

TEORIA DO POEMA NA AMERÍNDIA: POR UMA POÉTICA DO TRADUZIR AYVU ROPYTA

THEORY OF THE POEM IN AMERINDIA: FOR A POETICS OF TRANSLATING AYVU ROPYTA

João Paulo Ribeiro¹

RESUMO: Esse trabalho resulta de nossa pesquisa realizada no doutoramento (RIBEIRO, 2022) e se deteve na prática de tradução de parte de Ayvu Ropyta que é uma série de narrativas em língua mbya-guarani e que foram trazidas a público pela gentileza de León Cadogan (1959). Na nossa prática, a questão do posicionamento do tradutor para a poética do traduzir é importante. É um desvio da interpretação e se apoia pelo ritmo. Como conjunto de teorias, a ideia de diverso (GLISSANT, [1990] 2011) para pensar uma linguística na Ameríndia no século XXI, para pensar sociedade, historicidade na língua da tradução e o sujeito do poema (MESCHONNIC, [1989] 2006, MARTINS, 2022). Como resultados, a língua de tradução, da poética do traduzir, traz por se tratar de narrativas cosmológicas (RIBEIRO, 2022), o surgimento como participativo. Na nossa poética do traduzir, o caráter sintático de uma articulação de ritmo, aspectos de repetições, fortalecem as imagens inéditas para uma ótica. Consideramos assim uma teoria do poema, Ameríndia.

PALAVRAS-CHAVE: Poética do Traduzir. Ayvu Ropyta. Diverso. Teoria do Poema. Ameríndia.

ABSTRACT: This work is the result of our doctoral research (RIBEIRO, 2022) and focused on the practice of translating part of Ayvu Ropyta, which is a series of narratives in the Mbya-Guarani language and which were made public by the kindness of León Cadogan (1959). In our practice, the question of the translator's positioning for the poetics of translating is important. It is a deviation from the interpretation and is supported by the rhythm. As a set of theories, the idea of diversity (GLISSANT, [1990] 2011) to think about linguistics in Amerindia in the 21st century, to think about society, historicity in the language of translation and the subject of the poem (MESCHONNIC, [1989] 2006, MARTINS, 2022). As a result, the language of translation, from the poetics of translating, brings about, because it is about cosmological narratives (RIBEIRO, 2022), the emergence as participatory. In our poetics of translating, the syntactic character of an articulation of rhythm, aspects of repetitions, strengthen the unpublished images for an optic. We thus consider a theory of the poem, Amerindia.

KEYWORDS: Poetics of Translating. Ayvu Ropyta. Diverse. Theory of the Poem. Amerindia.

¹ Doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa LEETRA/UFSCar (CNPq). Coordenador do programa Voz Indígena/ Rádio UFSCar 95.3. Professor da Escola Pública Programa de Ensino Integral Prof. José Juliano Neto. [Orcid: 0000-0001-9339-8553](https://orcid.org/0000-0001-9339-8553). E-mail: jpr.joaopauloribeiro@gmail.com.

Introdução

Nesse artigo uma experiência de poética do traduzir um texto clássico da América Indígena. O texto é o *Ayvu Rapyta*, em língua mbya-guarani, família linguística tupi-guarani, tronco tupi (RODRIGUES, 1984-85). Dessa valiosa obra quem primeiro fez curadoria, tradução e publicação foi o antropólogo e linguista paraguaio León Cadogan (1959). A obra foi publicada pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Brasil, no ano de 1959, no boletim de número 227 da cadeira de Antropologia, em língua espanhola. As traduções são da língua mbya-guarani para a língua espanhola. Há traduções parciais dessa obra para a língua portuguesa, inclusive a nossa que foi corpus de uma tese de doutorado (RIBEIRO, 2022).

Nesse artigo retomamos alguns resultados de modo a aqui delinear o que seria uma teoria do poema na Ameríndia a partir de uma poética do traduzir. Nossa escrita tem certo tom ensaístico.

Para início, no intuito de trazer comparações como comentários, selecionamos um trecho da primeira narrativa. O leitor se atente para alguns aspectos de repetição, quanto a forma das palavras na estrutura sintagmática. Mostraremos quatro propostas anteriores a nossa. Não sendo nosso intuito polemizar ou inaugurarmos uma proposta melhor. Depois mostrarmos nossa proposta para o primeiro trecho selecionado, antes traremos um pouco do arcabouço teórico que estamos usando.

Por fim, selecionamos alguns outros trechos nossos, de maneira a ilustrar o pensamento que construímos e avançá-lo. Uma teoria do poema da Ameríndia no século XXI a partir de uma poética do traduzir, tendo uma crítica por ser um adentrar a vivência de uma língua que represente narrativas cosmológicas como participativo para um sujeito do poema. O poema entendido como território, um modo de ver.

Nosso intuito não é formular essa linguística que seria adequada ou mesmo proveniente de etnologias que consideram performances em práticas de linguagem. Temos aportes para uma linguística descritiva com os seguintes conceitos base: solidariedade sintagmática (SAUSSURE [1916] 1971, p. 148), eixo poético (JAKOBSON, [1960] 1975, p. 130) e unidades significativas mínimas (MARTINET, [1968] 1971). São as bases para a atividade de tradução entendida como espaço de trabalho com a língua sem considerar um externo, um contexto, um hipotético leitor, uma hermenêutica. Também não consideramos a significação que se produzia em língua portuguesa. Não executamos uma segunda etapa de “alinhamento” da sintaxe que se produzia, nem mesmo nosso objetivo estava em trazer elementos da língua mbya-guarani. A língua que

se produzia na tradução, com posicionamento de desvio do tradutor. Uma espécie de queda no abismo dos significados e ajuda em aspectos de significantes que não significam, mas que executam algo pelas palavras. Não nos detivemos firmemente em analisar e desprender estruturas dessas potências, nem fizemos um estudo detalhado de historiografia da linguística sobre o tema.

