volume *Crítica e tradução* (Ática/IMS, 1999) que reúne os seguintes livros de Ana C: *Literatura não é documento*, *Escritos no rio*, *Escritos na Inglaterra*, além de alguma poesia traduzida.





dissonante no cenário brasileiro, dominado por uma prática de natureza mais formal.

Basta um lance de olhos pela poesia traduzida no Brasil ao longo do século XX para se verificar que os projetos de tradução poética de relevo, quando se trata de poesia rimada e metrificada, foram pautados por projetos tradutórios que tiveram rima e métrica como balizas, desde os menos sistemáticos como os dos poetas do início do século e dos poetas modernistas, até aqueles da chamada geração de 45. O ápice desse processo é o projeto dos poetas concretistas que deram à tradução outro estatuto, fazendo da atividade tradutória uma atividade central do grupo e parte importante de seu projeto poético e político.

Ana C atenta para o fato e, em alguns dos textos que dedica à tradução, discute justamente a partir de traduções de Augusto de Campos. Em “Bastidores da tradução”, por exemplo, Ana C compara o livro *Poemas traduzidos* de Manoel Bandeira com *Verso reverso controverso* de Augusto de Campos.

Sobre Bandeira, aponta se tratar de coletânea pessoal, monolíngue em que há uma unidade em torno de alguns temas que atravessam a própria obra do poeta brasileiro – morte, sofrimento, melancolia, fugacidade da vida... “O efeito imediato dessa unidade temática é o desaparecimento das diferenças entre os autores” (CESAR, 1999: 400). Eles são identificados ao poeta pelo tema e “não na sua condição de poeta modernista” (CESAR, 1999: 400). Aliás, ao traduzir E. E. Cummings, comenta Ana C, Bandeira “corrige” a pontuação, suaviza adjetivos e opta por vocabulário mais rebuscado, afinando-o com a tradição poética romântica. “O resultado é desconcertante e parece indicar uma prática da tradução que absorve o texto original e se concentra na reconfiguração de um tema favorito” (CESAR, 1999: 401).





O resultado pode não ser “arguto e habilidoso”, conclui Ana C, mas o modo como o texto é absorvido produz tal “envolvimento [que] não nos apercebemos de qualquer imperfeição no poema” (CESAR, 1999: 409).

As traduções de Augusto de Campos causam um efeito distinto, pois o autor “parece rejeitar a questão do tema, a figuração, as sensações sentimentais”. Ana C, inicialmente identifica um caráter didático, presente em certa medida no projeto tradutório concretista e “seu sentido ativo de missão”, porque produzido “dentro de um contexto de luta ideológica” (CESAR, 1999: 402-403). Mais adiante, ao se debruçar sobre algumas soluções de Augusto de Campos, Ana C escolhe um trecho de Arnaut Daniel no qual Augusto de Campos traduz “Teu sui Arnautz qu’amas l’aura” por “eu sou Arnault que am(ass)o (l) a(u)r(a)”. Ao comentá-lo, Ana C (1999: 407) afirma: “do ponto de vista de verso, o resultado não é fluente – é demasiado intelectual, pois contradiz a fluência musical dos trovadores.

Esses comentários não impedem Ana C de reconhecer a engenhosidade de Augusto de Campos e muitas de suas ótimas soluções. Interessa aqui, porém, destacar que, em Ana C, o “fluxo” e o “envolvimento” surgem como balizas distintas daquelas mais “intelectuais” ou “formais”. Esse mesmo tipo de preocupação também permeia o artigo “Traduzir o poema curto”, no qual argumenta que a “concentração” é uma das marcas do poema curto. Para Ana C, “não inflacionar o poema”, tentando “absorver o esforço original de dar condensação ao poema”, procurando “encontrar mais equivalências para esse esforço específico” (CESAR, 1999: 412) é o que caracterizaria uma boa tradução.

O poema que a autora escolhe para ilustrar seu argumento é *Salut*, segundo Cesar (1999: 417) “intrinsecamente um brinde





à modernidade”. Diferentemente das leituras formalistas, a análise de Ana C concentra-se nos três níveis metafóricos do poema – o brinde como banquete, como viagem ao mar e como a própria poesia – e identifica nas palavras *écume* e *toile* (que, segundo Ana César “pode tanto significar pano, como tela, ecoando ainda a palavra *voile*”) pontos de intersecção desses três níveis.

Em sua interpretação, Ana C destaca a condensação polissêmica dos termos como o cerne do poema e como característica marcante da modernidade poética. Para ilustrar sua reflexão, remete justamente à tradução brasileira do poema feita por Augusto de Campos, citando o verso final “Le blanc souci de notre toile” e sua tradução por “Um branco afã de nossa vela”. No trecho, Cesar (1999: 415) comenta que Augusto de Campos “poderia ter usado *tela*, mantendo o mesmo ritmo e métrica”. Chama sua atenção não o rigor na construção metro-rítmica do poeta concretista e sim sua imprecisão metafórica com o conseqüente achatamento imagético que provocou, distanciando-o de sua “inerência semântica”, para retomar Steiner, citado pela autora.

Ana C ainda insinua que “a poesia moderna poderia estar em busca de outra maneira de traduzir, talvez uma relação mais elástica ou criativa” (CESAR, 1999: 417). Ela ilustra sua postura por meio de dois poemas que traduz. Sobre o primeiro, “Não aceita conformado a noite mansa”, de Dylan Thomas, diz ser um poema analítico e objetivo, que desenvolve um tema e com estrutura marcante, como a de uma canção, com decassílabos, aliterações e rimas. Em relação à tradução, estrutura sua análise em torno da noção de literalidade, como segue:





Foi difícil não ser literal, pois o literalismo poderia prejudicar a rima, a métrica e o ritmo. Efeitos importantes do texto original não poderiam ser reproduzidos devido ao desenvolvimento rigoroso da estrutura temática (e sintática). Foi impossível deixar de manter a integridade de raciocínio (isto é, a organização). Donald Davie afirma que “a forma literal é inimiga da fidelidade” e que “a forma mais livre é também a mais fiel”. Se concordarmos com essas afirmações, poderemos afirmar que traduzir um poema, segundo esse critério, significa exercitar um determinado tipo de liberdade – muito controle e muita tensão. E a qualquer momento a inflação pode levar a melhor sobre a concentração. (CESAR, 1999: 419).

No trecho acima, Ana C se mostra atenta à métrica e à rima, sua tradução, contudo, não retoma esquemas metrorrímicos tão regulares quanto o original. Na tradução, o que prevalece é a “integridade de raciocínio”, a “organização”; a liberdade em relação à forma deve ser exercida sem que se perca o controle e a tensão necessários para garantir a concentração. Nesse sentido, talvez, deva ser entendida a “relação mais elástica” a que se refere.

Em relação ao segundo poema, “Words”, de Sylvia Plath, Ana C diz ser um poema sintético e denso que desenvolve associações e conexões implícitas. Um poema mais moderno e condensado, de imagens complexas e contraditórias. Em relação à tradução, Ana C aponta:

Foi mais fácil não ser inflacionária. [...] penso que minha tradução conseguiu, sem perdas substanciais, ser até mesmo mais condensada do que o texto original, em alguns aspectos. Assim: “Golpes/De machado na madeira” é a tradução de “Axes/after whose stroke the wood rings”. “Ecos que partem/ A galope” é a tradução de “Echoes travelling/Off from the centre like horses”. Como resultado, surge um poema em outra





língua e não “apenas” uma tradução – que é, sem dúvida, o caso de *Não aceita conformado a noite mansa* [sua tradução de Dylan Thomas]. Este poema pode ser considerado como uma boa tradução, porém não sobrevive sem o original. Enquanto, na minha opinião, *Words* sobrevive (CESAR, 1999: 419-420).

O resultado alcançado por Ana C no segundo poema não parece, para ela, em momento algum, deixar de ser uma tradução, pois suas condensações não produziram “perdas substanciais”. O ganho das condensações teria, por sua vez, garantido à tradução o estatuto de obra. Ao lograr em alguns momentos-chave do poema aumentar a tensão, Ana C imprimiu tal vigor a seu texto a ponto de fazer com que pudesse se sustentar sem apoio em outro texto. O que Ana C parece procurar é o ponto em que a tradução não só desloca mas descola, qualificando o espaço entre os discursos: poema matriz de poema.

Em “Pensamentos sublimes sobre o ato de traduzir”, Ana C prossegue na mesma direção. Nesse ensaio dedicado aos processos de tradução de “Elegia” de John Donne até chegar à voz de Caetano Veloso, ela começa afirmando categoricamente:

Há dois movimentos possíveis no ato de traduzir.

- 1) um movimento tipo missionário-didático-fiel, empenhado no seu desejo de educar leitor, transmitir cultura, tornar acessível o que não era. [...]
- 2) um movimento não empenhado, livre de preocupação com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido, que inclua digamos a importância de divulgar fulano no país (CESAR, 1999: 234).

O primeiro movimento, uma vez mais, é identificado ao projeto concretista: “a militância cultural do grupo concretista





inclui a tradução divulgação como atividade fundamental” (CESAR, 1999: 234).

Ao se referir ao segundo movimento, comenta: “coisas fascinantes são as ‘imitações’ – o acesso de paixão que divide o tradutor entre sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto novo onde a paixão é visível”, essa paixão não é apenas “tradução”, pois, prossegue Ana C “o nome tradução, com seus sobretons de fidelidade matrimonial, vacila na boca de quem lê” (CESAR, 1999: 234). O exemplo que Ana C evoca é o de um livro de poemas recriados livremente: “Robert Lowell tem um belo livro chamado *Imitations*, em que ele imita seus entes queridos” (CESAR, 1999: 234). A liberdade em relação a um projeto ideológico permite que a paixão aflore, numa confusão de vozes que já não retoma o velho “pacto matrimonial” da fidelidade. O novo poema que se produz é um e outro num terceiro, divide e confunde, tornando estéril a dicotomia original-tradução. Nesse contexto, lembra Riaudel (2004: 249), ao analisar essa passagem, o leitor é “convidado a entrar nesse espaço de subjetividade entreaberto pela multiplicidade dos locutores, em fusão e em fissão”.

A multiplicidade de locutores aparece, primeiramente, na camada de leituras de John Donne que vão surgindo: há o Donne erudito dos concretistas que se funde ao projeto didático via Ezra Pound; há o Donne reabilitado na Inglaterra algumas décadas antes, por sua “consciência moderna de dispersão, desgarramento e desorganização”; há, enfim, o Donne da canção interpretação no Brasil em 1980, um Donne de “cortes e montagens” que pode aflorar, como as imitações, não como “pura tradução”, mas na clave do puro desejo, pois “o desejo





fica enfim em foco” (CESAR, 1999: 238). O “belo Donne” já não importa, mas as múltiplas possibilidades que irradia.

Além disso, é importante notar que Ana C leva sua poética tradutória para dentro de sua própria escrita. Riaudel, em sua análise, destaca que Ana C faz com que o próprio ensaio seja espaço plurivocal pelos seus modos de escrita. O ensaio é sobre um poema traduzido de John Donne, “Elegia”, que virou canção, num disco de Caetano Veloso, chamado *Cinema Transcendental*. A forma do ensaio é de um roteiro, com *take, setting, plot*. O *script*? O trecho de outra canção do disco: “vão passando os anos/ e eu não te perdi/ meu trabalho é te traduzir”. São os trilhos urbanos da memória de Santo Amaro que surdem em letra e música. “O processo de tradução deve, pois, ser compreendido em sentido figurado, de transposição do real em lembrança, e da lembrança em verso e melodia” (RIAUDEL, 2004: 252). O ensaio entra em *moto contínuo* “ele procura apropriar-se de *Cinema transcendental*, literalmente assimilar o disco”, complementa Riaudel (2004: 253).

Aqui a experiência se potencializa e permeia a própria a escrita do ensaio. Aliás, acrescenta Riaudel (2004: 254), “ele não apaga o sujeito que o escreve. Pelo contrário. É preciso que ele apareça em campo, não esconda sua presença”. Ana C (1999: 235) aparece “no quinto andar da biblioteca supersônica sem portas nem escadas” de onde vê “um parque com lago, campos trilhas”, é dela:

a lembrança do carinho culpado do Reinaldo na despedida de Paris, aparecendo com uma edição bilíngue de *poèmes choisis*, “olha aqui para você aquele poeta que o Caetano Canta” e que a gente tanto ouviu nas reuniões de brasileiros que não queriam deixar Paris nunca





mais? O Brasil dá medo de Paris. Minha América,  
minha terra à vista (CESAR, 1999: 236).

A análise que faz da tradução de Donne, de sua potência de desejo, passa a atravessar a experiência de desejo do próprio eu que também se desdobra e se desloca ao longo do ensaio. O que os movimentos expostos ensaiam são, assim, múltiplas traduções do desejo via Donne.

A poética do traduzir que se depreende pelo acima exposto é, pois, uma poética em que, como afirma Ana C em relação à “Sampa” de Caetano Veloso, há “incorporação da experiência vivida na composição”. Nesse “ato de mistura, filtragem ou apropriação poética” (CESAR, 1999: 239) o outro não é, contudo, abandonado como parâmetro: em Dylan Thomas a reprodução de uma estrutura rege o movimento de reescrita; em Sylvia Plath a tensão das imagens justapostas se sustenta porque radicaliza a dinâmica de condensação contida na matriz; o desejo que irradia no cinema de Caetano Veloso e no roteiro de Ana C provém de Donne.

O texto em que a prática do traduzir de Ana atinge, talvez, seu maior grau de complexidade seja sua reescrita de “Le Cygne” de Baudelaire. Nele reverbera um ato tradutório que se afina com as experiências acima descritas.

### “O Cisne” em rotação

Esse trabalho de reescrita de Ana C, normalmente conhecido como “Carta de Paris”, encontra-se em seus *Inéditos e dispersos*. Riadel (2007: 277), em sua tese dedicada a Ana C, comenta que, ao organizar os *Inéditos e dispersos* da poeta carioca, Armando Freitas Filho, por sua conta e risco, introduziu o título. Riadel (2007: 274) ainda retoma matéria de Caio Fernando Abreu,





publicada no Estado de São Paulo, na qual se reproduz bilhete enviado a ele por Ana C, no qual se lê: “mando uma tradução livre em prosa que fiz do Cisne de Baudelaire quando estava em Londres”. Partindo-se da pesquisa de Riaudel, nota-se que Ana C situa seu projeto claramente no campo da tradução, motivo pelo qual acredito que seu poema deva chamar-se “O Cisne (tradução livre em prosa)”, e não “Carta de Paris”, pois daquele modo ela o nomeia.

Riaudel assinala também que a tradução livre em prosa que Ana C faz de Baudelaire, ao mesmo tempo em que converge para a “imitação” como está definida nos “Pensamentos sublimes”, ela também “já é da ordem do gesto criativo” (RIAUDEL, 2007: 280). A equação é “simples”, explica Riaudel: “O Cisne” rompe com ‘Le Cygne’, e aí está sua fidelidade”.

A equação é também mais complexa e a aderência de Ana C a Baudelaire não se atém ao título ou ao tema. Riaudel chama de “ritmo” a “dívida” de Ana C em relação a Baudelaire. É, para retomar em linhas gerais o crítico francês, o ir e vir entre a fluidez e a descontinuidade, as mudanças da urbe e as constâncias do coração, o efêmero dos edifícios e o peso imóvel da memória; é também a progressão até o crescendo final, a quebra do efeito, o texto em duas partes, a pausa, a dissimetria entre elas pela distribuição desigual das estrofes, primeiramente sete e depois seis. Conclui Riaudel (2007: 281): “essa estrutura foi perfeitamente respeitada e restituída, em toda sua eficácia”.

Não há como não pensar em Ana C comentadora das traduções de Augusto de Campos e das “inerências semânticas” de *Salut*; não há como não insistir na “estrutura temática e sintática”, na integridade de raciocínio que Ana C vislumbrou em Dylan Thomas. Uma vez mais, o “ritmo”, a “organização”, o





grande movimento estruturante do texto rege ato tradutório, fazendo-se espaço da experiência.

Maria Lucia de Barros Camargo<sup>23</sup>, em seu trabalho pioneiro sobre a poeta, faz um detalhado estudo comparativo da reescrita de “Le Cygne” de Ana C que intitula “A carta do Cisne”. Nele, já estão postos muitos dos elementos elencados por Riaudel, sobretudo os estruturais, como o paralelismo estrófico. Para Camargo (2003, 159):

Mais do que aludir a Baudelaire, Ana de fato o traduz, para o português e para o coloquial, lendo-o e transformando-o, oscilando entre o pastiche e a paródia não satírica. Em outras palavras: mimetizando e transformando.

Trata-se, pois, de ao mesmo tempo mimetizar e transformar. Para compreender melhor esse duplo movimento, faz-se necessário primeiramente retomar o poema de Baudelaire.

