



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

DOUGLAS GONÇALVES MARTINS

**Os cantos *Ayyu rapyta* na Tradução de Josely Vianna Baptista:
Leituras a partir da Transcrição**

Brasília – DF

2024

DOUGLAS GONÇALVES MARTINS

**Os cantos *Ayvu rapyta* na Tradução de Josely Vianna Baptista:
Leituras a partir da Transcrição**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Letras – Tradução Espanhol.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlova Gonsales Aseff

Brasília – DF

2024



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

Banca Examinadora

Data da defesa: 20/09/2024

Prof^a. Dr^a. Marlova Gonsales Aseff
(Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Alba Elena Escalante Alvarez

Prof^a. Dr^a. Lucie Josephe de Lannoy

Brasília – DF

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Adilce. Sem ela, nada disso seria possível.

À Ana Elizabete, ex-esposa e companheira de 15 anos entre namoro e casamento, que me acompanhou em tantos momentos, entre idas e vindas e formações não concluídas, quem me viu ingressar neste curso, apoiando cada passo: minha gratidão profunda.

Minha gratidão à querida professora Marlova Aseff, que, com uma escuta atenta e paciência, aceitou o desafio de me orientar num dos momentos mais delicados da minha vida. Graças às suas valiosas orientações, pude concluir este trabalho final de curso. Sou igualmente grato à professora Alba, que me orientou no PIBIC, me acolheu durante o curso, e sempre demonstrou ser essa pessoa verdadeira e justa.

Agradeço de coração a todo o corpo docente do curso de Letras-Tradução Espanhol, que não apenas contribuíram para minha formação acadêmica, mas, acima de tudo, para minha formação humana. Agradeço também aos técnicos da UnB e às trabalhadoras terceirizadas, que cuidam diariamente do espaço físico que ocupamos na universidade.

Por fim, sou grato por ter feito amigos que levo comigo para a vida: Raphaelle, Eduarda, Stefanny. Meu coração se enche de alegria por ter caminhado ao lado de pessoas tão especiais.

O QUE SE FAZ faz o tempo

O lugar, a língua – faz um corpo

Edimilson Pereira de Almeida (*o som vertebrado*, 2022)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura dos cantos *Ayvu Rapyta* publicados em tradução ao português brasileiro no livro *Roça Barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista. Esses cantos, originários da tradição do povo indígena Mbyá-Guarani da região do Guairá, Paraguai, foram coletados pela primeira vez na década de 1940 pelo pesquisador León Cadogan (Assunção, 1899-1973) e publicados no Brasil em 1959, na *Revista de Antropologia* da FFLCH-USP, em tradução para o espanhol. O objetivo central do estudo é realizar uma leitura/análise de um excerto do canto *Ayvu rapyta* traduzido por Baptista, situando-o no contexto das teorias pós-coloniais da tradução e da transcrição de Haroldo de Campos. A pesquisa se desenvolve a partir de uma revisão teórica sobre os Estudos da Tradução, com ênfase nas ideias de teóricas como Spivak e Niranjana, que destacam a importância da tradução cultural e pós-colonial, e também na teoria da transcrição poética de Haroldo de Campos. A metodologia inclui pesquisa bibliográfica, análise da obra e comparação das traduções de Baptista com as de Kaká Werá Jecupé e Cadogan.

Palavras-chave: *Ayvu rapyta*; *Roça Barroca*; Estudos da Tradução; Transcrição, Pós-colonial

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura de los cantos *Ayvu Rapyta* publicados en traducción al portugués brasileño en el libro *Roça Barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista. Estos cantos, originarios de la tradición del pueblo indígena Mbyá-Guarani de la región del Guairá, Paraguay, fueron recolectados por primera vez en la década de 1940 por el investigador León Cadogan (Asunción, 1899-1973) y publicados en Brasil en 1959, en la *Revista de Antropologia* de la FFLCH-USP, en traducción al español. El objetivo central del estudio es realizar una lectura/análisis de un fragmento del canto *Ayvu rapyta* traducido por Baptista, situándolo en el contexto de las teorías postcoloniales de la traducción y de la *transcreación* de Haroldo de Campos. La investigación se desarrolla a partir de una revisión teórica sobre los Estudios de la Traducción, con énfasis en las ideas de teóricas como Spivak y Niranjana, que destacan la importancia de la traducción cultural y postcolonial, y también en la teoría de la transcreación poética de Haroldo de Campos. La metodología incluye investigación bibliográfica, análisis de la obra y comparación de las traducciones de Baptista con las de Kaká Werá Jecupé y Cadogan.