Por outro lado, para teorização, nos valem de conceitos de outros pensadores, de teorias que entrelaçamos. O resultado nos parece condicente a pensar uma entre várias do que seria uma teoria do poema na Ameríndia, nos aportes de uma linguística.

Teorias

Nosso ponto de partida é a poética do traduzir (MESCHONNIC, [1989] 2006) e que tem na língua que surge na tradução, uma sintaxe diferenciada proveniente da atenção para a poética das palavras em suas repetições (MARTINS, 2020). Para essa língua, língua de surgimento em que o participativo na criação é propiciado por categorias que propiciam uma alteridade na linguagem, chamamos de diverso por não serem de âmbito de unidades mínimas de significado. É no pensamento de Édouard Glissant ([1990] 2011) que encontramos o conceito de diverso e poética da relação. Esses conceitos nos auxiliam a pensar questões como território e cosmologia na Ameríndia sem desconsiderar a língua. A poética como política da língua. Traz uma teoria do poema na Ameríndia em que compreende o modo de ver e modo de viver.

Como resultados para a conclusão, entendemos que a proposta que traremos colabora em suas linhas, em seus versos, para o sujeito do poema (MESCHONNIC, [1989] 2006) devido a uma sintaxe peculiar que nos direciona a pensar uma vivência em um território se fazendo, de novidade. Que o diverso é algo relacionado ao modo de ver, uma ótica.

Outro ponto de apoio para nossa teorização está no perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, [2009] 2015), uma teoria antropológica sobre o pensamento indígena nas terras baixas sul-americanas. O perspectivismo ameríndio, entre outras coisas, nos fala de uma espécie de pano de fundo constituído por pontos de vista que se querem corporificados, cabendo a certas atividades uma busca de correlações provisórias num espaço de conflito (VIVEIROS DE CASTRO, [2009] 2015). Para essa ideia de perspectivismo, a ideia de poética da relação (GLISSANT, [1990] 2011) como lugar de encontro.

Sobre o pensamento glissantino, entendemos assim: quando a identidade surge por causa de uma política, ou uma relação de identidade com o mundo que se vê em destruição, a

questão da identidade diante de uma escolha possível que seja na poética da relação, e isso não como uma ação coletiva. A abertura que estava na destruição conduz uma passagem do tempo do terror ao tempo da cura.

A ideia de tempo do terror e tempo da cura, em *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*”, pesquisa que envolve a mobilização da medicina, magia, e mito contra a versão do terror, violência colonial entre os povos do Rio Putumayo e Vale do Cauca, Colômbia e que exprimem infelizmente o que é o tempo do terror para os condenados da terra, os oprimidos. Michel Taussig, especialista em antropologia médica, tendo em Walter Benjamin em seus estudos para compreender a imagem dialética, entra neste espaço de morte e redenção, escutando os relatos, imagens alucinantes, imagens inéditas, um espaço de surgimento.

Postos ainda que brevemente os pontos de apoio teórico para a construção do nosso pensamento, cabe elucidar sobre a prática de tradução que fizemos. Em nossa atividade, a queda no abismo em não nos determos em arrumação da sintaxe atentando para a semântica de uma língua portuguesa legível tendo um leitor hipotético, comum. A língua da tradução sendo uma língua da poética do traduzir. Mais para frente, depois de ter mostrado alguns trechos em diferentes tradutores, poderemos melhor comentar sobre essa possível linguística de modo a relacionar com uma construção de teoria do poema na Ameríndia.

Trechos selecionados em tradutores diferentes

Para leitura em língua mbya-guarani, /y/ é uma vogal fechada, baixa que não é o i, e deve-se pronunciar u como em *apyka*. Existem vogais nasais como em *pytũ*, oclusiva gutural com grafia /' / como em *mba'ekuaá*. A escrita de *ch* soa mais como *tch*. Um som peculiar está em *mb* que não deve ser pronunciado colocando alguma vogal entre m e b, mas com mudança contínua de uma oclusiva nasal e oral respectivamente.

*Ñande Ru Pa-pa Tenonde
guete rã ombo-jera
pytũ yma gui.*

*Yvára pypyte
apyka apu 'a i,
pytũ yma mbyte re
ogüero-jera.*

*Yvára jechaka mba'ekuaá,
yvára rendupa,
yvára popyte, yvira 'i,*

*yvára popyte rakã poty,
ogüero-jera Ñamanduĩ
pytũ yma mbyte re.*

*Yvára apyre katu
jeguaka poty
ychapy recha.
Yvára jeguaka poty mbyte rupi
guyra yma, Maino i,
oveve oikovy.*

(CADOGAN, 1959, p. 13)

Depois da publicação, o material já foi parcialmente retraduzido por Pierre Clastres ([1974] 1990) em língua francesa (e dessa para a língua portuguesa por Nícia Adan Bonatti) que no mesmo intuito de León Cadogan (1959) traz uma tradução de cunho mais interpretativo, explicativo quanto ao sagrado. Um exemplo disto está na tradução de *yvára* por divino. Também deve ser notado o aspecto de passado nos verbos e que coloca o surgimento como algo de um tempo distante. Vejamos a proposta que é a primeira a ser publicada, a de Leon Cadogan (1959, p.13).

Nuestro Padre último-último primero
Para su propio cuerpo creó de las
tinieblas primigenias.

Las divinas plantas de los pies,
el pequeño asiento redondo,
en medio de las tinieblas primigenias
los creó, en el curso de su evolución.