---

23 Sua tese de doutorado, *Atrás dos olhos pardos*, defendida em 1990, foi publicada em 2003 (Chapecó, Ed. Argos).





## “Le Cygne” de Baudelaire ou a floresta dos exílios

### LE CYGNE

À Victor Hugo

I<sup>24</sup>

*Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

24 Segue uma tradução nossa, feita com o intuito de apoiar a leitura.

Andrômaca, penso tanto em vós! E nesse riacho, “Pobre e triste espelho onde um dia resplendeu “A imensa majestade de tuas dores de viúva, “O Simeonte que cresce com teus choros, “Súbito fecundou minha fértil memória, “Quando eu atravessava o novo Carrossel, “A antiga Paris já não há (a forma de uma cidade “Muda mais rápido, ai! que o coração de um mortal); “Só em espírito entrevejo todo um campo de tendas, “Amontoados de colunas e capitéis pintados “Os matos, grandes blocos, poças verdoengas, “E, brilhando no chão, o confuso bricabraque. “Por ali se espalhava outrora um galinheiro; “Ali eu vi, um dia, na hora em que no céu “Frio e claro o Trabalho desperta, e em que o cheiro “Do lixo enche o ar como um sombrio véu, “Um cisne que escapara de seu cativeiro “E, com os pés palmados, esfregando no chão “Sua branca plumagem, chegando a um ribeiro “De leite de seco. O bicho abrindo o bico “Banhando afitamente as asas na poeira, “Dizia, saudoso de seu lago natal: ““Água, vais chover quando? Raio, vais troar? “Vejo esse infeliz, mito estranho e fatal, “Rumo ao céu às vezes, como o homem de Ovídio, “Rumo ao céu irônico e cruelmente céu azul, “Sobre seu colo convulsivo esticando a cabeça ávida, “Como se a Deus lançasse sua reprovação!





*Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,  
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :  
«Eau, quand donc pleurvas-tu ? quand tonneras-tu, foudre ?»  
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,*

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !*

## II<sup>25</sup>

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

---

25 Paris muda! Mas nada em minha melancolia "Se alterou! Paços novos, andáimes e blocos," Velhos bairros, tudo pra mim devém alegoria, "E as recordações, pesam mais do que rochas." Assim, em frente ao Louvre, uma imagem me oprime: "Penso no grande cisne, com seus gestos loucos," Como os exilados, ridículo e sublime, "E roído por um desejo sem trégua! E em vós," Andrômaca, dos braços do grande esposo caída, "Gado vil, sob a mão de Pirro, soberbo," Em êxtase curvada ante a tumba vazia; "Oh viúva de Heitor, oh! e mulher de Heleno!" Penso também na negra, tísica e magra, "Patinando na lama e procurando às cegas," Os coqueiros ausentes da soberba África "Por detrás da muralha imensa da névoa," "A quem quer que perdeu isso que não se encontra," "Nunca, nunca! Aos que se embebem em seus choros "E mamam na Dor como numa boa loba!" "Aos magros órfãos que secam como flores!" "Assim na floresta onde meu espírito se exila "Uma velha Lembrança feito uma trompa imensa grita!" "Penso nos marujos esquecidos numa ilha, " Nos cativos, nos vencidos!... e em outros mais ainda!





*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :  
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme les exilés, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,*

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !*

*Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard ;*

*À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !*

Como bem nota Barbosa (2009: 43) Lowry Nelson Jr., o poema de Baudelaire é um ótimo exemplo do que se pode chamar de texto elaborado a partir de uma alusão literária, pois o primeiro verso do poema já é uma referência a Andrômaca que, por sua vez, remete, no campo literário francês, a Racine, mas, aqui, mais diretamente, a Virgílio. Assim, “não somente utiliza palavras e frases da *Eneida* mais incorpora toda a ressonância do episódio ao qual ele alude em seu próprio poema” (BARBOSA, 2009: 43). Um dos ecos importantes é o fato de que Baudelaire incorpora a ideia presente no poema virgiliano de que a cidade construída por Heleno é uma pequena réplica de Tróia. Outro





aspecto importante é a caracterização do par Andrômaca/Helena existindo no nível das recordações, da Tróia original a uma ‘Tróia da mente’.

Esse mesmo movimento é reconhecível em “Le Cygne”; desde o início é no espaço da memória – e por meio de uma memória que se atualiza – que se faz o poema. Como destaca João Alexandre Barbosa (2009: 51), “a lembrança de Andrômaca é o elemento deflagrador da composição – situa, desde o início, o poema num espaço intertextual”. O que lhe interessa não é, contudo, a intertextualidade *per se*, mas a tensão entre o pessoal e o histórico que ela produz no poema, ou, como já indica no título de seu artigo, ele procura “a história literária como tradução incrustada nas articulações do poema” (BARBOSA, 2009: 40). Nesse sentido, o ensaio de Victor Brombert, “‘Le Cygne’ de Baudelaire: douleur, souvenir, travail”, é especialmente esclarecedor. Ao analisar o trecho inicial do verso de abertura – “Andromaque, je pense à vous!” (Andrômaca, penso em vós!) –, Brombert afirma:

O poema começa por um nome próprio cuja substância pertence simultaneamente ao domínio da história, da lenda e da literatura. A voz do poeta, dirigindo-se a esta figura transcendente, situada em diferentes níveis do passado, se declara no presente do indicativo. Passado e presente aproximam-se e, no entanto, se distinguem: no plano sintático, a frase parece unida e enlaçada (a segunda pessoa do plural levando-nos a uma Andrômaca imanente) enquanto no plano rítmico ela separa o *vós* do *eu* por uma volta sugerindo as dificuldades de uma relação à distância (apud BARBOSA, 2009: 48).

O verbo “pensar” no presente do indicativo – Je pense – captura a alusão literária num espaço de subjetividade (“pessoal”





conforme Barbosa), produzindo desde o início uma convergência. Assim, “o início do poema é já a tradução interiorizada daquilo que, pela leitura, a memória reteve como instrumento de captação de um certo aspecto da realidade” (BARBOSA, 2009: 52). Mas, como bem notou Brombert, há, no poema, um contínuo movimento de estruturação e desestruturação, por isso, de tensão, entre o lugar de onde o eu enuncia e os lugares a que alude, ou melhor, que espelha.

João Alexandre Barbosa destaca a “metáfora essencial” contida no segundo verso, que transforma o rio num espelho: *Ce petit fleuve/ Pauvre et triste image où jadis resplendit* (Esse riacho/ Pobre e triste imagem onde um dia resplendeu). A superfície especular do rio reflete o Simeonte de Andrômaca, Paris (o Sena), o lago natal do cisne, ou seja, “o espelho funciona como elemento capaz de, num movimento rápido de refração, aglutinar realidade pessoal e histórica” (BARBOSA, 2009: 43). Desse modo, nas primeiras estrofes do poema, o riacho onde se reflete a dupla lembrança de Andrômaca (por um lado, o Simeonte da memória de Andrômaca e, por outro, a Andrômaca da memória do eu do poema) fertiliza a memória e permite a dupla refração que é a lembrança da velha Paris e a lembrança do cisne; todas as três, imagens de um desajuste, isto é, do exílio.

Barbosa (2009: 56), ao analisar o modo como as imagens se articulam, atenta para o fato de que a imagem do cisne, na leitura que Baudelaire faz do tópico, “está permanentemente referida aos dois espaços de que seu poema busca dar conta: o da tradução literária, por onde é possível vincular Andrômaca e Cisne, e o da sua experiência concreta da Cidade”. Há, pois, por um lado, uma constante presença da intertextualidade, que aparece tanto no exílio como nas lembranças de Andrômaca,





quanto no Cisne que se antropomorfiza no final da primeira parte e se confunde com o “homem de Ovídio”; e, por outro, uma historicização que é a articulação das imagens dos exílios com o exílio do sujeito do poema na Cidade, mas que é também o “movimento de fecundação da memória, que é o próprio nascimento do poema” (BARBOSA, 2009: 54).

A primeira parte do poema corresponde ao que Barbosa (2009: 56) nomeia de “experiência da memória”, construída por um jogo de tensões, de circularidades e descontinuidades, em que atua a ironia: a fuga do cisne de sua gaiola não implica numa libertação, ele se arrasta em busca de um lago que se resume a um *ruisseau sans eau* (ribeiro de leito seco), assim como imenso Simeonte da memória de Andrômaca resume-se a um *petit fleuve* (riacho). A ironia certamente atravessa o modo como se articulam experiência e memória, mas o que cabe ressaltar, sobretudo, é o fato de que a primeira parte do poema “instaura” um lugar “fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico”.

A segunda parte do poema surge como um desdobramento da primeira e se constrói por meio de uma série de metamorfoses intratextuais das imagens centrais do Cisne e do Exílio. Conforme Barbosa (2009: 57): “depois da experiência da memória, está criado o espaço para a memória da experiência. A ironia é substituída pela prática consciente da alegoria”, pois, como está escrito na primeira estrofe dessa segunda parte: *tout pour moi devient allégorie* (tudo para mim se torna alegoria). O Cisne (antropomorfizado, com seus gestos loucos), Andrômaca (agora animalizada como “gado vil”), seguidos da negra tísica, dos magros órfãos, dos marujos, dos cativos, dos vencidos,





produzem uma espécie de “saturação metafórica” de imagens do exílio.

No início da segunda parte, encontram-se as alegorias do Cisne e de Andrômaca, que “são alegorias *pensadas* pelo poema e não somente pelo poeta”. Na segunda parte, elas operam na construção de uma realidade desolada que é “instauração de um espaço capaz de consumir as ressonâncias de um exílio maior” (BARBOSA, 2009: 60), multiplicado e desdobrável. O efeito que produz é de saturação e adensamento, como se observa na imagem que abre a última estrofe: *la forêt où mon esprit s'exile* (a floresta onde meu espírito se exila).

E, justamente na última estrofe, a proliferação dos “exilados” alcança seu ápice com a mera enumeração de “estados de exílio” já sem grandes desenvolvimentos, que culminam com uma indeterminação: ... *bien d'autres encor!* (... outros mais ainda!). “A leitura da última estrofe, por isso, completa o poema na medida mesmo em que, no nível das imagens, o texto se conserva aberto para as múltiplas significações trabalhadas das estrofes anteriores” (BARBOSA, 2009: 61).

## O Cisne de Ana C

Ana C, em sua reescrita do poema de Baudelaire, traduz mais do que o poema, ela traduz a sua *poiesis*. O que está em jogo em “Le Cygne”, logo no início, é a articulação, não sem ironia, entre experiência e memória por meio de um duplo movimento – tenso – histórico (intertextual, urbano, alegórico) e pessoal. Nesse jogo de refrações entre memória e experiência, Ana C já parte de uma *experiência da memória* instaurada, que é o poema de partida, e alça sua reescrita para o espaço da *memória da experiência*.





Desse modo, Ana C parte de onde o poema se encontra: ciente de que se trata de um texto que se conserva aberto para as múltiplas significações trabalhadas nas estrofes anteriores, Ana C opta por não retomar *uma a uma* as imagens baudelairianas, pois o que se trata de traduzir é o modo como, no poema, se articulam e se tensionam memória e experiência, com suas circularidades e estratificações, continuidades e descontinuidades, como se nota no texto a seguir:

1.

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia,

tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo

campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo

Anais de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonnette cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,





talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés

o céu gelado, e passam sem reproches, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

2.

Paris muda! mas minha melancolia não se move. Beaubourg, Forum des Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disk jockey que te acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e penso em você,

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,

em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque

onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda!





No verso com que abre sua reescrita – “eu penso em você minha filha” –, Ana C produz imediatamente uma continuidade e uma descontinuidade importante em relação ao texto de Baudelaire. A manutenção do verbo “pensar” no presente do indicativo, como comentado acima, é um dos elementos estruturantes do poema. Ele introduz um espaço de subjetividade e de memória, subjetividade que, no poema de Ana C, se reafirma pelo desaparecimento de uma alusão explícita a Andrômaca, substituída por uma figura mais afetuosas. Segundo Evando Nascimento (2003: 51), o “prosaico minha filha” indica que “a destinatária é alguém da intimidade do sujeito poético, a quem de certo modo se confessa, num relato vigoroso e levemente melancólico”. Para Nascimento (2003: 48), a “carta” de Ana C é “comentário íntimo” e, como tal “tem a vantagem de fazer-se nos interstícios do texto do outro, aproximando-se do âmago de sua fingida dor literária, auscultando-a, para repercuti-la em outro espaço”. O fato de repercuti-la em outro espaço subjetivo, uma vez que Andrômaca foi substituída pela filha, não impede a recuperação da alusão à referência literária primeira, presente na “majestade dos choros de viúva”. Ana C logra, desse modo, a produzir movimento análogo entre o histórico e o pessoal, movimento esse que se acentua nas estrofes seguintes por meio de uma memória também aqui fertilizada.

A segunda estrofe se inicia com a assertiva “tudo isso de repente iluminou minha memória” e prossegue, assim como em Baudelaire, com uma reduplicação especular da memória na cidade de Paris. As mudanças observadas não são exatamente as mesmas, mas a sensação de se estar “perdido” e “desgarrado” permanece.





Na quarta estrofe, as alusões literárias se explicitam, instaurando no texto de modo determinante um espaço intertextual. Ali comparecem, entre outros, Anaís Nin, Henry Miller, Jean-Paul Sarte, Jean Genet e, encerrando a estrofe, Charles Baudelaire: “e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta”. Agora não é apenas o sujeito do poema que pensa, mas um eu que pensa um Charles que pensa. E o que Charles pensa é algo que é também memória do sujeito do poema primeiro. A quinta e sexta estrofes da primeira parte são, em grande medida, uma paráfrase da “experiência da memória” instaurada, revista como “memória da experiência”; mas a memória já não mais *apenas* de Charles, ela se tensiona com a experiência e a historicidade de outro lugar enunciativo, sem, contudo, descolar-se totalmente da experiência que o funda e antecede.

Poderia se tratar de mais uma alusão dentro de um poema de Ana C. A questão é que o poema não é apenas de Ana C, e, sim, refração de um modo de mobilizar, no poema e pelo poema, tensões e relações entre experiência e memória, cidade e exílio, que é o modo próprio de operar de “Le Cygne”. Se Baudelaire retoma de Virgílio não apenas a imagem de Andrômaca, mas também certo mecanismo de projeção mental da cidade no espaço da memória, o resultado de seu poema não chega a ser tradução de Virgílio, pois o descolamento e a descontinuidade entre as *poiesis* de Virgílio e Baudelaire se aguçam e levam a uma ruptura. Na reescrita de Ana C a relação é mais complexa, pois, ao evocar Charles (Baudelaire) dentro de um texto em que não só a estrutura, mas o modo de funcionamento e de instauração da experiência da memória do poema “Le Cygne” são reconhecíveis e retomados até o final, Ana C complexifica





consideravelmente as instâncias enunciativas do poema, projetando no “eu penso” várias vozes. Como assinala Camargo (2003: 163-164), na minuciosa comparação que faz dos poemas, estrofe a estrofe:

É através de “Charles” que a “Carta de Paris” volta a escrever-se sobre *Le Cygne*. Sobre: em cima de *Le Cygne*. Sobre: a respeito de *Le Cygne*. Todavia, é exatamente esta mediação de Charles que estabelece a distância: a “Carta de Paris” conta o que Charles pensa... E a relação autor-texto fica problematizada internamente: de quem é a autoria? Tudo ilumina a memória. A memória traz Charles que traz a velha Paris e Virgílio. Teia infindável de lembranças e símbolos. Floresta em que tudo se espelha, reproduzindo as imagens.

A problematização da relação “texto-autor” é, acredito, sintoma dessa multiplicação dos lugares enunciativos, num espelhamento bastante complexo. A teia infindável que se forma é, também em Ana C, uma espécie de floresta e, como em Baudelaire, na segunda parte do poema, tudo “vira alegoria”. Se, em “Le Cygne”, a segunda parte do poema surge aqui como um desdobramento da primeira e se constrói por meio de uma série de metamorfoses intratextuais das imagens centrais do Cisne e do Exílio, em “O Cisne” de Ana C, as metamorfoses são intra e intertextuais. Nesse sentido, Ana C radicaliza o modo de operar do poema que se produz como tradução interiorizada daquilo que, pela leitura, a memória reteve como instrumento de captação de um certo aspecto da realidade.

Nesse sentido, o segundo verso da segunda estrofe da segunda parte é bastante ilustrativo. Exatamente nesse mesmo ponto, no texto de Baudelaire, lê-se: “*je pense à mon grand cygne avec ses gestes fous*” e, em Ana C, “Penso no meu Charles, com seus





gestos loucos e nos profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre”. O paralelismo entre os dois textos é macro e micro estruturalmente evidente: ambos começam com o verbo “pensar” no indicativo, cujas implicações, como se viu, são imensas e centrais; Baudelaire aqui produz uma importante rede intratextual em torno da imagem do Cisne potencializadas pela intertextualidade que a analogia cisne-poeta implica, Ana C também aqui retoma Charles; nos dois poemas, há a presença do possessivo “meu”, mas em Ana C, o “meu Charles” é ainda mais polissêmico. Charles aqui é Baudelaire, Charles é também “O Cisne”, tanto o da imagem cisne-poeta e o da imagem do “cisne louco do poema”, mas também “O Cisne” poema e modo de relacionar experiência e memória. O “certo aspecto da realidade” que “meu Charles” evoca remete também ao amigo Charles da poeta, tensionando ainda mais o histórico e o pessoal.