El reflejo de la divina sabiduría
(órgano de la vista),
el divino oye-lo-todo (órgano del oído),
las divinas palmas de la mano con la vara insigna
las divinas palmas de las manos con las
ramas floridas (dedos y uñas),
las creó Ñamanduĩ, en el curso de su evolución
en medio de las tinieblas primigenias.

De la divina coronilla excelsa las flores
del adorno de plumas eran
(son) gotas de rocío.
Por entre medio de las flores
del divino adorno de plumas
el pájaro primigenio, el Colibrí,
volaba revoloteando.

Um aspecto de algo se fazendo por si é elementar nessa tradução principalmente nas três primeiras estrofes selecionadas. Nosso Pai que seu próprio corpo criou das “*tinieblas primigênias*”, seu corpo, em um curso de evolução. Depois temos uma bela imagem do Colibri

como “*pájaro primigênio*”. Um poema chamativo em sua estética, em sua força de dança de imagem e esforço para compreender as ideias.

A proposta de Pierre Clastres ([1974] 1990) é pautada na de Leon de Cadogan (1959), porém com esforço para desprender alguns movimentos importantes sobre o ato de surgimento, por exemplo, em comparação ao sétimo verso “*que describe a aparição do deus Ñamandu diz ‘en el curso de su evolución’, no decorrer de sua evolução, ele traduz o termo guarani ‘ogüero-jera’, que nós traduzimos por ‘desdobrando-se a si mesmo em seu próprio desdobramento’*” (CLASTRES, [1974] 1990, p.17). Possa ser que as diferenças são como para facilitação, em relação a primeira proposta, e de caráter interpretativo para que haja o menos possível de equívocos quanto as ideias. Quando afirmamos sobre o interpretativo é para contrapor a nossa proposta que não se pauta na hermenêutica, em saber o que significa o significado.

Nosso pai, o último, nosso pai, o primeiro,
Fez com que seu próprio corpo surgisse
da noite originária.

A divina planta dos pés,
o pequeno traseiro redondo:
no coração da noite originária
ele os desdobra, desdobrando-se.

Divino espelho do saber das coisas,
compreensão divina de toda coisa,
divinas palmas das mãos,
palmas divinas de ramagens floridas:
ele os desdobra, desdobrando a si mesmo,
Ñamandu, no coração da noite originária.

No cimo da cabeça divina
as flores, as plumas que o coroam,
são gotas de orvalho.
Entre as flores, entre as plumas da coroa divina,
O pássaro originário, Maino, o colibri,
esvoaça, adeja.

Nota-se nessa última tradução que *mbyte re* não é traduzido em algumas partes. Em outros momentos se traduz como ‘coração’, e em Cadogan (1979) se traduz como ‘em médio’. Verifica-se também que em ambas as traduções, o aspecto surgimento é relegado como algo passado, feito. Isso não muda em Kaka Werá Jecupé (2001) e Josely Vianna Baptista (2011) que trazem uma prática de tradução mais aprofundada quanto ao caráter poético naquilo que é uma dança de imagens, de uma imagem inédita. Nos prolongaremos mais em comentá-las, pois

essas propostas para seus tradutores também significam, para eles, uma experiência espiritual com a palavra.

Em Kaká Werá Jecupé (2001), que contém as quatro primeiras narrativas de *Ayvu Rapyta*, essas são como fontes para sua formação identitária como indígena em diáspora. Nas suas palavras no prefácio: “*Não nasci Guarani, tornei-me. Minha família veio de um clã Tapuia de autoestima cultural destruída e valores fragmentados*” (JECUPÉ, 2001, p. 13). Essa concepção para nós é frutífera – o tornar-se por meio de uma narrativa. Sobre isso quando ensaiarmos sobre o sujeito do poema, da política da poética para não se confundir com a política da sociedade, de uma política do traduzir. Contudo, no nosso entendimento, nas próximas traduções que se seguem, não há, propriamente uma poética que seja a do traduzir do modo como estamos pensando. Vejamos a proposta de Kaká Werá Jecupé (2001, p. 25-26):

Nosso Pai Primeiro
criou-se por si mesmo
na Vazia Noite iniciada.

As sagradas plantas dos pés,
o pequeno assento arredondado
do Vazio Inicial
enraizou seu desdobrar (florescer).

Círculo desdobrado da sabedoria
inaudível,
fluiu-se divino Todo Ouvir
as divinas palmas das mãos portando o
bastão de poder,
as divinas palma das mãos feito ramas
floridas
tramam o Imanifestado, na dobra de sua
evolução,
no meio da primeira Grande Noite.
Da divina coroa irradiada
Flores plumas adornadas
em leque.
Em meio às flores plumas floresce
a coroa-pássaro
do pássaro futuro,
luz veloz
que paira
em flor e beijo,
que voa não voando

Chama-nos a atenção, o imagético, de uma imagem inédita, de dança de imagem que tem no movimento do pássaro-futuro uma chamada para a referencialidade como surgimento que não é passado. Uma imagem da Ameríndia, se quisermos pensar a paisagem, o lugar. A tradução de Josely Vianna Baptista (2011, p. 25) possui de mesmo modo que a de Jecupé (2001,

p. 25-26) um caráter de construção de um sujeito no mundo que se impacta com as narrativas em língua mbya-guarani.

Nosso primeiro Pai, sumo, supremo,
a sós foi desdobrando a si mesmo
do caos obscuro do começo

As celestes plantas dos pés,
o breve arco do assento,
a sós foi desdobrando, ereto,
do caos obscuro do começo

O lume de seus olhos-de-céu,
os divinos ouvidos,
as palmas celestes
com brotos floridos
abriu Ñamandui, desabrochando

do caos obscuro do começo
Sobre a fronte do deus
as flores do cocar
olhos de orvalho.
Entre as corolas do cocar sagrado
o Colibri, pássaro original,
pairava, esvoaçante

Essa é a primeira parte de “*Roça Barroca*”, onde às traduções de narrativas em “*Ayvu Rapyta*” vem se juntar uma segunda parte, “*Moradas nômade*s” formada de poemas nos quais a autora procura “dialogar com a sofisticada trama sonora dos cantos” (BAPTISTA, 2011, p. 13). A ligação entre as duas partes comporta também aquilo a que Josely se refere como seu “exercício espiritual” que entrelaça o contato aprimorado via tradução e “viagens, reais e imaginárias, a comunidades Mbyá do Paraná e Guairá” (BAPTISTA, 2011, p. 13).

Josely Vianna Baptista explica que este “percurso foi uma espécie de ‘viagem de iniciação’, em que se está ao mesmo tempo imerso no lusco-fusco das reminiscências e sob súbitos *insights* da percepção” e que isto a inspirou “na busca da terra sem mal” (BAPTISTA, 2011, p. 14) que é um tema profético Guarani (ver Hélène Clastres, [1975] 1978). *Roça Barroca* contém em suas poesias autorais, construções de paisagens espaciais (terrestres e celestes) em que se nota uma fortificação advinda de um forte estar na língua Guarani. Sobre o pensamento a respeito da tradução, Josely coloca que realizou leituras das traduções de Cadogan e estudo das estruturas da língua guarani, bem como escutou de seu amigo Teodoro Tupã Alves, na aldeia de *Ocoy* em São Miguel do Iguazu –Paraná, a entoação dos cantos a partir dos textos

escritos. E coloca também a respeito de procedimentos de tradução, nos quais primeiramente fez “tradução ultraliteral” e em seguida

[...] atenta aos elementos formais do original, o texto foi reduzido em busca de ‘compensações’ possíveis para a eficácia poética em nossa língua” (...) [e que] “prezou a materialidade quase ideogramática da língua indígena (como quando, por exemplo, redes de imagens nomeiam abstrações), em vez de acatar a opção por vezes parafrástica do castelhano” (BAPTISTA, 2011, p. 12-13).

É importante deixar posto que, no nosso entender, cada tradução tem tanto um objetivo como um jeito de se fazer. Tem uma política quanto aos objetivos e uma poética quanto ao modo. Às vezes, o político determina o modo quando no caso de se pensar o leitor que se perderia pela mensagem sagrada – sem com isso deixar de trazer explicações que direcionam o olhar do leitor. Seriam traduções voltadas mais para o paradigmático, o eixo das escolhas das palavras e para o receptor.

Para diferenciar, de outras políticas, há mesmo aquela em que o tradutor traz a sua experiência resultante do que a poética exerceu nele. Nessa podemos ver o poder na dança de imagens que não deixa de ser reforçado pela dança dos sons. Um exemplo, entre vários: “Em meio às flores plumas floresce” (JECUPÉ, 2001), “o lume de seus olhos-de-céu” (BAPTISTA, 2011). Sobre a ideia de imagem, em “ABC da Literatura”, o poeta e crítico Ezra Pound diz assim: “E no entanto o máximo de fanopéia (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita” (POUND, [1934] 1973, p. 45). Para os povos na Ameríndia como seria? Da fanopéia pela Ameríndia – e melopeia, a imagem no olho ouvindo. Um exemplo desta poética é, entre os Tikmũ’ũn, o canto da ave zabelê (TUGNY, 2013, p. 17):

o oo e oo
o oooo
o oo e o
guegueguegue
a cauda do peixe pequeno fez
guegueguegue
o a oo a o
o oooo a o
minha imagem no olho
minha imagem no olho ouvindo

A questão do olho, do olhar. Vemos isso também no trecho selecionado sobre o Ayvu Rapyta (CADOGAN, 1959) e que estamos comentando em suas traduções. Ainda sobre uma imagética de surgimento, as traduções teriam como trazer aspectos de surgimento em sua sintaxe? E considerando aspectos de fonologia e morfologia em uma espécie de se fazendo?

Nossa tradução para o trecho selecionado

Enquanto materiais, para o trecho selecionado, consultamos as traduções anteriores, usamos o *Diccionario Mbya-Guarani-Castellano*, de Léon Cadogan (1990), *Descrição e Análise de Aspectos da Gramática do Guarani Mbyá*, de Marci Fileti Martins (2003) e o *Léxico Guarani, dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística* de Robert Dooley (2006).

Enquanto prática, seguimos por uma escuta no sintagmático, de esforço para manter proximidade com a língua que surgia. Nossa busca lexical, se guiava por essa escuta. Atenção para as repetições. O eixo sintagmático que se criava era de uma sintaxe diferente a da sintaxe da língua portuguesa sem querer ser uma sintaxe da língua guarani.

Nande Ru último pai-principia
teu corpo embogerá
de há muito tempo noite.

Yvára, entre o pé
redonduzindo assento
entre há muito tempo noite
guerogerá.

Yvára saber-ser-que-há luzindo olho
yvára o ainda escutado
yvára entre a mão, coluna-taquara
yvára entre a mão florilhando pontas
guerogerá Namandui.
entre há muito tempo noite

Yvára ponta instante
cocar das flores
orvalho vendo
Yvára por entre o cocar das flores
o há muito tempo pássaro, Beija-Flor,
voa havendo.