A historicização passa ser mais presente e incorporada como experiência atualizada a partir desse momento até o final do poema. O “meu Charles” é seguido da lembrança dos “profissionais do não retorno, que desejam Paris sublime para sempre”. As intertextualidades que aí se mobilizam deslocam para o contexto histórico brasileiro do momento a questão do exílio, problematizando-a. No poema de Baudelaire, há uma dedicatória a Vitor Hugo que, à época da publicação de *As Flores do Mal*, encontrava-se no exílio; no poema de Ana C há essa alusão aos exilados que ainda se encontram em Paris nesse momento de abertura política do Brasil, no final da ditadura. Riaudel atenta para a diferença de perspectiva que existe nos textos no que concerne à anistia. Se Victor Hugo ignora a anistia que lhe é oferecida pelo regime de Napoleão III por entendê-la como





uma “fachada de generosidade”, os brasileiros exilados aceitam as condições da anistia, permitindo aos militares um retorno tranquilo aos quartéis, livres de quaisquer punições pelas atrocidades cometidas durante o regime.

O que transparece no texto de Ana C é, sobretudo, a ambiguidade do desejo da volta que, como demonstra Riaudel (2007: 288-290), é a ambiguidade da própria Ana C em relação à “pátria amada”. Na antepenúltima estrofe do poema se lê:

e penso em você,  
amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris,  
atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as  
luzes trêmulas dos trópicos, o fim dos sonhos deste exílio, as  
aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro,  
em alguém que perdeu o jogo pra sempre...

Nesse ponto, no poema de Baudelaire, há uma *négresse* que sonha com o retorno à terra natal. As luzes trêmulas dos tristes trópicos, em Ana C, são mais incertas. Sua tradução tem “a marca de uma leitura migrante dos trópicos [... ela] sabe não ser mais seu país o éden com que sonhava a *négresse* de ‘Le Cygne’ através da cortina de neblina” (NASCIMENTO, 2003: 53). Este país que desde longe atravessa, desde sempre habita, disfórico, aquela que o traduz. Como diz Riaudel (2007: 290), os sóis tropicais “não podem carregar a marca da alteridade assim que reapropriados por uma americana”. Ainda que a afirmação soe exagerada a ouvidos paulistanos, interessa pensar os exílios que daí se projetam nas “aves que aqui gorjeiam”.

Assim como nas estrofes anteriores da segunda parte, é uma experiência outra que se atualiza por meio da imagem matriz e a partir dela se multiplica:





não são mais duas vozes que se confundem, mas três, outras mais ainda, inomináveis. Todas se sobrepoem, de justapõem, laçam novos elos entre elas, se respondem, se recobrem, se multiplicam... mas nunca se excluem umas às outras (RIAUDEL, 2007: 293-294).

No caso, o cisne-sabiá que passa a circular no poema de Ana C impossibilita pensar-se o “aqui” como um só lugar: “aqui” lugar do sonho-exílio (maldita anistia, não sem triste ironia), “aqui” lugar de memória, “aqui” lugar mítico de uma extensa poética do exílio-sabiá. Pode-se pensar a desterritorialização do cisne que se produz pela inclusão do sabiá, como naturalização, o que faria do “Cisne” de Ana C mais uma paráfrase da “Canção do exílio”, ou uma espécie de irônica Passárgada, mas, a deserritorialização é seguida de certa reterritorialização. Nas duas estrofes finais, encontram-se paralelismos importantes com o texto de Baudelaire, além do mais, a referência à canção do exílio é uma entre muitas.

Não bastassem as alusões já mencionadas, outras tantas foram identificadas por Riaudel: a voz de Walter Benjamin, que ecoa nas “barricadas”; a voz de Fernando Pessoa que ecoa no “voltar impreciso” (navegar é preciso) do fim da primeira parte; sobretudo a voz de Robert Lowell, poeta americano, autor das *Imitations* que tanto inspiraram Ana C em seu ensaio “Pensamentos sublimes”. No livro de Lowell há uma imitação de “Le Cygne”; dela provêm as “bagagens” do disk-jockey, a “bandeira branca”. Mas, prossegue Riaudel, diferentemente de Lowell, Ana C não tem como intuito atualizar Baudelaire; ela, arrisco dizer, incorpora experiência vivida na composição, mas sem perder de vista aquilo que Riaudel chamou de “ritmo” da matriz a partir da qual opera e, mais, traz o próprio “Charles” para dentro do poema.





## “O Cisne” de Ana C: uma poética multiposicional do traduzir

A situação limite produzida por Ana C em “O Cisne” permite uma reflexão rara sobre o ato de traduzir. Partindo-se de uma visão mais tradicional da tradução pode-se facilmente deixar de se considerar a reescrita de Ana C como tradução e classificar seu texto como adaptação, transcrição, emulação. A adoção dessa postura parte de uma concepção enunciativa binária: ou o texto de chegada opta por um grau de aderência considerável e se submete à voz de partida, ou o texto de partida se torna a fonte para a produção de um texto de chegada submetido à voz daquele que se apropria. Em ambos os casos guarda-se a integridade de um sujeito que enuncia.

O desafio que “O Cisne” de Ana C coloca é a possibilidade de coexistência de lugares enunciativos num texto em que a memória da experiência não pertence apenas àquele que enuncia e nem tampouco o anula. Para lidar com essa complexidade, faz-se necessária a elaboração de outra poética do traduzir, para a qual o conceito de “ação xamânica” pode ser de alguma valia, pois, como afirma Viveiros de Castro (1986: 57):

O discurso xamanístico é um jogo teatral de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro. A palavra Alheia só pode ser apreendida em seus reflexos.

### A tradução como ação xamânica

Como vimos no capítulo anterior, o discurso xamanístico trabalhado por Viveiros de Castro, central no modo de organização cultural dos Araweté, é especialmente produtivo para se





pensar uma poética da tradução em que se verifica a presença de diversas posições enunciativas por ser ele um regime enunciativo complexo. Conforme Viveiros de Castro (1986: 548):

A complexidade essencial dos cantos xamanísticos Araweté reside [...] no agenciamento enunciativo ali estabelecido. A música dos deuses é um solo vocal, mas é, linguisticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta, quem diz o que para quem, é o problema básico.

O problema básico guarda, assim, retomando Mauro Almeida (2013), certa *semelhança pragmática* daquele colocado em “O Cisne”, uma vez que, ao reenunciar o “eu penso” inicial, Ana C, o faz de tal modo que nele se escuta o “*je pense*” inicial de “Le Cygne” conjuntamente com o “eu penso” mais confessional e coloquial de Ana C, ambos habitados pelas vozes de Virgílio, de Racine, de Ovídio. “O Cisne” soa assim como um canto xamanístico, pois este, lembra Viveiros de Castro (1986: 548), “é uma canção de canções, um discurso de discursos, é polilógico”. Logo em seguida, Viveiros de Castro acrescenta:

Quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas; parte dessa informação depende do contexto interno, parte do contexto externo, e parte de um procedimento metalinguístico: o embutimento citacional pela aposição de fórmulas do tipo “assim disse x”.

O modo como se opera a mudança de posição enunciativa não é, pois, sempre marcada. No caso da tradução de “O Cisne”, parte-se do pressuposto que há o texto de partida “Le Cygne”, que funciona como um primeiro contexto externo que é, também, a matriz a partir da qual se configura o contexto interno,





ou seja, as mudanças enunciativas verificadas internamente se dão em relação ao texto de partida: posso melhor compreender o que está implicado em “Eu penso em você, minha filha”, se tiver em mente “*Andromaque, je pense à vous*”. No caso de “O Cisne”, o embutimento citacional ganha especial importância, pois é por meio dele que o complexo enunciativo se potencializa. Ao declarar:

Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e *pensa* na Força de trabalho que desperta,

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés (grifo nosso)

Ana C produz um agenciamento enunciativo polifônico extremamente complexo. O lugar de onde parte já é palavra alheia, que se desloca e é retomada, fazendo variar as posições enunciativas sem, contudo, estabilizá-las. O resultado que produz, guardadas as diferenças, se assemelha à *estrutura* do canto xamanístico. Ao sintetizá-la Viveiros de Castro atenta para o fato de que, tipicamente, o canto xamanístico envolve três posições: um morto, os “espíritos” (*Mai*) e o xamã. Nesse sistema:

o morto é o principal enunciador, transmitindo citacionalmente ao xamã o que disseram os *Mai* [espíritos]. Mas o que os *Mai* disseram é quase sempre algo dirigido ao morto, ou ao xamã, ou a si mesmo sobre o morto ou o xamã. Assim, a forma típica de uma frase é uma construção dialógica complexa: o xamã canta algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto, referente a ele





(xamã), por exemplo... *Quem fala*, assim, são os três: *Mai*, morto, xamã, um dentro do outro”.

Há construções mais simples, onde o xamã canta o que dizem os *Maî* a respeito dos humanos... (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 549).

Nesse sistema, observa Viveiros de Castro (1986: 231), os espíritos, conhecidos como *Maî* “são antes de tudo música: *marakã*. Não são só cantores, mas cantados”. A principal atividade do xamã na cultura Araweté consistindo, pois, no “trabalho de condução dos deuses à terra, para comerem ou apenas para ‘passarem’” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 257). O xamã serve de mediador, ou melhor, de um “suporte dos *Maî*, que cantam por sua boca” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 542). Nesse processo, “o xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão dentro de sua carne” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 543). O xamã, desse modo, não é apenas suporte, é também sujeito e, por isso, tem voz.

Ainda segundo Viveiros de Castro (1986: 547), “um bom canto é aquele que rearruma temas e figuras de linguagem semifixos em um novo arranjo enunciativo, e especialmente aquele que produz enunciados cosmologicamente relevantes, pondo em cena mortos do grupo”. No caso da tradução, pode-se pensar o próprio texto de partida como um “arranjo semifixo”, a partir do qual se produz um novo “arranjo enunciativo”, sendo um modo de pôr em cena “mortos do grupo” e os espíritos – “todos os espíritos celestes e subterrâneos parecem poder ser identificados por seus cantos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 231). O interessante é que a *colocação em cena* permite distintos graus de complexidade. Como aponta Viveiros de





Castro, o canto xamanístico pode ter uma estrutura mais simples onde o xamã canta o que dizem os *Maî*. É possível identificar essa estrutura mais simples com a tradução *strictu sensu*, isto é, aquela em que a interferência do tradutor não chega a inserir outras instâncias enunciativas, mas fazendo com que a superposição de vozes produza tensões enunciativas dentro do próprio enunciado. Nesse caso, o que o tradutor conta-canta, ainda que seja marcado por sua subjetividade, não multiplica as posições enunciativas.

A tradução de “O Cisne” pode ser interpretada, por sua vez, como um tipo de agenciamento enunciativo que corresponderia, como “efeito pragmático”, a um tipo mais complexo de canto xamanístico. Na tradução, o principal enunciador (o “morto”) é, na maioria das vezes, o(s) sujeito(s) do texto de partida que transmitem citacionalmente o texto (com seus intertextos, historicidade), cabendo ao tradutor (xamã) “cantar algo dito pelos *Maî*, citado pelo morto”. Aquilo que é cantado pode referir-se ou dirigir-se a ele xamã também, ele pode ser parte constitutiva do discurso. O exercício do xamanismo acaba “envolvendo mais que a memória de cantos: a capacidade de manifestar singularmente a palavra alheia” (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 602). Manifestar singularmente significa, de certa maneira, “implicar-se”. Em “O Cisne” é possível reconhecer a voz do sujeito do poema de partida “*je pense*”, sujeito esse que se personifica “Charles que pensa”; é possível também reconhecer um “ritmo” (fluxo, forma) – os *Maî* são antes de tudo música –, além de uma série de camadas citacionais (de Sartre a Gonçalves Dias).

Desse modo, em sua reescrita de “Le Cygne” de Baudelaire, Ana C, “rearruma temas e figuras de linguagem semifixos em





um novo arranjo enunciativo”, mas, como foi visto, não se produz pura emulação; o que se produz, para retomar Viveiros de Castro, poderia ser compreendido como “uma construção dialógica complexa” onde quem fala são “os três”, “um dentro do outro”. Essa atividade de reescrita interessa especialmente pelo fato de ser multiposicional, assim como, por exemplo, é o ensaio “Pensamentos sublimes...” ou a tradução livre de “Le Cygne”. Assim, em “Pensamentos sublimes...”, o “desejo” é metafísico, é traduzido, é transportado, é ocultado, é projetado no Brasil tropical de 1980, no cinema transcendental de Caetano Veloso, pelo corpo do ensaio e do desejo da menina brasileira pouco afeita a patriotices.

Pedro Niemeyer Cesarino (2011) atenta que os dilemas da palavra xamanística são os da “transformação e da tradução (que conecta xamãs, espíritos e parentes)”, cabendo à palavra xamanística “encadear tempos sobrepostos no fluxo dos surgimentos e das transformações”. Trata-se, pois, prossegue Cesarino (2011: 21), de “variar o mundo e o sujeito que canta”. No caso dos Marubo estudados por Cesarino, multiposicionalidade e multipessoalidade se potencializam, levando-o a falar em “multiplicação fractal da pessoa na miríade personificada” (CESARINO, 2011: 37). Difícil não retomar Riaudel e a rede que decifra no “Cisne” de Ana C: Pessoa, Lowell, Bandeira, Gonçalves Dias, Victor Hugo, exílios, anistias e outros tantos difíceis sabiás...

Enfim, é possível interpretar “O Cisne” de Ana C como “ação xamânica”, sobretudo pelo modo como ali se evoca “Charles”. Ana C o coloca dentro do poema: Charles/Cisne, signo ambíguo de exílio; Charles personagem evocado como autor, de novo autor de seu (im)próprio arranjo semifixo re-enunciado





por meio e em outra experiência enunciativa em que comparecem os sabiás, Pessoa, negras agora sublimando exílios de um outro lado da neblina. “De quem é a autoria?”, pergunta-se Camargo. “Quem fala são os três, os seus ecos... um dentro do outro”, responde o xamã.







# 5.

Tradução poética e xamanismo transversal:  
entre Maria Gabriela LLansol e Charles Baudelaire







O lugar a partir de onde Viveiros de Castro pensou o xamanismo teve, ao longo das últimas décadas, uma série de desdobramentos importantes, sendo um deles seu estudo intitulado “Xamanismo transversal, Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica” no qual reinterpreta os conceitos de “sacrifício” e de “totemismo” em Lévi-Strauss; a partir dos quais desenvolve o conceito de xamanismo transversal. Essas suas considerações foram fundamentais para compreendermos o projeto tradutório de *As Flores do Mal* proposto por Maria Gabriela Llansol.

Ao deparar com essas traduções, num primeiro momento fiquei desconcertado. No livro, publicado em edição bilíngue, a maioria dos poemas guarda alguma correspondência visual com o texto de partida, com um mesmo número de estrofes e de versos, ainda que o metro e a rima sejam raramente correspondentes. Não é possível, pois, aparentemente depreender um projeto de tradução por parte de Llansol, já que para cada texto baudelairiano a poeta opta por um tipo de solução. Se há poemas que procuram certa identidade formal com os textos de Baudelaire (estrutura estrófica, metro, rima) a grande maioria corresponde mais a uma pura invenção de poema novo.

O livro é também desconcertante por sua própria estrutura: na capa se lê “tradução de Maria Gabriela Llansol e “posfácio de Paul Valéry”. Este é, de fato, um texto do poeta francês sobre a obra poética de Baudelaire, não havendo nenhum outro tipo de paratexto, nem introdução, nem notas do tradutor. Do texto de Valéry, um trecho é usado como orelha do livro, no qual se lê:





Vemos hoje que a ressonância, passados mais de sessenta anos, da obra única e muito pouco volumosa de Baudelaire, preenche ainda toda a esfera poética, que está presente aos espíritos, é impossível de ignorar, reforçada por um número notável que dela derivam, que não são imitações, mas consequências.

Deriva de Baudelaire? Consequência de sua obra, sem o peso da imitação? Ficam as perguntas no ar, pois a tradutora não dá mais pistas. Mas pode-se imaginar que provavelmente Llansol estaria de acordo, pois, para ela, ao que tudo indica, tradução é mesmo deriva e invenção.