(RIBEIRO, 2022, p. 136)

Pautamos, o tradutor, por um posicionamento. Uma escuta do disse pelas palavras, percebendo um performativo estando pelo ritmo. Que um certo truncamento sintático mais as repetições lexicais e de fonemas possam indicar para uma corporeidade. Esse sujeito diria respeito a uma performance que não é a captação do momento primeiro de recitação da narrativa. Esta mais para o convidativo ou participativo no processo de criação. É o partido do ritmo (MESCHONNIC, [1989] 2006). A consideração da tradução como procedimento poético

de repetição (MARTINS, 2020) na experimentação de novidade. “A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade”. (MESCHONNIC, [1989] 2006, p. 7).

Para o caráter da repetição entre as palavras, usaremos o conceito de diverso quanto a definição desse ritmo para uma morfologia sem significado, e que acaba pelo significando como participativo naquele surgimento. Entende-se surgimento não como exatamente algo de um outro tempo passado, mas como território. Cosmologia como território e como sujeito. As imagens inéditas que chamam para uma ótica e exercem, pelo poder das palavras em seu caráter de repetição, uma utopia. O sintagmático como pegadas. A ancestralidade de um povo que surge e constituído pelo diverso (GLISSANT, [1990] 2011). O ritmo, conforme Henri Meschonnic tais quais mencionadas por Martins (2022, p. 34, nota ix): “(...) contrariamente às aparências e aos costumes de pensamento, nós não nos servimos da linguagem. (...) Mas nós nos tornamos linguagem [“nous devenons langage”]. (...) Mas o ritmo é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos”.

Numa Ameríndia no século XXI, o posicionamento da escuta é importante para um desvio que salta para uma espécie de referencialidade, uma referencialidade de surgimento. Com todo cuidado de não a relacionarmos com o mundo físico, nem psicológico, entendemos junto a Henri Meschonnic (2016), o poema.

É este desconhecido do poema que faz de um poema primeiramente um ato ético, no sentido quando o que se está em jogo é o sujeito, o devir do sujeito, a transformação do sujeito, o sujeito filosófico-psicológico em sujeito do poema. Deste modo, um poema é um ato ético porque é um ato poético, no sentido de que ele trabalha para transformar todos os sujeitos, para fazer que tornem em sujeitos (MESCHONNIC, 2016, p. 8, tradução nossa).

Uma teoria do poema pela Ameríndia, dado um posicionamento diante do descobrir. Considerar uma teoria do poema pela Ameríndia; da poética quando “*do poema*” que diminui o poder de decisão do sujeito, do sujeito que carregaria um peso (o da interpretação e de manejar o mundo, transformar o mundo); “*pela Ameríndia*” no sentido que faça os descobrimentos dos espaços em um território que batalha para que não seja destruído e palmo a palmo abolido do pensamento.

E ainda que para a “Ameríndia”, ao contrário de um mundo desencantado, o que há são os encantados, em paisagens, nas festas (rituais), em sonhos. É um mundo de relações, de diferenças e igualdades. Quando se potencializam as relações, a diferença é aceita como uma ordem a ser respeitada. Se uma apreensão do mundo é constituída de pontos de vista, daquele do perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, [2009] 2015), a poética da relação para um espaço como convidativo para amizade cosmológica (RIBEIRO, 2022).

Teoria do Poema, Ameríndia.

O elemento paisagem em surgimento, para a ótica nos parece elementar para uma teoria do poema na Ameríndia. Árvores de palavras, de cantos, e palavra alma. Sobre uma teoria guarani da palavra, em *Ywyrá Ñe'ery fluie del árbol la palabra: Sugestiones para el estudio de la cultura guaraní*, León Cadogan (1971) nos fala sobre a árvore. A árvore das palavras, a árvore dos cantos. Davi Kopenawa ao falar dos *xapiri* também menciona a árvore, em que sugerem o entendimento de que aspectos da linguagem são frutos:

Eles vão colhê-los nas árvores de cantos que chamamos *amoa hi*. *Omama* criou essas árvores de línguas sábias no primeiro tempo, para que os *xapiri* possam ir lá buscar suas palavras. Param ali para coletar o coração de suas melodias, antes de fazerem sua dança de apresentação para os xamãs. Os espíritos dos sabiás *yōrixiamá* e os espíritos japim *ayokora* – e também os dos pássaros *sitipari si* e *taritari axi* – são os primeiros a acumular esses cantos em grandes cestos *sakosi* (KOPENAWA & ALBERT, [2010] 2015, p. 113).

Os cantares dos pássaros, sapos, cigarras – aprender a escutá-los quando já se constituindo deles. Os pássaros têm seus cantos melódicos, as árvores estão plenas de cantos, de dia e de noite. É preciso saber escutá-los. E quando se escuta é se constituindo. O aspecto corpo torna-se, pois, o aspecto canto dos espíritos, em espíritos-nós. Nos cantos, o aspecto galhos das árvores, os galhos de uma árvore, carregados de cantos. Árvore-eu.

A árvore da palavra-alma (CADOGAN, 1971, p. 22) nos sugere um entendimento assim. Em que seria o aspecto alma? A cosmovisão de um lugar em que as palavras descem ao sujeito que será e/ou o sujeito se levanta percebendo que se estava. E pode ser debaixo de uma árvore, do diverso da árvore que é o céu.

Em *Ywyrá Ñe'ery* (“árvore das palavras”), León Cadogan, em algum momento, quer saber a qual árvore se referem os guaranis como árvore sagrada, se é o cedro *Ygary* que aparece nas narrativas de criação. Conta também que “o verdadeiro nome do cedro ou *Ygary* seria *Jesuka Venda*, nome que se poderia traduzir por: lugar onde reside Jasuka “(...) que Jasuka é (...) o “elemento vital” de onde surgem os deuses, o universo” (CADOGAN, 1971, p. 24, tradução nossa). Não é que Cadogan está querendo identificar essa específica árvore, mas que nota a existência, entre as culturas guaranis, de várias árvores relacionadas aos atos de criação ao qual fazem referência as narrativas. É aí que já se considera a referência feita ao ato de criação ou criação agindo. Um panteão, em um lugar específico, separado? O mais importante, o elemento vital: o orvalho. Com essa pesquisa, então, León Cadogan formula uma pergunta a Alberto Medina:

- Há árvores que em certas épocas do ano deixam cair gotas de orvalho. Como vocês designam tais árvores?
- Quando os meninos encontram árvores dessa classe, vem e nos contam: -*Pépy ywyrá ñe'ery hi-äi* = lá (asinalando) se ergue uma árvore *ñe'ery*. – Agregou que são *ywyrá ñe'ery* o *Ygary*, o *Ychapy'y* (...), e uma árvore chamado em mbyá *Ywyrá kachĩ* = árvore de cheiro penetrante. (CADOGAN, 1971, pp 25-26, tradução nossa).

O que toca, que vai ao encontro, que possibilita o encontro, a gota de orvalho. O diverso. O diverso não está distante, e o encontrar-se desde os limites, as fronteiras das árvores, dos seres. Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020) coloca a humanidade da montanha, do rio, da rocha. “O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas (KRENAK, 2020, p. 40). Para pensar a Ameríndia, teoria do poema é um modo para pensar uma referencialidade de surgimento, de relações e que tem nas narrativas seus pontos fortes de construção de um sujeito na paisagem e/ou uma paisagem no sujeito: um poema.

Uma narrativa que se desvia de um surgimento da interpretação como uma política de identidade que separaria em fechamento os corpos e as coisas. Uma política que não seria da poética, uma política das coisas prontas, de estabelecimento de uma ordem para a totalidade. Em um pensamento Guarani: “As coisas em sua totalidade são uma: e para nós que não desejamos isso, elas são más” (CLASTRES, [1974] 2003, p 188).

É por isso que conceitos como diverso e poética da relação (GLISSANT, [1990] 2011) são valiosos para pensar o lugar do pensamento. O pensamento daquele que canta em narrativas cosmológicas.

Já para a poética do traduzir, a possibilidade de recuperação de uma performance sem fazer citação ao contexto e sem explicações sobre o sentido, sem um pensamento sobre o que estaria pensando o narrador. A poética do traduzir como possibilidade da nomeação participativa daquele que narra, que canta.

A poética do traduzir, um posicionamento um desvio da interpretação. A interpretação como pensamento distanciado ou pensamento do pensamento. Ao contrário, a poética do traduzir traz uma língua de sintaxe ruptura e vida em sua organização, para o que falta. O abandono da interpretação para o apoio no agentivo, a força das palavras “o teor interpelativo, na configuração do poema” (MARTINS, 2019, p. 129) para pensar sociedade, pensar historicidade, sem pensar no mesmo. No nosso entender, a política da poética não é um pensar o pensamento sem considerar o lugar, paisagem em surgimento. Esse surgimento que se repete, que transforma uma ordem que se quer instaurar. Nós a chamamos de narrativas cosmológicas. Não são somente sobre o surgimento, mas esse surgimento no futuro do presente. Por isso as

narrativas não podem ser traduzidas com a voz verbal em aspecto de passado. O “muito tempo” que se repete não é só retorno ao passado.

O pensar poema quanto a abertura e encontro. O pertencimento propiciado pela amizade cosmológica. Será o encontro com o povo na língua em suas unidades não significativas e que significam antes de tudo. Resquícios na linguagem que são pegadas. É o ritmo. Pensar povo na linguagem não é uma ação de procura investigativa. É o instantâneo: sujeito da linguagem. O pertencimento pelo participativo. Considera-se o território. A força das palavras está nas narrativas míticas e elas são cantadas em um esforço que a primeira vista se assemelha a uma saída do corpo, mas é um retorno. Um corpo fechado pela identidade é a primeira fuga. Um corpo com pensamento *versus* corpo no pensamento. O corpo está pelas palavras. É preciso pensar com esse corpo no pensamento como fazem os xamãs.

Poética do traduzir sendo um método de adentrar pelas palavras. Considera a poética naquilo do radicalmente arbitrário (MARTINS, 2022). De como pensar o arbitrário, a relação das coisas e das palavras esquecendo das coisas porque estão etiquetadas.

Cada coisa um nome. O fechamento das palavras e fechamento das coisas. Aquele que canta uma narrativa cosmológica, ele permeia as coisas como quem quer saber o quem das coisas (VIVEIROS DE CASTRO, ([2009] 2015, p. 50). O esforço que transcende os limites do significado, não porque é contra o significado. Que o que chamam de mitos, o sagrado, em seus conteúdos equivocados, pedagogia do equívoco que tem na dúvida a imprecisão como técnica para o encontro.

Henri Meschonnic ([1999] 2010, p. 31) trava uma batalha contra o descontínuo do signo.

Se queremos compreender alguma coisa a respeito da relação entre o descontínuo do signo (...) e o contínuo do fazer, do agir na e pela linguagem, é preciso aprender, ou talvez reaprender, um modo de escutar aquilo que para o qual o signo nos tornou surdos. Surdos, porque ele opera uma redução da linguagem às unidades da língua. Surdos ao discurso, como atividade dos sujeitos. O que faz esta atividade, não é uma antropologia da totalidade, mas uma semântica do infinito (MESCHONNIC, [1999] 2010, p. 31).