Em textos anteriores (Faleiros, 2010a e 2010b), interpretei o trabalho de Llansoll como “reimaginação”, inspirado no modo como Haroldo de Campos (1979, 1996) concebe a reescrita da poesia chinesa. Guardei dele sobretudo a noção de que é possível compreender a “reimaginação” como uma operação que consiste em ressignificar o poema a partir de uma reestruturação do espaço gráfico, potencializando aspectos latentes no texto. Desse modo, observei que, quando refez o poema “Une charogne”, Llansol transpôs para a própria forma do poema a decomposição do corpo, mudando inclusive o título para “Corpo que apodrece”, ao invés de “Uma carniça”, como de costume. Assim, a decomposição do título contamina todo o poema, como, por exemplo, nesta estrofe que inicia o poema (In: BAUDELAIRE, 2003: 78-79):

*Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,  
Ce beau matin d'été si doux:  
Au détour du sentier une charogne infâme  
Sur un lit semé de cailloux,*





Lembraí-vos  
Minh'alma

Da *coisa* que vimos nessa bela manhã de verão na curva brusca do caminho um corpo a decompor-se infame sobre uma liteira semeada de calhaus. [...]

O segundo poema com que trabalhei na ocasião foi “A une passante”, um dos quatro poemas que receberam da autora duas versões publicadas conjuntamente. Na primeira das traduções, Llansol opta por uma reescrita praticamente semântica, fazendo apenas pequenas modificações, como colocar em maiúsculas algumas palavras precedidas de exclamação ou alterar a forma do travessão (procedimento padrão em suas retraduações). Naquela que chama de “outra versão”, Llansol radicaliza sua proposta, transformando, por exemplo, os dois quartetos numa espécie de roteiro para um curta-metragem por meio de um desmembramento das cenas em “slides”. O efeito produzido é o de estancar cada momento, levando o leitor a uma observação mais atenta de cada detalhe que compõe o instantâneo. Há ainda uma série de outras modificações, como a introdução e omissão de sujeitos, produzindo condensações e diluições altamente significantes. Ao concluir a análise, perguntei-me o que restaria de Baudelaire e concluí que ela conseguira reinaugurar a velocidade, o prosaísmo, o vaivém, a passagem; reconfigurados em tempo de Alta Idade Mídia.

Poderia se dizer algo semelhante de outras traduções (pois assim as chama Llansol), como “Bohémiens en voyage”, traduzido por “Ciganos em trânsito”, em que o soneto é completamente redistribuído no espaço, dinamizando a própria errância no espaço da página, como segue:





Partiu ontem

A tribo profética de pupilas ardentes

Levava a filharada às costas ou entregava aos seus orgulhosos  
apetites

o tesouro sempre disponível dos seios pendentes

Os homens vão a pé sob o peso de armas luzidias

Ao lado das carroças onde os seus se amontoam

Passeia pelo céu olhos carregados de uma nostalgia que lhes  
causam

quimeras ausentes. Nada de muito intenso.

Do fundo de seu reduto de areia, o grilo volta a cantar-se.

Viu-os passar

Cibele, que os ama

Dá mais Verde à paisagem

Faz a rocha tornar-se nascente e o desenho mais flor

O seu reino de vindouras trevas está sempre aberto a  
nómadas

Há, contudo, momentos em que Llansol opta por uma postura bem mais “conservadora”, como no poema “Ao leitor”, que abre o livro que traduz conservando as rimas, como se pode ler:

A alma tomada por tolices e erros, não (12)

E pecados, que nos moldam os corpos, (10)

Alimentamos nossos queridos remorsos (12)

Como sem abrigos que estimam sua sujidão (14)

Os alexandrinos perfeitos de Baudelaire são em parte desconstruídos, mas restam como ecos e a rima serve de armadura ao poema. Aparentemente, pois, tem-se a impressão de certa hesitação por parte da tradutora entre a adoção de uma reescrita em prosa e a manutenção das marcas formais. Fica-se com a





sensação de que falta um projeto claro, pois a leitura do livro provoca, no leitor acostumado às *Flores do Mal*, um desbussolamento que pode vir a ser compreendido como descontinuidade.

Eduardo Viveiros de Castro (2007: 89), ao reinterpretar os conceitos de “sacrifício” e de “totemismo” em Lévi-Strauss, utilizando o aparato da linguística, comenta que o “sacrifício” seria metonímico e o “totemismo” seria “metafórico”, sendo o primeiro um “sistema técnico de operações”, o segundo um “sistema interpretativo de referências”, sendo assim, o primeiro da ordem da *parole*, o segundo, da *langue*. Ao desenvolver seus argumentos, indo muito além da linguística, Viveiros de Castro, na mesma passagem, acrescenta que, diferentemente do totemismo, as transformações sacrificiais...

...acionam relações intensivas que modificam a natureza dos próprios termos, pois ‘fazem passar’ algo entre eles: a transformação, aqui, é menos uma permutação do que uma *transdução* (para usarmos o vocabulário de Gilbert Simondon) – ela lança mão de uma energética do contínuo. Se o objetivo do totemismo é estabelecer uma semelhança entre duas séries de diferenças dadas cada qual por seu lado, o propósito do sacrifício é diferenciar internamente dois pólos pressupostos como auto-semelhantes, ao induzir/transduzir uma zona ou momento de indiscernibilidade.

A iluminadora passagem de Viveiros de Castro permite pensar o ato tradutório a partir de outra chave conceitual. Ao invés de tratar o poema como totem, ou seja, para retomar o próprio Viveiros de Castro, como um “sistema de formas”, é possível concebê-lo como sacrifício, ou seja, “como um sistema de forças”.

Assim, ao *transduzir*, ao “induzir” e “diferenciar internamente dois pólos”, produzindo zonas e momentos de





“indiscernibilidade”, como os deslocamentos da “passante” e dos “ciganos”, Llansol invoca a palavra de Baudelaire com força xamânica, ela penetra nas entranhas do texto, para além da aparente descontinuidade, mais do que qualquer outro tradutor de Baudelaire em língua portuguesa, e, ondulatoriamente, “lança mão” de uma poderosa e *concertante* “energética do contínuo” que reinstaura o sistema de forças que habita nas *Flores do Mal*.

### O xamanismo transversal

Importante porém notar que a dimensão sacrificial do ato não se contrapõe necessariamente à dimensão totêmica. Para pensar algumas das tensões existente entre essas dimensões, vale lembrar que as variações no modo de operar diante do texto de Baudelaire faz com que Llansol, em certo sentido, ative um complexo que, de algum modo, produz *efeitos pragmáticos* que nos fazem pensar na ação xamânica como compreendida por Viveiros de Castro.

Para refletir sobre essa ação, partimos do poema “Correspondances” por ser ele um daqueles que, no livro de Llansol, é apresentado em duas versões, uma mais criativa e a segunda mais “literal”. Essa dupla tradução produz, na página dupla, uma triangulação entre o poema original e suas duas reescrita. Na primeira delas, chamada de “tradução literal” pela própria autora, lê-se:

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*





*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

A Natureza é um templo de pilares vivos  
Que deixam, por vezes, sair palavras confusas,  
O homem por aí passa, através de florestas de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que, de longe, se confundem  
Numa tenebrosa e profunda unidade  
Vasta como a noite e como a claridade  
Os perfumes e as cores e os sons se respondem.

Ele há os perfumes frescos como pele de criança.  
Doces oboés e verdes como as pradarias  
– E outros corruptos, vivos e triunfantes.

Contendo em expansão quimeras infinitas  
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso  
Que cantam o transporte do espírito e dos sentidos.

A “literaridade” da tradução, de fato, pode ser verificada na maioria dos versos da tradução. Apesar de não haver deslocamentos semânticos importantes, algumas escolhas já apontam para o processo de transformação em curso. No primeiro verso, uma simples inversão – “pilares vivos” ao invés de “vivos





pilares” – evita uma rima, central na estruturação da estrofe de Baudelaire, com o verso conclusivo “olhares familiares”. Seu intuito seria deixar as palavras mais confusas? A confusão atinge, na tradução, a própria organização da primeira sentença, uma vez que, ao invés de afirmar que optar por “A Natureza é um templo *onde* vivos pilares / Deixam por vezes sair palavras confusas;”, Llansol muda a sintaxe, ao afirmar que “A Natureza é um templo *de* pilares vivos / *Que* deixam, por vezes, sair palavras confusas”; mudança que atinge também a pontuação, provocando no leitor um estranhamento visual pelo modo como, no primeiro terceto, desenha o travessão; modo este que, aliás, se multiplica na “outra versão”, que comentaremos mais adiante.

O primeiro terceto, aliás, na tradução, inicia-se como uma estrutura sintática bizarra – “Ele há”, opção por uma estrutura agramatical para traduzir a fórmula impessoal de uso corrente “*il est*”, que “literalmente” significa simplesmente “há”, evidencia o estranhamento em jogo. O que se nota, pois, é a mobilização do que chamei acima de “sistema de forças” contido na própria imagética do poema, isto é, ao torcer a sintaxe em sua reescrita, Llansol faz com que o próprio poema *performe* a “confusão das palavras”, potencializando a “confusão de ecos” e expandindo as “coisas infinitas” (*choses infinies*). Não parece acaso o fato de “*choses*” (coisas) ser o único substantivo em todo o poema a não corresponder “literalmente” ao do poema de Baudelaire – ao transformar a “coisa” em “quimera” a tradutora radicaliza o caráter etéreo das imagens, dissipando no ar seus cheiros.

Ao longo desse gradual processo de apropriação, Llansol, contudo, não perde de vista o poema baudelariano. Ela move-se





por dentro dele, tensionando, em sua tradução, também a forma do poema, pois, mesmo que não “conserva” métrica e rima, a mancha do texto na página remete claramente ao soneto, tendência formal que, aliás, se radicaliza na “outra versão”, como se pode notar:

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

A Paisagem é um Alpendre de colunas vivas  
Que soltam palavras confusas, mas nem sempre,  
Florestas de símbolos com olhos compacientes  
Observam o humano que por ali transita.

Em ondas longas de ecos que se confundem  
À distância dum tenebroso e profundo Há\_\_\_  
Vasto como a noite de uma imensa claridade\_\_\_  
Sons cores odores mutuamente sintonizam.

Os perfumes, por exemplo. Há-os inocentes  
Verde folha pele de menina com macios de oboé  
– E outros há, sabidos, triunfantes e perversos





Contendo em expansão quimeras infinitas  
Que celebram o espírito transeunte dos sentidos,  
Como o âmbar, o incenso, o benjoim e outros ainda.

Essa segunda versão atua, com efeito, na lógica do contínuo, mas por meio de um complexo movimento. É possível, sim, identificar claramente que se trata de uma reescrita do poema “*Correspondances*” de Baudelaire. A própria forma soneto se impõe de modo mais evidente do que na versão anterior, ainda que as rimas e a métrica não equivalham formalmente ao poema de Baudelaire. O mesmo vale para um conjunto relevante de imagens - encontramos as colunas, as palavras confusas, a floresta de símbolos, a confusão dos ecos, as correspondências entre sons cores e odores, os perfumes, a pele das crianças, os oboés... E mesmo que a sintaxe opere de modo bastante distinta na tradução Llansol, esse deslocamento retoma, em grande medida, as imagens centrais do poema.

Algumas escolhas, contudo, produzem deslocamentos semânticos importantes – a “Natureza” torna-se “Paisagem”, assim como o “Templo” passa a ser “Alpendre”, num processo evidente de dessacralização do lugar, dando-lhe mais concretude. Verifica-se assim a radicalização do processo iniciado na dita “versão literal”, uma vez que, por exemplo, as “coisas” seguiram sendo quimeras... O sonho em Llansol não é, contudo, devaneio ou evasão, ele adere ao mundo sensível, como se pode notar também no idiossincrático uso do verbo haver. Na tradução de “*une ténébreuse et profonde unite*” por “um tenebroso e profundo Há\_\_\_”, o que se nota é que a observação da paisagem em Llansol, diferentemente observação da natureza em Baudelaire, não permite uma “profunda unidade”, mas uma “existência”, uma unidade que é da ordem da experiência, e não





de algum conceito abstrato de unidade. A “outra versão” retoma, assim, tanto imagens centrais que organizam o discurso Baudelariano, quanto potencializa enérgicas latentes no texto que já haviam sido mobilizadas na “versão literal”, presentificando-as, e fazendo com que a leitura seja necessariamente “concertante”, articulando, no mínimo, os três textos.

Uma análise isolada dessa “outra tradução” poderia levar a crer que se trata de mais uma tradução do poema, cujo valor estético poderia ser medido por uma maior ou menor correspondência em relação ao número e sílabas, de recorrências rítmicas etc. Uma análise por meio do xamanismo transversal levará necessariamente a outros caminhos.

Para isso é importante esclarecer que, segundo Renato Sztutman (2005: 154), o xamanismo “não pode ser reduzido a uma instituição propriamente dita, tampouco a faculdades de certos indivíduos excepcionais”, pois, prossegue Sztutman, “o xamanismo consiste mais num sistema de pensamento e ação, num sistema de comunicação e mediação”. Esse sistema de comunicação e de mediação produz uma série de “operações” descritas por Viveiros de Castro (2007, p.102) da seguinte maneira:

As operações xamânicas, se não se deixam reduzir a um jogo simbólico de classificações totêmicas, tampouco são da mesma espécie que o contínuo fusional perseguido pelas interserialidades imaginárias do sacrifício. Elas exemplificam uma terceira forma de relação, a comunicação entre termos heterogêneos...

A heterogeneidade dos termos faz com que o sistema esteja em “desequilíbrio perpétuo”. O que está, pois, em jogo, explica Viveiros de Castro (2007: 102), é que “as diferenças de potencial transformativo entre os seres são a razão de ser do xamanismo”.





O potencial transformativo produz, prossegue o antropólogo, uma “síntese disjuntiva”, daí a transversalidade, ou ainda, a produção de uma “conexão parcial”.

As “Correspondências” provocadas pelas traduções de Llansol são justamente dessa ordem. No caso específico desse poema, ela identifica claramente as matrizes mais significantes da correspondência, a saber, a floresta de símbolos, as palavras confusas, o modo como e ecoam, se respondem e se confundem perfumes, imagens e sons... Em seu projeto de reescrita, primeiramente, as “coisas” passam a operar na lógica do onírico (quimeras) para, em seguida, construir um outro patamar de correspondência, que é a interpretação da “Natureza” como “Paisagem” e do “Templo” como “Alpendre”. As implicações desse tipo de síntese disjuntiva são distintas da transformação da “floresta de símbolos” em “bosque de segredos”. No caso de Junqueira, as razões de suas transformações são evidentemente exteriores à imagética do poema de Baudelaire, uma vez que, ao invés de potencializar alguma energética do texto, produz uma horizontalidade esvaziada, uma vez que o deslocamento do “símbolo” – imagem estruturante de todo o poema – é projetado para a esfera do “segredo” aparentemente com o simples intuito de produzir uma singular rima perfeita.

Enfim, em Llansol, a correspondência pode ser entendida como a própria razão de ser do desdobramento das traduções, sobretudo se levarmos em conta o fato de que este é um dos primeiros poemas do livro de Baudelaire, livro traduzido na íntegra por Llansol. Este é também um dos poemas-chave da própria poética baudelariana e um dos poemas centrais na construção da poética simbolista posterior. Desse modo, ao lançar mão da multiplicação das traduções num mesmo





volume, escolhendo esse poema como o primeiro a multiplicar-se, Llansol produz uma forma de relação que se aparenta às operações xamânicas descritas por Viveiros de Castro por sua heterogeneidade e transversalidade; aqui entendidas como síntese disjuntiva em desequilíbrio perpétuo entre os sistemas de forças e sistemas de formas em que se articula. O resultado é essa ação que comunica e medeia uma relação, na qual a matriz, que é o próprio jogo das correspondências, é ativada, ecoando, em sintonia, distintas frequências.

IV  
CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivant piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme des longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

IV  
CORRESPONDÊNCIAS

[versão literal]

A Natureza é um templo de pilares vivos  
Que deixam, por vezes, sair palavras confusas,  
O homem por aí passa, através de florestas de símbolos  
Que observam com olhares familiares.

Como longos ecos que, de longe, se confundem  
Numa tenebrosa e profunda unidade  
Vasta como a noite e como a claridade  
Os perfumes, as cores e os sons se respondem.

Ela há perfumes frescos como pele de criança.  
Doces como oboés e verdes como as pradarias  
- E outros corruptos, vivos e triunfantes.

Contendo em expansão quimeras infinitas  
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso  
Que cantam o transporte do espírito e dos sentidos.

[outra versão]

A Paisagem é um Alpendre de colunas vivas  
Que soltam palavras confusas, mas nem sempre,  
Florestas de símbolos com olhos compacientes  
Observam o humano que por ali transita.

Em ondas longas de ecos se confundem  
À distância dum tenebroso e profundo Há  
Vasto como a noite de uma imensa claridade  
Sons cores e odores mutuamente sintonizam.

Os perfumes, por exemplo. Há-os inocentes  
Verde folha pele de menina com macios de oboé  
- E outros há, sabidos, triunfantes e perversos

Contendo em expansão quimeras infinitas  
Que celebram o espírito transeunte nos sentidos,  
Como o âmbar, o incenso, o benjoim e outros ainda.







# 6.

A poética do traduzir de Pedro Cesarino:  
na partilha das águas







*Outro lance: reclamo insistentemente, como se verá, da escassez de criações, no idiomaterno, de textos afro-ameríndios. Falo de recriações poéticas (poesia com poesia se paga), não de versões etnográficas “conteudistas”, onde também estamos mal servidos. Quando vejo o trabalho feito em outros países, não posso evitar a pergunta. Por que nos damos a este luxo? Por que ainda hoje não agregamos tais textos ao conjunto de nossos bens simbólicos? Não há desculpa.*

Antônio Risério, *Textos e Tribos*, p.23

Como se pode notar ao longo deste livro, o fio condutor que reúne os ensaios é o conceito de ação xamânica. Seguindo os passos de certa antropologia contemporânea, acreditamos ser ele uma possibilidade para se pensar determinados projetos de tradução e um modo potente de ressignificar a antropofagia. Nesse processo, foi fundamental a leitura da obra de Pedro Niemeyer Cesarino por ser ele um dos autores que mais tem contribuído para a incorporação das artes verbais ameríndias ao repertório da literatura brasileira, explorando de modo profícuo os limites entre poética e antropologia, pensando-as por meio da tradução e do xamanismo. Não por acaso, seu primeiro grande trabalho, fruto de sua tese de doutorado, se intitula *Oniska: poéticas do xamanismo amazônico*, publicado em 2011 pela editora Perspectiva.





## Oniska: xamanismo em tradução

Um primeiro olhar sobre o livro o situa imediatamente no campo da antropologia, pois, com efeito, trata-se de sua tese de doutorado defendida no Museu Nacional do Rio de Janeiro, sob a orientação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Na orelha do livro se lê “Este é um estudo etnográfico sobre os Marubo do alto rio Ituí (Vale do javari)”, mas na mesma orelha já se aponta para o fato de ser o trabalho de Cesarino um dos “raros estudos fronteiriços entre antropologia e literatura”.

No trabalho de Cesarino, há a apresentação de “traduções comentadas” de cantos e narrativas que compõem o vasto universo das artes verbais dos Marubo. O autor, ao longo do estudo, vai articulando as traduções que apresenta com descrições dos contextos em que essas artes verbais ocorrem e com relatos de xamãs apresentados em versões bilingues, refletindo assim sobre o modo como “linguagem e pensamento se associam em uma cosmologia indígena amazônica”, ou seja, a fronteira na qual se movimenta o estudo não é apenas entre literatura e antropologia mas, talvez, mais especificamente, entre antropologia e tradução, não só pelo fato de ser uma tradução de cantos xamânicos, mas por serem estes últimos também práticas tradutórias.

Nesse vasto universo das “artes verbais” marubo em que mergulha, Cesarino centra-se, como se pode notar pelo título de seu trabalho, na “palavra xamanística” cuja preocupação, aponta o autor, é de “encadear tempos sobrepostos no fluxo dos surgimentos e das transformações”. E continua Cesarino: “não se trata (com a palavra xamanística) de influenciar magicamente através do discurso, mas de variar o mundo e o sujeito que canta”. Os dilemas aí envolvidos, completa, são “os da





horizontalidade, da transformação e da tradução (que conecta xamãs, espíritos e parentes)” (CESARINO, 2011: 21).

A questão da tradução é assim uma questão que não só atravessa a prática de Cesarino, mas ela é central no modo de funcionamento da arte que se propõe a traduzir, pois o xamã é também, na cultura marubo, uma espécie de tradutor. Com efeito, como vimos anteriormente, os trabalhos de Manuela Carneiro da Cunha (1998) e de Helena Franco Martins (2012) já apontavam nesse mesmo sentido; o interessante é que, no estudo de Cesarino, as potencialidades dessa relação são amplamente exploradas. O capítulo 3 do livro, por exemplo, se intitula “Diplomatas e tradutores: os dois xamanismos”, uma vez que a tradução é “a condição definidora do xamanismo”; o xamã é aquele que negocia com o mundo dos espíritos e aquele capaz de traduzi-lo. Em seu texto “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”, Eduardo Viveiros de Castro, ao se debruçar sobre relatos do líder e pensador yanomami Davi Kopenawa, observa que dentro de uma metafísica ameríndia, “os xamãs se concebem como de mesma natureza que os espíritos auxiliares que eles trazem à terra em seu transe alucinógeno” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006: 321). As relações que ali se produzem são extremamente complexas. No início de seu livro, Cesarino atenta para a existência, entre os Marubo, de uma “pessoa múltipla”. O autor inicia a Parte I de seu livro da seguinte maneira:

“O cosmos marubo pode ser descrito como uma miríade infinita personificada: decidiu se constituir de pessoas; tomou-as como matéria ou tessitura de sua composição, por assim dizer. Pessoas implicam socialidades, deslocamentos, trajetos e posições. “Cosmos” já se torna então um termo impreciso, pois a questão





aqui não é a univocidade ou a totalidade, mas a multiplicidade e multiposicionalidade. Não vamos porém jogá-lo fora: basta lembrar que o *cosmos* de que trataremos é uma configuração posicional, uma série infinita de replicações personificadas, e não um redoma perfeita surgida *ab ovo*. Há ao menos quatro variantes dessas pessoas que o habitam [...]. Estas poderiam ser distinguidas da seguinte maneira: pessoas humanas (os marubo, que chamarei ocasionalmente de viventes...), hiper-humanas (os espíritos *yove*), infra-humanas (os espectros *yochi*) e extra-humanas (as pessoas animais). [...]

Uma pessoa pode ser compreendida como um ente ou uma singularidade, mas não como um indivíduo: um “bicho”, assim como um humano ou uma árvore, é a rigor uma configuração ou composição específica de elementos que o determinam e diferenciam. (CESARINO, 2011: 98-99)

Estamos assim diante de um “cosmos” em que a “pessoa” não é necessariamente humana e onde a noção de indivíduo se desloca para a de “ente”, “singularidade” ou “configuração”. Nesse contexto, durante um determinado ritual xamânico, o corpo de um ente pode servir de abrigo a outro ente, numa operação extremamente complexa que não se confunde com a mera possessão, pois aquele que enuncia a partir do corpo que ocupa é um *outro* que se configura não por um processo de “sobreposição da pessoa do xamã ao espírito”, mas de “multiplicação fractal da pessoa na miríade personificada”. A riquíssima rede de posições enunciativas que daí se desprende produz um constante “transformar-se pela replicação”, a constituição de uma “dinâmica replicante”, para retomar termos do próprio Cesarino.





Num dos muitos exemplos encontrados no livro, ao diferenciar os dois “tipos” de xamãs, diplomatas e tradutores, Cesarino comenta que os *këchitxo* não realizam os deslocamentos de que são capazes os *romeya* e seus duplos, cumprindo a cada um papéis distintos durante o ritual.

Nisso se distinguem os *romeya* dos *këchitxo*: estes últimos ficam sentados nos bancos *kenã* enquanto os *yove* vêm cantar através do *romeya* pendurado na rede. Diplomatas de gabinete, digamos assim, os *këchitxo* são os responsáveis por zelar pelo trânsito de pessoas através do *romeya*, chamando determinados *yove* ou duplos de mortos [...] com os quais deseja entreter relações. Os mesmos *këchitxo* dizem quando um *yove* pode ou não partir, além de serem responsáveis por expulsar os *yochi* que, por ventura, venham a se aproximar da maloca com seus odores e venenos repugnantes. O *këchitxo* mais velho é também “como um doutor”. Coordena o evento todo sentado nos bancos e conversa com os demais, manda os *këchitxo* aprendizes (os pseudoxamãs) ficarem atentos para o que dizem os espíritos, dá as coordenadas ao *rewepei* (“o enfermeiro”), conversa com os duplos dos mortos, identificando uma determinada pessoa que chega, realiza algo como um segundo estágio tradutivo, que consiste na mediação ou transposição para os presentes daquela informação veiculada através do corpo/casa do *romeya*. (CESARINO, 2011: 98-99)

Essas longas transcrições, na realidade uma pequena amostra o complexo universo marubo com o qual Cesarino trabalha, ilustram bem a seguinte afirmação do autor: “o cosmos marubo é propriamente uma babel – seu xamanismo, uma teoria da tradução” (p.101). No decorrer do livro, Cesarino vai puxando alguns dos fios dessa intrincada rede, recompondo a partir de seu fino olhar antropológico um instigante mosaico para





nós leitores ainda pouco habituados a lidar com esses outros mundos.

Ao formular sua reflexão sobre o ato tradutório, contudo, Pedro Cesarino, não chegou a explorar certas potencialidades dessa “teoria xamânica da tradução marubo” que descreve, preferindo mobilizar um escopo bastante consolidado nos estudos da tradução. Na introdução do trabalho, Pedro Cesarino chama seu trabalho de “recriações poéticas” e diz tratar-se de “um primeiro exercício de transposição criativa”, termos bastante caros a autores como Jakobson e Haroldo de Campos, referências bibliográficas do trabalho. Mas o próprio Cesarino, ao descrever a dinâmica de sua reescrita, aponta para algumas especificidades da mesma.

O leitor perceberá que minhas versões pretendem transpor algumas das características marcantes das artes verbais marubo, tais como a cadência encantatória, a visualidade, a metaforicidade, a extrema condensação e precisão imagéticas, a intensidade paralelística, a sonoridade circular e reiterativa, entre outras. Nas traduções dos cantos, procuro sempre manter a concisão dos versos no original, muito embora sua métrica (bastante rigorosa...) não esteja sempre vertida no português. Tento sempre colocar os verbos na posição final, que corresponde à ordem constituinte predominante do marubo (sujeito, objeto, verbo), uma língua aglutinante. A ausência de pontuação (reduzida apenas a alguma poucas vírgulas, exclamações e interrogações) é aqui adotada para transpor algo do registro paratático dos cantos, evitando assim uma total submissão à linearidade do português escrito. A disposição dos versos curtos e regulares, mesmo que não transponha fielmente a métrica do original, reproduz exatamente a estrutura paralelística na composição formulaica e no ritmo dos cantos. [...] Não se trata, todavia, de oferecer uma descrição exaustiva de todos





os aspectos dos materiais selecionados, mas apenas de propor um exercício de recriação poética acompanhado de investigação etnográfica. (CESARINO, 2011: 27).

Um mérito do trabalho de Cesarino é certamente o destaque que dá a aspectos formais, o que o distancia do estudo etnográfico tradicional. Como lembra Antônio Risério (199: 111), “na prática etnográfica, a atenção se volta principalmente para a dimensão referencial do texto. Para o objeto da mensagem textual”, cabendo ao “poeta” olhar para a dimensão estética do texto. Dessa maneira, prossegue Risério, “o mesmíssimo texto tem peso atômico diferente, caso esteja sob a mira da etnografia ou sob a mirada estética”. No caso de Cesarino, pode-se pensar que há uma espécie de fricção atômica, de tensão produtiva entre o estético e o referencial.

Em sua descrição do processo tradutório, Cesarino ressalta, primeiramente, algumas características marcantes das artes verbais marubo; entre outras, “a cadência encantatória, a visualidade, a metafóricidade, a extrema condensação e precisão imagéticas, a intensidade paralelística, a sonoridade circular e reiterativa”. Chama atenção o fato de que inicie sua lista remetendo à “cadência encantatória” seguindo-a de referências à “visualidade, metáforas, imagens”, para depois acrescentar a “intensidade paralelística e a circularidade/reiteração sonora”. O destaque que dá à dimensão mágica que permeia tal discurso e a sua força imagética já o situam em um campo distinto daquele adotado tanto pela prática etnográfica tradicional quanto pela abordagem da “transposição criativa”, esta última normalmente mais pautada pela busca de “isomorfismos”.





A grande distinção, contudo, entre o projeto proposto por Pedro Cesarino e aquele que se encontra no discurso da transcrição é a explicitação de que sua proposta se quer apenas como “um exercício de recriação poética acompanhado de investigação etnográfica”. Ao intercruzar, em seu livro, recriação poética e investigação etnográfica, uma deixa de simplesmente acompanhar a outra para produzir *outra forma de reescrita*. Não se trata, pois, nem de discurso etnográfico tradicional nem de pura transposição criativa.

Pelos trânsitos que produz a prática tradutória de Pedro Cesarino pode ser vislumbrada como um complexo em que mundos variam. Com efeito, Cesarino escreve um poema em que replica distintos lugares de fala, encadeando “tempos sobrepostos no fluxo dos surgimentos e das transformações”, assim como o faz a palavra xamânica, atuando a partir da “multiplicação fractal da pessoa na miríade personificada”.

### **Quando a terra deixou de falar: outros cantos**

Em 2013, no fluxo dos surgimentos, Pedro Cesarino lança a antologia *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia Marubo* na qual ocorrem algumas vivas transformações conceituais em sua concepção do traduzir. Se esta antologia segue transitando na fronteira entre antropologia e literatura, desta vez estabelece um diálogo mais evidente com a segunda. Após fazer uma breve, mas riquíssima história dos momentos fundamentais do estudo e da publicação das artes verbais ameríndias das terras baixas – que por si só já demonstra a relevância desses textos para um redimensionamento do que se entende por literatura brasileira –, Cesarino (2013: 14) declara:





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. Valendo-se de uma integração de tais perspectivas, o trabalho de tradução deveria conseguir, em algum momento, atingir sua própria consistência poética, sua força, seu ritmo. É dessa maneira que a tradução pode se conceber não como uma traição, mas como uma transformação do original em outro registro literário possível.

A referida antologia se coloca nesse lugar e o faz explorando possibilidades desse outro registro. A partir da afirmação de que suas “traduções derivam do encontro entre dois regimes poéticos e intelectuais”, Cesarino (2013: 15) destaca que seu trabalho de reescrita é sim “um registro outro, mediado pela escrita e pela reinvenção”. Esse registro, contudo, passa a ser imaginado em relação com uma concepção ameríndia da palavra. Como diz o próprio Cesarino (2013: 15):

Procurei ir ao encontro da elaboração da palavra, já que certa concepção de poética – *vana mekika*, “palavra arranjada”, *chinã vana*, “palavra pensada” – é algo absolutamente central para o pensamento marubo e suas artes verbais. Para que sejam eficazes, as palavras são rigorosamente empregadas (e apreciadas) de uma maneira considerada como bela, boa ou correta (*roaka*), e distinta, portanto, da fala cotidiana (*veyô vana*). Em outros termos, a eficácia das artes verbais (tanto no que se refere à cura, quanto à narração e ao aprendizado ou à feitiçaria, entre outros empregos) depende visceralmente da elaboração da palavra e da música, sem a qual seria impossível estabelecer qualquer relação de conhecimento e de interação com o mundo.





A preocupação em estabelecer relações entre noções de poética para a elaboração desse outro registro literário é complementada pela decisão de fazer com que as traduções sejam acompanhadas de notas de rodapé e comentários; nos quais são dados esclarecimentos e são feitas reflexões etnográficas, sem as quais seria “impossível realizar uma aproximação das especificidades ontológicas que permeiam as narrativas”. Os comentários que se encontram na introdução desenharam alguns “contornos essenciais da epistemologia marubo” como, por exemplo, as variantes de *pessoas* que habitam o *cosmos* e os tipos de xamãs aos quais nos referimos acima.

No que concerne as relações entre xamanismo e tradução, ao descrever o papel de mediação dos xamãs, Cesarino (2013: 23) tece algumas considerações importantes. Quando um xamã canta, ele opera uma “descida do virtual para o atual” que “envolve certo regime de autoria”, ou seja, “cada atualização de um mito é marcada pelo estilo de certo cantador”; e prossegue Cesarino:

Ademais, o próprio esforço de atualização dos cantos, o próprio investimento de memória, afeto e relação, também marca o processo de transmissão dos conhecimentos orais. É a partir daí que se torna possível reunir e traduzir os presentes cantos. A rigor, esta antologia adiciona mais uma camada de autoria e de complexidade enunciativa ao saber das aldeias: eu e os xamãs “ligamos pensamento” (*chinã âtinânãî*) da mesma maneira como fazem os espíritos que lhes ensinaram a cantar. Ao longo desse processo, também terminei por aprender alguns contornos de suas artes verbais, sem os quais não seria possível traduzir. Dessa forma, a multiplicidade enunciativa termina por encontrar aqui um resultado extremo, pois a presente forma de reinvenção escrita estende para o papel a





minha experiência vivida do ritmo e do corpo através do qual os *saiti* são cantados. (CESARINO: 23-24).