Nesse entendimento, o diverso seriam partes não significativas para uma linguística do signo, mas para uma linguística de alteridade, o diverso está contra o fechamento. A justificativa na identidade do grupo e sua relação com o etnocentrismo – das sociedades que se pensam superiores e as missões das civilizações em suas conquistas. O diverso não está para a totalidade, nem para imperialismos. Porque do etnocentrismo ao etnocídio (CLASTRES, [1980] 2004, p.83) seria um passo e perpassa o problema da identidade fechada, que não se pensaria poética da relação. Édouard Glissant ([1990] 2011, p. 55) assim coloca:

Sugerem que a opacidade de si para o outro é irreduzível e que, por consequência, qualquer que seja a opacidade do outro para si (pois aí não existe mito que legitime o outro), a questão será sempre a de reduzir esse outro à transparência vivida por si: ou ele é assimilado ou é aniquilado. Aí reside todo o princípio e todo o processo da generalização (GLISSANT, [1990] 2011, p. 55).

Está aí, em entender o mito, em domesticá-lo numa lógica, corrigir a sintaxe, marcas temporais, esclarecer a transição de vozes, vírgulas. A abertura é o interpelativo, e não pode ser domesticado. A “opacidade aquilo que protege o Diverso (...) os turbilhões imprevisíveis” (GLISSANT, [1990] 2011, p. 66).

A dúvida como momento para o instantâneo, para se descobrir descobrindo. Para o participativo, pois uma narrativa não diz sobre fatos distantes que já aconteceram. O tempo da criação é o criativo.

Como exemplo, ao aspecto de tempo nas narrativas cosmológicas, como estamos definindo, traremos mais um trecho continuação da narrativa 1 em Ayvu Rapyta (CADOGAN, 1959, p.14) conforme nossa proposta (RIBEIRO, 2022, p. 136):

*Ñande Ru tenonde gua
o yvára rete oguero-jera i
jave oikovy,
yvytu yma i re oiko oikovy:
o yvy rupa rã i oikuaá eỹ
mboyve ojeupe,
o yva rã, o yvy rã
oiko ypy i va'ekue
oikuaá eỹ mboyve i ojeupe,
Maino i ombo-jejuruei;
Namandui yvaraka a Maino i.*

Ñande Ru desde principia
Yvára corpo teu guerogerá
há havendo,
vento há muito tempo está havendo:
altar terra será sem saber
antes para ser de si
céu será, terra terá
estando começo que era
sem saber antes para ser de si
disse doce Beija-Flor
Beija-Flor yvaraka a Ñamanduí

Comentaremos sobre o futuro do presente como uma marca de futuro no nome. Em língua *mbya-guarani*: *guyrá rã* (pássaro será), *yva rã* (ceú será), *yvy rã* (terra será). Essa última palavra, traduzimos como terra-terá. Não é previsão de futuro. É sobre o aspecto sonoro, paronomásia. A ideia de caminho desde as próprias palavras. A marca de futuro que em língua *mbya-guarani*, se liga ao nome, ao substantivo. No texto, sobre o tempo passado, essa marca seria *yma* – o “há muito tempo”: *yvytu yma*, vento há muito tempo. Qual passado seria este? De um passado tão remoto que é encontrável ao instantâneo - usemos o “instantâneo” e não o “momento”, pois o “momento” fixa, e o instantâneo é sem o saber; “*oikuaá eỹ mbove i ojeupe*” (*sem saber antes para ser de si*).

Uma teoria do poema na Ameríndia, futuro do presente. Um sintagma, uma sintaxe que seriam pegadas, caminhos da Ameríndia. Graça Graúna (2013, p. 44): “Ao longo de sua

história, a literatura brasileira (em muitos casos) tem maltratado as vozes exiladas e a imaginação criadora com que os nativos nomeiam os lugares, as pessoas e os elementos sonhados”.

Na poética do traduzir, do posicionamento do tradutor, fuga da interpretação. O abismo do paradigma nas definições dos significados não presos a um leitor hipotético, definido pela política do traduzir. O sintagma é o passo a passo, e então um sintagma que alivia o peso do tradutor e salva do abismo de querer certeza. Uma vigilância em não sair deste caminho, ao tempo em que se escapa de um outro. Esses dois caminhos, em que um seria pensar quem é o Leitor. Walter Benjamin ([1923] 2008, pp. 82-83) pede para que nos desviemos, os tradutores, dessa preocupação com o destinatário, o destinatário “ideal”. Justamente isso: o que teríamos a entregar para o leitor? Sim, porque ele será pela leitura – o encontro que pode ter – e o sujeito pelos caminhos das palavras.

O contínuo pelas palavras que ligam as palavras, o verso, saída para a adversidade. As narrativas cosmológicas contêm o canto e tem poder de cura, de fortalecimento, esperança, encantados. A língua da tradução é uma língua que poderia ter vindo, mas não chegou. A violência da colonização x amizade cosmológica. A língua pura é para a amizade cosmológica. O que a liga ao original? É a sobrevivência (BENJAMIN [1923] 2008, p. 84). Daquela sobrevivência ao dia a dia, sobre a vida em que se eleva. Um trecho de nossa proposta (RIBEIRO, 2022, p. 218) da narrativa de número 2 em Ayvu Rapyta (CADOGAN, 1959, p. 24):

*Ñamandu Ru Ete tenonde gua!
Nde yvy py Ñamandu Py'aguachu
o yvára jechaka mba'ekuaá
ogueropu'ã.
Reropu'ã uka ramo ma ne remi
mbo-guyrapa,
ore ropu'ã jevy ma.*

*Ñamandu Ru Ete desde principia!
Pela tua terra Ñamandu grande coração
Yvára saber-ser-que-há luzindo
eleva e levanta
assim já quando se eleva e manda com você
faz se arco
nosso levantar voltar é*