Ao evidenciar a própria experiência corpórea do canto, Cesarino, à sua maneira, para retomar o título de um ensaio de Júlia de Carvalho Hansen (2017), nos deixa “Ver o que o canto ensina a ver”. Vale lembrar que, entre outras, se destacam, para os Marubo, “duas substâncias xamanísticas, o rapé e a *ayabuasca*.” (CESARINO, 2013: 193). Ora, ao descrever uma de suas visões numa experiência com *ayabuasca*, no referido texto, Júlia de Carvalho Hansen (2017: 4) revela: “é importante marcar que, numa visão como esta, você não só vê com os olhos, como se sonhasse, como seu corpo inteiro vê, seu corpo inteiro é”. Ver com o corpo, pensar com o corpo, traduzir com corpo – uma *poiesis* aí se inscreve. Ainda com Júlia de Carvalho Hansen (2017: 4):

as plantas não são passivas e, como possuem consciência, estabelecem relações que possibilitam o reconhecimento das ligações entre as coisas [...] E o que eu tenho entendido é que são operações de sensibilização dos sentidos, operações que poderíamos chamar de poéticas, que trabalham essas ligações.

Produzir relações, trabalhar ligações, sintonizar pensamento; operações outras de sensibilização dos sentidos; imagens que, em alguns cantos, ensinam a ver o próprio ato do traduzir.

### **Pajé Flor de Tabaco: imagens do traduzir**

Ao comentar o final do canto “Pajé Flor de Tabaco” – quando este pajé, depois de ser rejeitado pelos filhos, vai viver no mundo subaquático com o poderoso Pajé-Sucuri –, Cesarino volta à ideia da “ligar de pensamento”:





É bastante fértil a expressão que, no canto, designa a relação entre os dois xamãs: *chinã ātinānāi*, algo como “trocar pensamento”, permanecer em sintonia ou em conexão com alguém. Como dissemos, esta é a expressão empregada para descrever, por exemplo, uma relação que se estabelece entre este antropólogo e os seus interlocutores ao longo do trabalho de tradução. É esse um dos objetivos principais do xamanismo, ligar pensamento, estabelecer uma comunidade de reflexão entre pessoas “faladoras”, “loquazes” ou “cantadoras”, *vanaya*. E a analogia com o processo de tradução não é gratuita, uma vez que o xamanismo marubo pode ser compreendido como uma rede de dialogicidade tecida ao longo de um cosmos babélico, multilíngue e multi-humano. (CESARINO, 2013: 194).

Provavelmente inspirada nessa instigante analogia, Carolina Villada Castro, em seu estudo “O proliferar dos outros: tradução e xamanismo”, escolhe o canto “Pajé Flor de Tabaco” como um daqueles a partir do qual é possível depreender outras imagens do traduzir; explorando um dos importantes aspectos dos cantos xamânicos marubo destacado pelo próprio Cesarino: sua força imagética. Para uma melhor apreensão das imagens, reproduzimos abaixo a tradução de Pedro Cesarino<sup>26</sup>.

### Pajé Flor de Tabaco

Espírito mais forte / Vivia mesmo ali  
Mas *Nea Pei* / E *Vakō Pei* / Ao feiticeiro *Chini Paka*  
Vão pedir veneno / E matam o pajé

<sup>26</sup> Como se trata de canto bastante extenso, que será tratado aqui pelas imagens que contém, tomamos a liberdade de colocar mais de um verso na mesma linha, procurando, na medida do possível, condensar unidades semânticas. Lembramos que o canto é publicado em edição bilíngue e acompanhados de notas. Para uma apreciação completa do registro que ali se elabora cf. CESARINO, 2013.





Enquanto morre / Ele segue falando / Assim mesmo fala  
Com seu olho / Redondo caído  
Ele segue falando / Assim mesmo fala /

“Meus filhos homens / Minhas filhas moças  
Estou deixando vocês / Sentem-se aqui / Venham me ver!”  
*Aaai-* vai dizendo

“Nosso pai está / Está nos deixando”  
Os filhos lamentam / E sentam-se juntos / Para chorá-lo  
“Nosso pai está / Nos deixando está”

É o que dizem / No amplo peito-morte  
No tronco do veado- morte  
Ali em cima / Nas penas de arara- morte / Cadáver colocam  
Mas fulgurante arara-morte / Ele pula por cima  
Assim mesmo faz  
E vai então / Novamente falando

“Façamos o seguinte” / Diz o pajé  
“Para me espiritizar / Pote de cipó  
Embaixo de mim / Aí deixem  
Para me espiritizar / Caniço desenhado  
Em cima de mim / Aí coloquem  
Pó de rapé-espírito / Em cima de mim / Aí coloquem  
Portas fechem / E deixem-me Façamos assim”  
É o que diz

“No fim do roçado / Onde se ergue Samaúma-espírito  
Ali ao lado / Ponham-me deitado / E deixem-me”  
Assim diz também

“Com aqueles que / Juntos me mataram  
Não podemos viver / Não fiquem aqui!  
Subam na direção / Do alto rio- espírito  
Onde os rios se cruzam  
Subam na direção / Do alto Rio- Cumaru  
Onde os rios se cruzam





Subam na direção / Do alto Rio-Urucum / Onde rios se cruzam  
Entre três rios / Ali vivam / Atentos a mim!”

Assim mesmo diz / E logo então  
As portas fecham / E o pai deixam

Em seguida / Pajé *Nichpi Tae* / De flor de tabaco  
Nacos de carne arranca  
E à casa do céu / À casa vai

Pajé Shetê Tae / Pajé Sheto Vero kene / Dali são donos  
Em sua maloca / Na porta dos urubus / Véspera chega  
E urubus comentam  
“Esse nosso cunhado / À toa não costuma / Vir nos visitar”  
É o que dizem

Veneno de sapo / Para o cunhado preparam / Aquela carne  
Ele vomita vomita / E diz Urubu  
“Meu filho feioso / Vá você primeiro / Carne vá beliscar /  
Tapurus vá pegar!”

Assim ele diz

“Para ir visitar / Os filhos da terra / Penugens da cabeça /  
Arrumo bem bonito  
Vou vaidoso a viajar / Com afiada faca-céu / Penugens aparo /  
Com urucum-céu / Os olhos realço  
Qual bico de juriti / É meu adorno / Que vou vestindo”

Diz novamente / E logo então / As coisas ruins / Vêm esvoaçando  
A cumeeira da maloca / Vão todas lotando  
E o chefe / Chega depois / Vem mesmo voando  
Feito folha de embaúba / Caindo planando  
Na cumeeira da maloca / Ali mesmo pausa  
E vai balançando / Assim mesmo faz  
As coisas ruins / Vêm todas descendo  
Maloca rodeiam / Terreiro todo enchem  
E assim então / Na cumeeira da maloca





Em pé ficam / Por ali perambulam  
“Não toquem a carne / Não façam assim!  
Eu é que direi / Quando podem comer”  
O chefe diz / E no terreiro / Vai pousando  
E enquanto isso / As coisas ruins / Vêm todas chegando  
Aquele banco / Elas vão lotando  
Naquele esteio / Vão todas pousando  
Enquanto isso / Ali no terreiro / Ele perambula  
E ali chega / Segurando seu caniço / Ele logo entra  
Enquanto o morto / Continua deitado  
Urubu perambula / Segurando seu caniço  
O peito do morto / *Toc toc*-cutuca  
“Come-se por aqui!” / Ele ensina / “Come-se por aqui!”  
Mas o morto / O caniço agarra / E se levanta  
E assustado então / Urubu corre / Naquele banco  
Ali mesmo sobe / E fica espiando  
As coisas ruins / Todas fogem / No teto da maloca / *Flap flap*-revoam  
No canto da maloca / *Flap flap*-revoam  
Noutro canto da maloca / *Flap flap*-revoam  
Fogem voando / Aquele claro céu / Elas cobrem cobrem  
Enquanto voam / De cima do banco / Pajé Urubu diz  
“O caniço de rapé / Para mim devolva!”  
“Seu caniço devolvo / Mas qual espírito  
Assim me deixou? / Vamos, me cure!”  
Assim diz e  
Urubu se aproxima / Pó de rapé / O pó engole  
E então arranca / Olho doente / De flor de tabaco  
E nele encaixa / Seu olho bom / Ele ali encaixa  
E depois então / Ossos-veneno / Ele suga-suga  
Folhas veneno / Ele mesmo suga





Cochh cochh-assopra / O doente sentado

E depois então / Flor de tabaco fala

“Meus filhos todos / Onde agora estarão?”

Assim diz e então

“Eu não os vi / Ouvi dizer que / Vivem na beira / Do rio-espírito

Foi isso que / Andei escutando” / Responde Urubu

E caniço de rapé / Ele então devolve / Pajé Urubu

Vai subindo voando / Para casa do céu

À casa vai / Feito folha de embaúba / Voando planando

Assim mesmo faz

Flor de tabaco / Filhos vai buscar

E seus filhos / Encontra pescando / No fim do caminho

Ele vai chegando / Num tronco do rio / Ali mesmo senta

E então encontra / Seus filhos

“Vamos pescar!” / É o que dizem / E ali encontram

O pai sentado / Na ponte do rio

E vão olhando / O pai examinam / E vão olhando

“Corpo é de pai / Corpo é de gente

Mas o olho / É olho de outro”

Assim mesmo veem

E depois então / Flor de tabaco diz

“Estou mesmo assim / Com vocês não viverei / Vou-me embora”

Assim diz e faz

Pelo rio-espírito / Vai viajando

E seu igual encontra / *Vari Mãpe*, o cantador

Os saberes sintonizam / E ali vai viver

Assim mesmo aconteceu / Ao Pajé Flor de Tabaco

O primeiro trecho que é destacado por Carolina Villada Castro é a descrição do feitiço que se encontra no início do





canto, quando o Pajé Flor de Tabaco é envenenado por outros pajés. Interessa sobretudo o trecho em que o Pajé Flor de Tabaco se retira para o lugar onde se cruzam os rios e onde ele aguarda a morte; o que a leva a afirmar:

A potência dessa imagem tem a ver com a proximidade entre o morrer e o virar pajé encenados por Flor de Tabaco: desde a iniciação xamânica, tornar-se pajé implica uma experiência quase mortal, pois implica um sair de si, isto é, uma passagem à exterioridade como limiar do canto dos agentes que depois cantará o xamã. Ainda na beira da morte, essa necessidade de Flor de Tabaco de virar-pajé intensifica esse trato com a morte e os mortos como seus outros, em uma relação que não termina, senão que se perpetua. Para nossa busca, essa imagem ecoa na tarefa do tradutor, pois sua tarefa implica também um sair de si, errar na exterioridade das línguas e lidar com essas vozes de duplos mortos que reverberam ali para manter o canto. (CASTRO, 2017: 107).

A segunda imagem que destaca para pensar o ato de traduzir é quando os urubus trocam os olhos do Pajé Flor de Tabaco. Nesse momento, diz, “o moribundo vira duplo morto”; e acrescenta:

Assim, no seu canto, o pajé-moribundo canta sua própria morte, isto é, o momento em que ele se torna duplo morto e, portanto, seu devir duplo morto que pode ser cantado no canto, de tal modo que a espectralidade não só passa pelo cantador, como também se torna canto e movimento ao qual conduz o canto. Tal movimento reverbera no próprio ato de traduzir ao acontecer entre duplos e propagar esses duplos nesse palimpsesto de reescrituras infinitas em disseminação, no qual entra qualquer tradução nova. (CASTRO, 2017: 108).





O terceiro trecho retoma, em linhas gerais, a mesma grande imagem do segundo, ou seja,

... uma análise do trecho final que narra a despedida entre o duplo morto de Flor de Tabaco e seus filhos antes de partir com os outros duplos xamãs mortos no lugar onde se cruzam os rios, sua morada final. Esse tornar-se duplo do morto indica assim que o canto não termina com a morte; ao contrário, ele sobrevive em sua espectralidade. A morte se desdobra então em canto-agente que não cessa, à maneira do cruzamento dos rios...

Estamos diante de três imagens do traduzir que se articulam. Na primeira delas, destaca-se o fato do “sair de si” para “errar na exterioridade das línguas e lidar com essas vozes de duplos mortos que reverberam ali para manter o canto”; na segunda o que se nota é a “espectralidade” contida no gesto do Pajé que canta “propagando seus duplos”, numa espécie de reenunciação infinita, em disseminação. A terceira imagem, por sua vez, retoma a ideia central de que há uma disseminação contínua em curso, mas dando ênfase ao fato de que estamos diante de um “canto-agente” que se desdobra, como rios que se cruzam.

Xamanismo e tradução como espaços de cruzamentos de mundos é imagem presente no artigo seminal de Manuela Carneiro da Cunha, “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”. Nele, a antropóloga retoma a história de Crispim, que durante decênios e até sua morte no começo dos anos 80, foi o mais reputado xamã do alto Juruá, tanto junto aos índios como aos seringueiros. Ela chama atenção para o fato de que:

... voltando para os seus e estabelecendo-se na região como um xamã poderoso, tenha escolhido morar no lugar chamado Divisão, “partilha das águas”, isto é,





nas próprias cabeceiras de seis bacias fluviais distintas: as dos rios Humaitá, Liberdade, Gregório, Tarauacá, Dourado e Bagé. Assim, Crispim, um homem criado no extremo-jusante, estabelece-se em uma espécie de hipermontante: idealmente situado para encarnar a contento o projeto de junção do local e do global. É nesse sentido que Crispim é um tradutor. (CUNHA, 1998: 12).

Ao cruzar mundos, aos situar-se na partilha das águas, promovendo ali certa junção do global com o local, Pedro Cesarino opera por meio de “uma poética um tanto vertiginosa”. Conforme o próprio Cesarino (2013: 26), os cantos xamânicos marubo se parecem “mais a um mapeamento, sempre em forma de trajeto, de processos de diferenciação e alteração de múltiplas referências, do que à constituição de um mundo pronto, acabado”. E traduzir é também processo de alteração e de diferenciação de múltiplas referências, o que não se faz sem conflitos e tensões.

### **O espírito de certa imagem**

Além de explorar essas imagens do traduzir, Carolina Villada Castro, em seu estudo, propõe a retradução, a partir do português, de alguns dos cantos traduzidos por Cesarino; e nesse trabalho provoca um deslocamento numa das imagens conceituais centrais do pensamento marubo:

O conceito marubo de *yove*, que foi traduzido ao português por “espírito” [...] foi traduzido para o espanhol por “otro”. Minha escolha tem a ver com a alteridade cosmopolítica com que agem os *yove* através dos cantos, a saber, os outros (duplos mortos, animais, vegetais e suas simbioses) que ouve e canta o xamã. Igualmente, *yove* aponta o “devir- outro” permanente do xamã, isto é, seu exercício de iniciação permanente





no meio do canto, esse sair de si ou passagem à exterioridade de si, qual se repete no decorrer do canto como condição básica para a escuta dos povos alheios, através de *ritornellos* como: “Payé más fuerte / otro va subiendo / otro llega”. [...] *Anō yovea*, também presente nos três cantos, que foi traduzido ao português por “espiritizar-se”, retraduzi-o para o espanhol por “tornarse otro”, com o propósito de indicar o *ethos* xamânico, isto é, seu operar cosmopolítico em relação “com” outros e “entre” outros humanos e não humanos com os quais tece redes socio-cósmicas.

Essa escolha de tradução do conceito marubo *yove* por “otro” em espanhol tem outras implicações no decorrer dos cantos, pois ele permite especificar animais e vegetais invocados pelo xamã como “povos-outros” ou como “gente-outra”. Desse modo, é possível reiterar o conceito marubo de “alteridade cosmopolítica”, permitindo pensar animais, vegetais e as simbioses entre eles, como povos ou gente com os quais se tece a vida social. (CASTRO, 2017: 58-59)

Outro? Espírito? Qual seria metafisicamente menos marcado? Qual permitiria um acesso mais preciso ao que *yove* implica e mobiliza no modo marubo de conceituar e de viver? Pedro Cesarino e Carolina Villada Castro parecem diferir...

Em sua resenha do monumental *La chute du ciel* de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Pedro Cesarino (2016, p.209) se debruça sobre a noção yanomami *utupë*, “um parente próximo de outras noções ameríndias como *yochin* dos falantes de língua da família Pano, *karon* dos falantes de Jê e ‘ang dos povos de língua Tupi, geralmente traduzidas como ‘espírito’, ‘alma’ ou ‘duplo’ ao longo das etnografias”. Cesarino chama a atenção para “o uso audacioso da noção de imagem” para traduzir



*utupë*; em sua reflexão retoma a seguinte passagem de Viveiros de Castro (2006: 325) sobre o assunto:

Por fim, notemos a natureza algo paradoxal de uma imagem que é ao mesmo tempo não icônica e não-visível. O que define os espíritos, em certo sentido, é indexarem os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices, não ícones. Ora, o que define uma “imagem” é sua visibilidade eminente: uma imagem é algo-para-ser-visto, é o correlativo objetivo necessário de um olhar, uma exterioridade que se põe como alvo da mirada intencional; mas os *xapiripë* são imagens interiores, “moldes internos”, inacessíveis ao exercício empírico da visão. Eles são o objeto, poder-se-ia dizer, de um exercício superior ou transcendental desta faculdade: imagens que seriam então como a condição daquilo de que são imagem; imagens ativas, índices que nos interpretam antes que os interpretemos [...]

Após fazer importante reflexão sobre o que Jean-Pierre Vernant compreende como *eidolon* – que segundo o pensador francês não poderia ser entendida como “imagem”, mas sim como “duplo”, pelo fato de *eidola* não ser nem objeto natural, nem construção mental –, distinguindo-a da noção de “imagem” empregada por Albert Kopenawa e Viveiros de Castro, Cesarino (2014: 209) acrescenta:

Noções como *utupë* não são paradoxais apenas quando consideradas como uma alternativa à noção externa, visível e icônica da imagem compartilhada por sistemas visuais ocidentais. Elas também são irredutíveis a esquemas binários como alma/espírito, imaterial/material, pois pressupõem um potencial de recursividade (também encontrado em outras ontologias xamânicas)





Interessa-nos aqui o fato de esse tipo de questão nos levar ao maior desafio do tipo de ensaio que propomos neste livro, que é o de produzir conhecimento por meio do que Mauro Almeida caracterizou como “encontros pragmáticos”; a partir dos quais determinadas categorias e conceitos, que fazem parte de determinada ontologia, passam a ser um modo de ensinar a ver a partir de certos cantos questões caras a outra ontologia, em nosso caso específico, sobre o modo como a ação xamânica nos permite vislumbrar o funcionamento de algumas poéticas do traduzir. Como aponta o próprio Cesarino (2014: 208), uma ontologia pode ser compreendida como “conjuntos de pressupostos sobre o que existe” e:

...esses pressupostos são por natureza constituídos de conexões e transformações, e não fechados em mundos isolados. Na verdade, eles se tornam compreensíveis exatamente durante processos de conexão, como no caso dos encontros pragmáticos discutidos por Almeida. Um encontro pragmático (propenso a desencadear dinâmicas de “equivocidade tradutória”, no sentido da expressão de Viveiros de Castro [2004]) exige um ajuste das categorias provenientes de diferentes origens, revelando, assim, aspectos de uma ontologia que, no entanto, não poderia ser vista ou compreendida como um todo completo.

Enfim, conceber determinadas noções por meio de encontros, como os que se desenham ao longo destes ensaios, nos permitiu, acreditamos, ressignificar categorias e mobilizar posições enunciativas. Nesse sentido, nosso trabalho de elaboração de uma poética do traduzir, processo de conexão entre xamanismo, antropofagia e tradução, certamente não supera essas diferenças, mas opera dentro delas para que nosso espírito se povoe de imagens outras.





# 7.

Há nexos







## Transpirações baudelairianas

Em 2018, publiquei pelo selo Demônio Negro o livro *À flor do mal*, uma reescrita de invenção de *Les fleurs du mal*. Reproduzimos abaixo alguns desses poemas, cujos títulos são os mesmos dos poemas de Baudelaire. Eles, de certa forma, se relacionam com o modo como foram refeitos os poemas “O Cisne” e “Correspondances” por Ana Cristina Cesar e Maria Gabriela Llansol.

### Correspondências

A natureza é selva de vivos pilares  
Palavras confusas atravessam seus ares  
Os bichos-homens que habitam a paisagem  
Vão por mundos e corpos que ali interagem

São ecos e olhos que se entre-confundem  
Numa estranha e risonha equivocidade  
Vasta como a noite e como a claridade  
De cores e sons e de tato e perfumes

Há bálsamos frescos que parecem crianças  
Doces como a flauta rouca de um xamã  
E outros como a morte que sem esperanças  
Soltam um veneno de vingança malsã

Nesse tempo cruzado um branco escarcéu  
Ameaça o mundo com a queda do céu





## Duelo

Encontram-se frente a frente dois guerreiros

Um deles escuta de tacape na mão

Enquanto o outro ante todos no terreiro

Evoca aqueles que matara o ancião

De sua aldeia e que agora rememora

Antes de poder ser ali executado

Com toda a honraria festa e toda glória

Pelo o carrasco que espera seu chamado

Como observa na floresta a onça faminta

Sua presa antes de lançar-se na caçada

O executor no ar seu tacape agita

Com a fome feroz que anima a batalha

Dança o morto ensanguentado entre as crianças

Devorado pelo horizonte da vingança



## O Cisne

I

Ana C penso em ti — teu pequeno rio  
Grave e árido onde outrora esplandeceu  
A majestade de teus desejos no cio  
Que com teu salto no vazio se suspendeu

O grão de tua lembrança fertiliza  
O campo aberto da frágil poesia  
No qual este parco poema agoniza  
Feito o sonho de um futuro que se adia

Um novo Brasil parecia estar brotando  
Pena que dele não reste quase nada  
Só um lamento ou suspiro vez em quando  
Que provém da multidão apavorada

A memória traída e subtraída  
Ainda que fraca esboça um sinal  
Tudo súbito muda — as formas de vida  
Metamorfoseiam o coração de um mortal

Um belo dia o passeio pela cidade  
Parece tão singelo e tão banal  
Até o sonho de alguma felicidade  
Perpassa por nossa vidinha tão normal

Mas basta um mendigo enlouquecido de raiva  
Decidir sair do silêncio de sua jaula  
Como um cisne negro que foge da raia  
Ou um faminto que desiste de ir a aula





Ele levanta as mãos aos céus e espera algo  
Um sanduíche de presunto uma coxinha  
Como o cisne que sonha com um lago  
Batendo as asas no pó da poça vazia

Sorte do homem sorte do cisne se alguém  
Puder olhar com compaixão e lhes der bola  
Caso contrário bem se sabe sempre tem  
Alguém disposto a dar um tiro de pistola

E acabar de vez com quem incomodava  
Mas o que será que mudou em nossa história?  
Antes matar mendigo até envergonhava  
Agora provê medalha de honra e glória

## II

O país muda mas nada na melancolia  
Mexe — novos palácios quadras hotéis  
Governos tudo soa pura alegoria  
Praga venérea que se espalha dos bordéis

Na Praça dos Três Poderes uma imagem  
Revolve a mente e meu coração esvazia  
Lembro daquele mendigo-cisne selvagem  
E o som do tiro que o matou à luz do dia

Olho para a estátua cega e impassível  
De nossa misteriosa e soberba justiça  
E nesse momento tão sublime é impossível  
Resistir ao vendedor de pão com linguiça





Que nos fornece um alimento saboroso  
Para quem puder dispor de alguns reais  
Pra quem ousar gritar ou erguer o pescoço  
Perturbando o cidadão que vive em paz

Não restará às forças da lei outra atitude  
A não ser acabar com a invulgar confusão  
Afinal um comportamento assim tão rude  
É digno da mais dura e firme punição

Naquela mansa e tão apazível tarde  
Ensimesmado remoendo os meus ossos  
Sem gritar alto ou fazer algum alarde  
Desfilou um batalhão ante os meus olhos

Seguiu-se ao louco fantasma de asa aberta  
Uma negra miserável e muito magra  
Carregando a sua boneca obsoleta  
Despida do luxo da antiga África

Um boliviano introvertido e assustado  
Segurando o chapéu esperando sua vez  
Para ver se consegue enfim algum trocado  
Na fábrica informal do bondoso chinês

Ao vislumbrar tal floresta meu peito se exila  
Vibrando nos tormentos da multidão infinda  
Pensando em naufragos perdidos numa ilha  
Em prisioneiros e em tantos outros ainda





## Carniça

Você se lembra dessa coisa que encaramos  
Naquele doce amanhecer  
Justo na esquina em que sempre passamos  
Era difícil compreender

Pensamos que eram restos de um saco de lixo  
Que algum catador remexeu  
Depois nos pareceu talvez ser algum bicho  
Que durante a noite apodreceu

De pernas pra cima com ar de javali  
Com fedor de peixe passado  
Se escancarava à luz do dia bem ali  
Um ventre aberto e abandonado

O sol brilhava sobre aquela aberração  
Que há muito passava do ponto  
Exalando o mal que provém da podridão  
E que não cabe em nenhum conto

O céu encarava aquela carcassa nua  
Como flor desabrochada  
A fedentina tomava conta da rua  
Desnorteando quem passava

As moscas zumbiam sobre os restos pútridos  
E ali borbulhavam em festa  
Larvas que escorriam no espesso líquido  
Daquela imensa vida infecta

Tudo aquilo subia e descia como uma vaga  
Desde o treco espumante  
Diríamos que o corpo inchado solto vago  
Era uma força suplicante





Que soava como uma estranha canção  
Uma corrente de vento  
Ou o murmúrio surdo de uma multidão  
Atravessando o pensamento

As formas se moviam numa espécie de bruma  
Uma desajeitada dança  
Uma cena esquecida que aos poucos se esfuma  
Numa estranha lembrança

Por trás de um alto muro um cachorro inquieto  
Nos encarava sedento  
Aguardando a hora de voltar ao esqueleto  
Que deixara aos sonolentos

Apesar do asco meu espírito e eu  
Paramos para ver melhor  
Os escombros da cacaria que fedeu  
E não podia ser pior  
Pois não era nenhum bicho há dias morto  
Encaramos de perto e vos digo  
Aquele traste disforme era sim o corpo  
De um indígena mendigo

Ninguém o notara em meio ao vaivém do carros  
Quiçá nós fomos os primeiros  
A ver entre latas e bitucas de cigarros  
A sua alma nos bueiros



O cachimbo

O cachimbo do xamã

O cachimbo do poeta

Podem ser do mesmo clã

Fumos de aura discreta

Bafejando a dor cansada

O poeta e o xamã

Num gesto que desbarata

O vapor vil da manhã

Sopram num som que enlaça

A renda que nos embala

Numa branca mandala

Que dissipa na fumaça

O sangrado da ferida

Do desalento da vida







# O corpo da tradução

**Pedro Cesarino**







Nas primeiras semanas de 2004 em que vivi em Alegria, uma das comunidades dos Marubo do alto rio Ituí, no estado do Amazonas, eu tentava explicar às lideranças e xamãs mais velhos minha ideia trabalhar com a tradução de seus cantos e narrativas. Um de meus principais anfitriões, o falecido xamã Lauro Brasil, recebia as minhas intenções com certa desconfiança. Em uma das primeiras conversas que tivemos, ele foi bastante categórico: “Você nunca conseguirá traduzir os nossos cantos. É muito difícil. Melhor desistir e fazer outra coisa.” A sentença ecoava o que outros tantos marubo também diziam, ao acharem muito pouco provável que um não-indígena conseguisse entender cantos complexos e intrincados inclusive para eles próprios. Meus professores e colegas do Museu Nacional, linguistas e antropólogos, também consideravam a empreitada bastante ousada, tendo em vista os diversos desafios relacionados à aprendizagem de uma língua ameríndia ainda muito pouco conhecida. Nos anos seguintes, entretanto, e bem ao contrário de tais suposições, minha obstinação renderia frutos e tornaria possível a tradução e publicação de um *corpus* significativo das artes verbais marubo. Com o passar do tempo, percebi que havia um duplo equívoco determinando o entrecruzamento de tais expectativas sobre tradução. Como veremos, as suas consequências são também bastante reveladoras da importância das reflexões aqui desenvolvidas por Álvaro Faleiros.





“O desentendimento [*misunderstanding*] deles sobre mim”, escrevia Roy Wagner sobre os Daribi da Melanésia, “não era o mesmo que o meu desentendimento sobre eles, de modo que a diferença entre nossas respectivas interpretações não poderia ser simplesmente atribuída às diferenças linguísticas ou às dificuldades de comunicação” (1981: 53). Distintas expectativas sobre tradução revelam, em outros termos, distintas compreensões sobre o que se entende por conhecimento e experiência. Na situação acima referida, antropólogos, linguistas e índios não pareciam estar de acordo sobre o que, afinal das contas, significava o trabalho de tradução e, mais ainda, sobre os seus objetivos.

O que efetivamente se traduz? E como? quem, mais fundamentalmente, é o responsável por tal processo? De um lado, antropólogos e linguistas imaginam que o objeto da tradução é sobretudo uma dada expressão verbal, marcada por relações de forma e de conteúdo, que encontra determinados desafios quando precisar ser vertida para uma outra língua e/ou sistema de signos. O objetivo – e as suas respectivas dificuldades – estaria, assim, em dominar suficientemente a gramática das línguas de partida e de chegada, a ponto de conferir ao texto final (e este é sobretudo o resultado esperado: a produção de um conjunto de textos, de itens linguísticos ou literários isolados pelo trabalho tradutório) um determinado sentido. Do outro lado, estão os Marubo a receber um estrangeiro, em um primeiro momento incapaz de explicar-lhes de uma maneira coerente os seus pressupostos sobre a tradução e, mais ainda, incapaz de perceber que os *seus* pressupostos não coincidiam necessariamente com os deles. O resultado poderia então ser uma espécie de frustração mútua, não fosse esse estrangeiro justamente um





antropólogo que se empenhava em compreender essa diferença entre expectativas e regimes de pensamento.

*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. (Mas não exatamente, como se pode imaginar, do estudo de alguma gramática descritiva da língua de determinados espíritos...). 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 (*naroa*) pelo aprendiz que, aos poucos, se torna capaz de memorizá-los por já ter o seu duplo repleto de desenhos.

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. Era isso, no fundo, que Lauro queria dizer. Ademais, para que ou por que traduzir algo que é eminentemente um corpo? Que sentido faria em destacar esse “algo” de seu campo de extensão, a partir do qual palavras e conhecimentos ganham sentido? Sem perceber ainda com toda clareza a razão de ser de tais equívocos, eu me empenhava de toda forma em transformar o meu próprio corpo, a ponto de ser reconhecido como alguém familiar ao menos aos xamãs marubo e, quem sabe, também aos espíritos.

É isso que explica aquele estado relacional ao qual Faleiros se refere em seus textos: “ligar pensamento”, ou seja, constituir uma comunidade de interlocução reflexiva e corporal com determinadas pessoas aparentadas por um processo marcado pela partilha de substâncias-conhecimento. Ora, a ayahuasca e o rapé são sobretudo isto para os Marubo: veículos da capacidade agentiva e intelectual de seus donos ou duplos, que passam a se aliar à pessoa e ensiná-la diretamente em sonhos, ou então a abrir caminho para que sua memória se torne capaz de compreender as palavras elaboradas.

Para os xamanismos ameríndios, o conhecimento verbal e a sua circulação tradutória não estão separados dos corpos, mas antes constituem 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.





No alto Rio Negro, como relata o antropólogo Geraldo Andrello, livros ocuparam o lugar de objetos rituais capazes de intermediar relações entre os segmentos que compõem as sociedades dos povos falantes de língua tukano. Mais do que a informação veiculada por tais suportes, mais do que os textos propriamente ditos, o que interessa é a sua capacidade de produzir relações entre pessoas. Entre os Piro da Amazônia peruana, dizia por sua vez o também antropólogo Peter Gow, a assombrosa capacidade de leitura dos brancos só poderia ser explicada pela pressuposição, por trás do texto, de uma pessoa. Era ela que transmitia ao indígena Sangama as palavras eloquentes sobre a chegada iminente de uma barca celeste repleta de mercadorias. As jovens mulheres marubo para as quais eu dava aulas de alfabetização reproduziam com perfeição os desenhos das letras, palavras e frases, cuja contrapartida verbal, contudo, elas não conseguiam ler ou decifrar quando demandadas. Seria o iletramento a razão de tal aparente incapacidade, explicável pela incompreensão das convenções envolvidas nos signos da escrita alfabética? O caso parece apontar, ao invés disso, para uma capacidade distinta: aquela de identificar e reproduzir com esmero uma cobertura de desenho responsável pela produção de corpos outros (os dos brancos) e seus respectivos saberes.

Esses vínculos, que tanto contrastam com a sedimentação de eventos em textos escritos e todo o seu arcabouço conceitual, é que parecem ter despertado a atenção de Álvaro Faleiros em suas presentes propostas sobre a tradução. Não que isso implique em igualar, de maneira apressada e superficial, os procedimentos xamanísticos (que em muito transcendem a atividade de indivíduos identificados como “xamãs”, note-se bem) aos da





tradução literária. São coisas distintas, que respondem evidentemente aos seus próprios dilemas e necessidades. Entretanto, parece haver de fato uma ressonância, quem sabe até uma partilha de procedimentos, entre a constituição de aliança com posições subjetivas (e seus respectivos campos de experiência) dispostas em planos virtuais. Ao ativar essa aliança, Ana Cristina Cesar, por exemplo, produz uma afetividade corporal com Charles Baudelaire, isto é, uma contaminação efetiva, e por isso mesmo cativante, que seria inacessível ao intelectual solipsista e seus instrumentos. Podemos, a partir daí, refletir sobre o próprio estatuto ontológico da expressão daí derivada, que talvez escape aos contornos do que concebemos como um texto poético e as suas formas de circulação.





# Bibliografia







ALMEIDA, Mauro W. Barbosa de. 2013. “Caipora e outros conflitos ontológicos”. *Revista de Antropologia*, 5(1), São Paulo: UFSCar, p.7-28.