A sintaxe do diverso compreendendo o que falta. Esse da ausência ao entrar em contato, e o que permite o contato é o mesmo do encontro, onde signifique-se assim em historicidade. E essa, o que seria? É o que é. Como descobri-la? Quando ao poema do mundo. Em que signifique o encontro que é algo de uma potência, que liga e não despede o sujeito. Seria assim, o partido do Ritmo (MESCHONNIC, [1989] 2006) em poder de abertura convidativa a se escutar a voz do poema que como ida e volta, e dúvida, indicava o caminho da próxima:

Os poemas que fazem como a poesia não são o que chamo o poema, o trabalho do poema. Eles estão no passado. Confundiram a poesia com a história da

poesia. Mas identificar-se com os sucessos ilustres da poesia não tem nada a ver com a poesia. Com o poema. O poema só faz seu trabalho se ele se desvia disso. Assim, ao invés de ter letras, ele inaugura uma oralidade. A oralidade é o ar que ele respira e que, em sua narração, torna-se sua recitação (MESCHONNIC [1989] 2006, p. 5).

A oralidade, que se não há performativo diante de um público, o público se encontra no performativo das palavras. O caráter da historicidade. O sujeito do poema é historicidade também. O caráter desta historicidade não ter tempo histórico, historiográfico. A política da poética para se pensar uma linguística na Ameríndia, revela um território. Sem retirar o pensamento para um lugar sem dimensão (GLISSANT, [1990] 2011, p.13). O pensamento da poética do traduzir é um pensamento das palavras, da humanidade nas palavras. O ritmo pelas palavras, com as palavras e delas para entendermos as unidades não significativas como significando antes de tudo.

Em uma Linguística, o criativo são aspectos das sílabas que estão nas palavras. São fonéticos e se querem morfológicos. Não são unidades mínimas de significados. São diversos. Não têm e têm significado. É uma escuta que está querendo significar e que significa. Mas este *significa* é de outra instância. Que pelo espaço da tradução, pela sua poética, a possibilidade cosmológica de um se fazendo.

Não é o nada. A cosmologia é formação de diverso. O diverso que constitui as palavras. É um modo de significar, e o ato de nomeação. O diverso estaria para o significante. O diverso não tem significado, mas quer significar em sua morfologia. É uma morfologia do *quer significar*. Participar desse ato de nomeação: a cosmologia. Se parecer estranho é porque o cosmológico não está no passado, mas no futuro do presente, na frente. É assim o trajeto do tradutor na poética do traduzir. O posicionamento. O tradutor segue o ritmo, ele mesmo no ritmo, entre as palavras, uma atividade de escuta. O que é esta fonologia? É aí, que do texto salta a vida porque o texto não era ausente de aspectos da vida. Essa vida, o ritmo dela. É uma saída para aquela humanidade separada.

Referências

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castelo (org). *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, [1923] 2008.

CADOGAN, León. Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. *FFLCH/USP, Boletim N. 227, Antropologia N.5*. São Paulo, 1959.

CADOGAN, León. *Ywyrã ñe'ery: fluye del árbol la palabra; sugerencias para el estudio de la cultura guarani*. Assunción, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”, 1971.

CADOGAN, León. *Diccionario Mbya-Guarani-Castellano*. Asunción Biblioteca Paraguaya de Antropología – Vol. XVII; Fundación “León Cadogan; CEADUC/CEPAG, 1992.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem Mal. O profetismo tupi guarani*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, [1975] 1978.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, [1974] 1990.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac&Naify, [1974] 2003.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência – pesquisa de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, [1980] 2004.

DOOLEY, Robert. *Léxico Guarani, dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*. Sociedade Internacional de Linguística, 2006.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Trad. Manuela Mendonça Porto: Porto Editora, [1990] 2011.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cutrix, [1960] 1975.

JECUPÉ, Kaka Wera. *Tupã Tenondé: a criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. [2010] 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia Das Letras, 2020.

MARTINS, Marci Fileti. *Descrição e Análise de Aspectos da Gramática do Guarani Mbyá*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2003.

MARTINS, Maria Silvia Cintra. Em defesa da literatura indígena: a atenção à literatura tradicional dos cantos xamanicos e das narrativas primordiais. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v.20, n.36, p 122-144, ago./dez. 2019.

MARTINS, Maria Silvia Cintra (Org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma Teoria Crítica da Linguagem*. Campinas: Mercado de Letras, 2022. Disponível em: <https://letra.fflch.usp.br/publicacoes-dos-docentes>.

MARTINS, Maria Silvia Cintra. *O poder das palavras: em sua força poética, xamânica e tradutória*. Campinas: Mercado de Letras, 2020.

MARTINET, André. *A linguística sincrônica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1968]1971.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, [1989] 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo. Perspectiva, [1999] 2010.

MESCHONNIC, Henri. *Le Sacré, Le Divin, Le Religieux*. Paris, Editions Arfuyen, 2016.

RIBEIRO, João Paulo. *Com o Mbaraká entre as palmas das mãos das palavras: uma poética do traduzir Ayvu Rapyta na Ameríndia*. Tese de doutorado. Universidade Federal de São Carlos, programa de Pós-Graduação em Linguística, 2022.

RODRIGUES, Aryon Dall'igna. Relações Internas na Família Linguística Tupi-Guarani. In. *Revista de Antropologia*, n.27-8, 1984-5.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cutrix, [1916] 1971.

TUGNY, Rosângela Pereira de *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn maxakali*. Rio de Janeiro: Série Monografias, Museu do Índio – Funai, 2011.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Trad. Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Paz e Terra, [1987] 1993.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, [2009] 2015.