BAKER, Mona (ed.). 2001. *Routledge Encyclopedia of translations studies*. Londres/Nova York: Routledge.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves e WYLER, Lia. “Brazilian tradition”. In: BAKER, Mona (ed).2001. *Routledge Encyclopedia of translations studies*. Londres/Nova York: Routledge, p. 326-333.

BARBOSA, João Alexandre. 2009. “Baudelaire ou a linguagem inaugural: a história literária como tradução poética”. In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, p.39-64.

BASSNETT, Susan e TRIVERDI, Harish (org.). 1999. *Post-colonial translation*. Londres/Nova York: Routledge.

BAUDELAIRE, Charles. 1981. *As Flores do Mal*. Ivan Junqueira (tr.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. 2003. *As Flores do Mal*. Maria Gabriela Llansol (tr.). Lisboa: Relógio d’água.

BRITTO, Paulo Henriques. 1999. “Tradução e criação”. *Cadernos de Tradução*, 4, p. 239-262.

\_\_\_\_\_. 2000. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: BERNARDO, Gustavo (org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Capes/Faperj/Uerj.





\_\_\_\_\_. 2012. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. 2003. *Atrás dos olhos pardos*. Chapecó: Ed. Argos.

CAMPOS, Haroldo de. 1967. “Apresentação”. In: *Oswald de Andrade trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir.

\_\_\_\_\_. 1969. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. 1984. “Tradução, Ideologia e História”. *Remate de Males: Território da Tradução*. São Paulo: Campinas, 4, p. 239-247.

\_\_\_\_\_. 1992a [1980]. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, p.231-256.

\_\_\_\_\_. 1992b. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. 2009. “Da Transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora”. *Cadernos Viva Voz*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 9-30.

CARNEIRO DA CUNHA, Manoela. 1998. “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”. *Mana* 4(1), p. 17-22.

CARDOZO, Maurício Mendonça. (2009) “Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poética da tradução”. In: PIETROLUONGO, Márcia (org). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contracapa, p.181-188.

CASTRO, Carolina Villada. 2017. *O proliferar dos outros: tradução e xamanismo*. Dissertação de mestrado, UFSC.





CESAR, Ana Cristina. 1998. *Inéditos e dispersos*. Rio de Janeiro: E. Ática/IMS.

\_\_\_\_\_. 1999. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Ática/IMS.

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

\_\_\_\_\_. 2013. *Quando a terra deixou de falar. Cantos da mitologia Marubo*. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_. 2014. “Conflitos ontológicos e especulações xamanísticas”. *Sala Preta*, 14, p.205-212.

CUNHA, Celso. 1985. *Significância e movência na poesia trovadoresca*. São Paulo: Perspectiva.

FALEIROS, Álvaro. 2009. “A tradução do poema no Brasil: algumas tendências atuais. In: Sylvia Helena Cyntrão (org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo* Brasília: Departamento de Teoria Literária UnB, p.255-261.

\_\_\_\_\_. 2010a. “Na esfera da reimaginação”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, 11, p. 37-46.

\_\_\_\_\_. 2010b. “Maria Gabriela Llansol retradutora de Charles Baudelaire”. *Cadernos de Tradução*, XXV, p. 113-126

\_\_\_\_\_. 2012. *Traduzir o poema*. São Paulo,: Ateliê.

\_\_\_\_\_. 2014a. “As flores de Llansol ou o poema contínuo”. In: FENATI (org.). *A partilha do incomum*. Florianópolis: Edufsc, p. 133-142.

\_\_\_\_\_. 2014b. “Tradução poética e xamanismo transversal: correspondências entre Llansol e Baudelaire”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 24, p.16-32.





GUERINI, Andreia. 2000. “L’infinito’: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos”. *Cadernos de Tradução*, 6, p. 105-114.

HANSEN, Adolfo. 1989. *A Sátira e o Engenho*. São Paulo: Cia das Letras.

HANSEN, Júlia de Carvalho. 2017. “Ver o que o canto ensina a ver”. *Caderno de Leituras, Chão da Feira*, 2017. [http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/01/caderno\\_de\\_leituras\\_n.57.pdf](http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/01/caderno_de_leituras_n.57.pdf)

LARANJEIRA, Mário. 1993. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP.

MANDELBAUM, Enrique. 2009. “Destraduzindo a Bíblia: a realização utópica de Haroldo de Campos”. In: GOHN, Carlos e NASCIMENTO, Lyslei (org.). *A Bíblia e suas traduções*. São Paulo: Humanitas, p.63-80.

MARTINS, Helena Franco. 2012. “Tradução e perspectivismo”. *Revista Letras*, 85, p.135-149.

MATOS, Cláudia Neiva. 2006. “A tradução de cantos indígenas”. In: PEREIRA DE TUGNY & CAIXETA DE QUEIROZ (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 173-208.

NASCIMENTO, Evando. 2003. “Ana Cristina César e Charles Baudelaire: signos em tradução”. In: NASCIMENTO, Evando et al. *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, p.47-60.

NETTO, Adriano Bitarães. 2004. *Antropofagia oswaldiana*. São Paulo: Annablume.

NÓBREGA, Thelma Médice; GIANI, Giana. 1988. “Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução”. *Trabalhos de Lingüística Aplicada*, 11, p.53-65.



NODARI, Alexandre. 2009. “O perjúrio absoluto (sobre a universalidade da Antropofagia)”. *Confluenze Rivista di Studi Iberoamericani*, 1(1), p. 114-135.

OSEKI-DEPRÉ, Ines. 1999. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin.

ORLANDI, Eni Puccinelli. 2008. *Terra à vista: discurso do confronto velho e novo mundo*. Campinas: Editora da Unicamp.

RIAUDEL, Michel. 2007. *Intertextualités et transferts*. Tese de doutorado, Paris X Nanterre.

\_\_\_\_\_. 2004. “Les sublimes traductions d’Ana Cristina César”. *Revista Anpoll*, 16, p.241-264.

RISÉRIO, Antônio. 1993. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro: Imago.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). 2011. *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2005. “Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono” da identidade”. In: *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, p.189-204.

SZTUTMAN, Renato. 2005a. “Sobre a ação xamânica”. In: GALLOIS, Dominique (org.). *Rede de relações nas Guianas*. São Paulo: Humanitas.

\_\_\_\_\_. 2007. “Apresentação”. In: *Encontros (entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1986. *Araweté: os deuses canibais*, Rio de Janeiro: JorgeZahar/Anpocs.

\_\_\_\_\_. 2002a. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 183-264.





\_\_\_\_\_. 2002b. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 345-399.

\_\_\_\_\_. 2002c. “O Nativo relativo”. *Revista Mana*, 8 (1), Rio de Janeiro: Museo Nacional UFRJ, p. 113- 148.

\_\_\_\_\_. 2004. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. *Tipit i 2* (1), p. 3-22.

\_\_\_\_\_. 2006. “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. *Cadernos de Campo*, 14 (15), p. 319-338.

\_\_\_\_\_. 2007a *Encontros (entrevistas)*. Rio de Janeiro: Azougue.

\_\_\_\_\_. 2007b. “Xamanismo transversal, Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica”. In: QUEIROZ, Rubem Caixeta e NOBRE, Renarde Freire (org). (2007b). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: UFMG, p.79-124.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. 1992. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Tese de doutorado, UFMG.

\_\_\_\_\_. 1999. *Liberation Calibans. Reading of Antropofagia and Haroldo de Campos’ poetic of transcreation*. In: BASSNETT, Susan e TRIVERDI, Harish (org.), (1999) *Post-colonial translation. Theory and Practice*. London and New York: Routledge, p. 95-113.

VIZIOLI, Paulo. 1985. “A tradução de poesia em língua inglesa”. *Tradução & Comunicação*, 2, p.109-128.



# Índice remissivo de autores







- ABREU, Caio Fernando 91
- ALBERT, Bruce 154-5
- ALMEIDA, Mauro de 22-3, 110, 156
- ALIGHIERI, Dante 45
- ANDRADE, Oswald 16, 27-9, 32-3, 38, 48-9
- ANDRELLLO, Geraldo 175
- BAKER, Mona 27
- BANDEIRA, Manoel 84, 114
- BARBOSA, João Alexandre 96-100
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves 27
- BASSNETT, Susan 27, 28
- BAUDELAIRE, Charles 11, 14-5, 18-9, 23, 83, 91-4, 96-8, 100, 103-8, 113, 119-122, 124, 126, 128, 130, 176
- BAUMAN, Richard 67
- BENJAMIN, Walter 31, 64, 108
- BRASIL, Lauro 171
- BRITTO, Paulo Henriques 11-2
- BROMBERT, Victor 97-8
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros 93, 105, 115
- CAMPOS, Augusto de 32, 84-6, 92
- CAMPOS, Haroldo de 13, 16, 27-34, 36-8, 40-1, 44-8, 120, 140
- CARNEIRO DA CUNHA, Manoela 7, 16, 66, 137, 152
- CARDOZO, Maurício Mendonça 12
- CASTRO, Carolina Villada 146, 150-1, 153-4





- CESAR, Ana Cristina 11, 18-9, 23, 37, 83-93, 100-1, 103-111, 113-4, 159, 176
- CESARINO, Pedro Niemeyer 16, 19-20, 114, 135-146, 153-6
- CLIFFORD, James 35-6
- CUMMINGS, E.E. 84
- CUNHA, Celso 68-9
- DANIEL, Arnaut 85
- DAVIE, Donald 87
- DELEUZE, Gilles 39
- DERRIDA, Jacques 29, 31
- DIAS, Gonçalves 113-4
- DONNE, John 88-91
- FALEIROS, Álvaro 12, 120, 171, 174-5
- FENELLOSA, Ernest 36
- FILHO, Armando Freitas 91
- GENET, Jean 104
- GOETHE, Johann Wolfgang von 32-3, 36-7, 40, 44-5
- GÓNGORA, Luis de 30
- GOW, Peter 175
- GUERINI, Andreia 45-6
- HANSEN, João Adolfo 30
- HANSEN, Júlia de Carvalho 145
- HUGO, Victor 94, 106, 114
- HYMES, Dell 67
- JAKOBSON, Roman 140





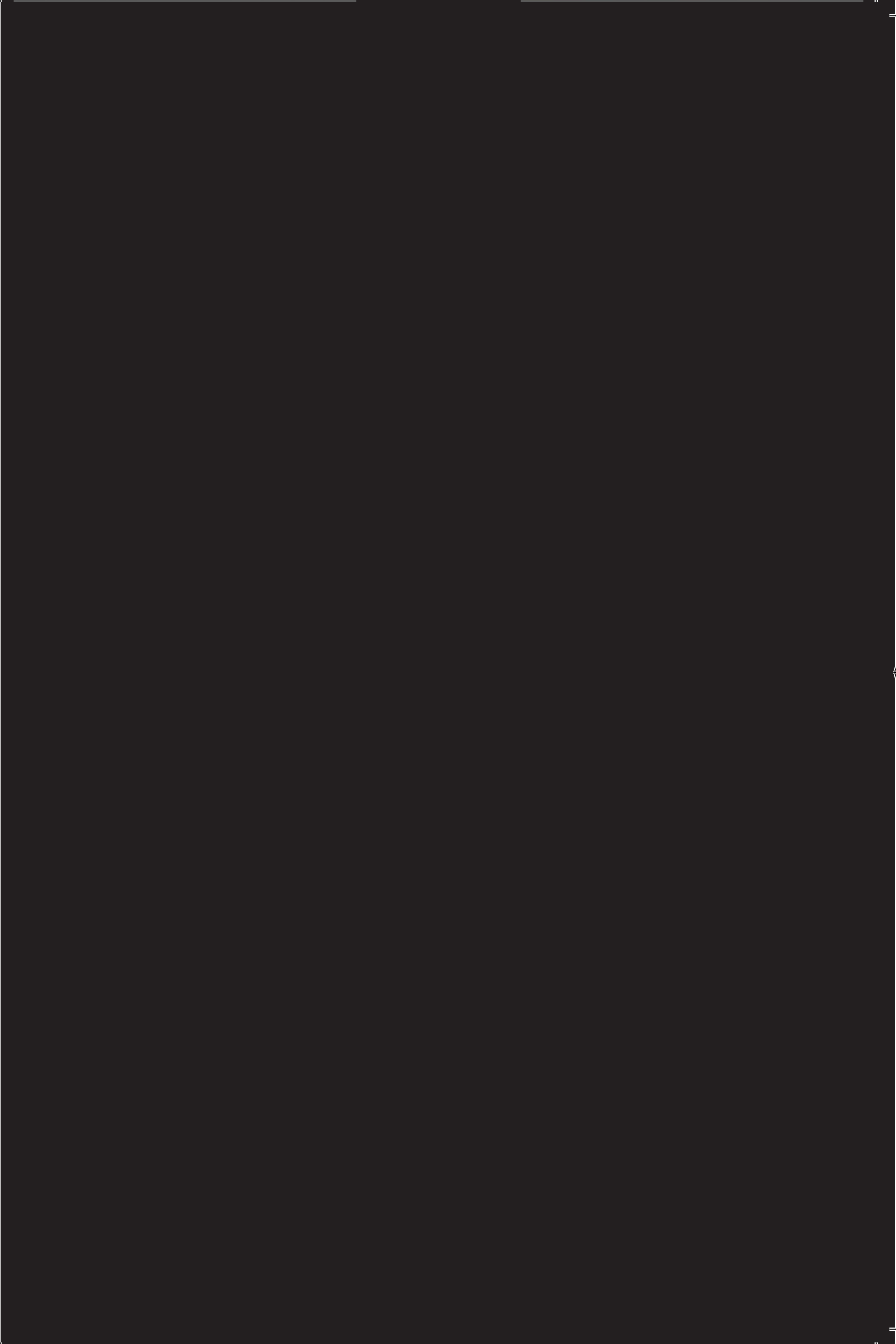
JUNQUEIRA, Ivan 15, 130  
KÃÑĪPAYE-RO 53, 58, 60, 70-4  
KOPENAWA, Davi 137, 154-5  
LACOUÉ-LABARTHE, Philippe 34  
LARANJEIRA, Mário 12  
LEOPARDI, Giacomo 45-6  
LÉVI-STRAUSS, Claude 119, 123  
LLANSOL, Maria Gabriela 11, 18-9, 23, 119-122, 124,  
126, 128, 130-1, 159  
LOWELL, Robert 89, 108, 114  
MALLARMÉ, Stéphane 67  
MANDELBAUM, Enrique 46  
MARTINS, Helena Franco 17, 20-1, 23, 43, 137  
MATOS, Cláudia Neiva 65-6  
MATOS, Gregório de 30, 38  
MONTAIGNE, Michel Eyquem de 29, 48  
NASCIMENTO, Evando 103, 107  
NAPOLEÃO, Charles-Louis 106  
NELSON, JR., Lowry 96  
NETTO, Adriano Bitarães 29, 31  
NIETZSCHE, Friedrich 20, 40  
NIN, Anaïs 101, 104  
NODARI, Alexandre 31  
POUND, Ezra 13, 36, 89  
OSEKI-DÉPRÉ, Ines 44-5  
ORLANDI, Eni Puccinelli 24, 65-6





- OVÍDIO, Públio 94, 99, 110  
PLATH, Sylvia 87, 91  
QUEVEDO, Francisco 30  
RACINE, Jean 96, 110  
RIAUDEL, Michel 89-93, 106-8, 114  
RISÉRIO, Antônio 27, 61-4, 78, 135, 141  
ROCHA, João Cezar de Castro 24  
ROTHENBERG, Jerome 67  
ROUSSEAU, Jean-Jacques 29  
RUFFINELLI, Jorge 24  
SARTRE, Jean-Paul 113  
SELIGMANN-SILVA, Márcio 33-4, 36, 44  
SZTUTMAN, Renato 7, 48-9, 129  
TEDLOCK, Dennis 67  
THOMAS, Dylan 86, 88, 91-2  
TRIVERDI, Harish 27-8  
VALÉRY, Paul 119  
VELOSO, Caetano 88, 90-1, 114  
VERNANT, Jean-Pierre 155  
VIRGÍLIO, Públio 11, 96, 104-5, 110  
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo 16-22, 27, 35, 37-44,  
47-9, 53, 57, 59-65, 67-9, 76, 83, 109-114, 119, 123-4, 129, 131,  
136-7, 155-6  
VIEIRA, Else 16, 28, 31-2, 44  
VIZIOLI, Paulo 12-5  
WAGNER, Roy 172  
WYLER, Lia 27







Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

F187t Faleiros, Álvaro, 1972-.  
Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir / Álvaro  
Faleiros. – Florianópolis (SC): Cultura e Barbárie, 2019. (Species).  
192 p.: 14x21cm

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-63003-99-7

1. Linguagem e línguas. 2. Tradução e interpretação.. I. Título. II. Autor.

CDD 410

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



Impresso na Gráfica Pallotti  
para a Cultura e Barbárie editora

Desterro, março de 2019