Palabras clave: *Ayvu rapyta*; *Roça Barroca*; Estudios de la Traducción; Transcreación, Postcolonial

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 TEORIAS PÓS-COLONIAIS DA TRADUÇÃO	10
Algumas aproximações a partir de Tejaswini Niranjana e Gayatri Spivak	10
2 A TRAJETÓRIA TEÓRICA DE HAROLDO DE CAMPOS	15
2.1 A Poesia Concreta Brasileira no contexto dos movimentos de Vanguarda	15
2.2 Da Antropofagia à Transcriação Haroldiana	18
3 ROÇA BARROCA NO CONTEXTO DAS TRADUÇÕES PÓS-COLONIAIS.....	26
3.1 O livro <i>Roça Barroca</i>	26
3.2 Os cantos míticos Mbyá-Guarani do Guairá	26
3.3 Josely Vianna Baptista: escrita poética, leitura e releitura tradutória.....	28
3.4 Análise das Traduções	31
3.4.1 Processo tradutório e escritura poética	31
3.4.2 Ayvu rapyta.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXOS.....	44

INTRODUÇÃO

O ponto de partida da nossa pesquisa é o livro *Roça barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista, publicado pela extinta editora CosacNaify. A obra, um híbrido entre poesia traduzida e poemas autorais, está dividida em duas partes. A primeira, compõe os cantos *Ayvu rapyta* do povo indígena Mbyá-Guarani do Guairá, Paraguai, uma importante manifestação da mitopoética ameríndia. A segunda parte reúne um conjunto de poemas autorais da tradutora, intitulado *Moradas nômade*s que, segundo Baptista “(...) procuram dialogar com a sofisticada trama sonora dos cantos, no umbral em que arcaico e moderno se encontram em cruzamentos híbridos” (Baptista, 2011, p. 13).

A história da transcrição desses cantos remonta às décadas de 1940 e 1950, na região do Guairá, Paraguai, quando León Cadogan (Assunção, 1899-1973), pesquisador autodidata, realizou um trabalho de pesquisa e escuta junto ao povo Mbyá-Guarani do Guairá, no qual procurou conhecer suas tradições espirituais, sua língua, cultura e história. (Zwetsch; Gallazzi, 2022). Durante os anos 1940, escreveu uma série de artigos sobre a cosmovisão indígena até que em 1959, publicou, no Boletim 227 de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, a tradução para o espanhol dos cantos sagrados mabyá-guarani intitulada *Ayvu rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*. A tradução, cotejada com os originais do dialeto mbyá, registra os cantos sagrados que os indígenas haviam preservado em segredo até então. Como narra León Cadogan, esses textos correspondem às “*tradiciones secretas de los mbyá*” e “*son el fundamento de la religión*” dos mbyá-guarani (Cadogan, 1997, p.14, 17).

A edição utilizada por Josely Vianna Baptista para a tradução dos cantos é a de 1992, preparada por Bartomeu Melià a partir dos originais em Mbyá. Foram traduzidos os três primeiros capítulos: *Maino i reko ypykue*: “Os primeiros ritos do Colibri”; *Ayvu rapyta*: “A fonte da fala” e, *Yvy tenonde*: “A primeira Terra”.

A escolha do livro *Roça barroca* (2011) como nosso objeto surgiu do desejo de pensar a tradução e, em especial, a poética da tradução, como um campo de pesquisa transversal, exploratório, que atravessa as fronteiras disciplinares e procura explorar novas correntes nos Estudos da Tradução. Desse modo, esta é uma pesquisa que tem

como objetivo analisar a tradução dos cantos míticos Mbyá-guarani presentes no livro *Roça barroca*, tentando entender de que forma a poeta e tradutora encarou a tarefa da tradução desses mitos tomando-os enquanto objetos poéticos.

Por muito tempo, a tradução foi vista como um apêndice da linguística ou uma subdivisão dos estudos da literatura comparada, até adquirir status de disciplina independente a partir do final da década 1970, consolidando-se nas décadas seguintes, especialmente nos anos 1990, como afirma Susan Bassnett em seu livro *Estudos de Tradução* (2005). Embora de maneira marginal, Bassnett dedica uma parte do prefácio à terceira edição em língua inglesa a discorrer sobre as novas tendências nos Estudos da Tradução para além das fronteiras da Europa, a exemplo do Brasil, América Latina, Índia, África do Sul, China e Canadá. Nas palavras da autora “(...) escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes e Haroldo e Augusto de Campos têm exigido uma nova definição de tradução” (Bassnett, 2005, p. 16).

Anthony Pym, em seu livro *Explorando as Teorias da Tradução* (2017) dedica o último capítulo à Tradução Cultural, abordando desde teóricos como Homi Bhabha e Spivak, passando pela Etnografia como Tradução e Sociologia da Tradução até chegar à Psicanálise. Esta é uma obra importante, em que pese seu didatismo, pois procura localizar a Tradução para além das noções ocidentais de equivalência linguística estrutural/dinâmica, texto “fonte” e texto “alvo”. Um movimento semelhante pode ser observado na obra do estadunidense Edwin Gentzler, *Teorias Contemporâneas da Tradução* (2009), onde o autor, com grande sofisticação teórica, conduz o leitor por temas como a desconstrução, a virada cultural e a teoria pós-colonial da tradução.

Não trata-se aqui de negar a contribuição de autores europeus, como Michel Foucault, Jacques Derrida, Antoine Berman e outros. Ao contrário, o objetivo é apontar os processos de mudança que o campo da Tradução experimentou na busca por se consolidar enquanto disciplina acadêmica, ao mesmo tempo em que se abria a favor de novas formas de expressão, de leitura, de compreensão, sem fugir das inescapáveis ambivalências e intensidades desse movimento. Por isso, no capítulo 1, abordamos as teorias pós-coloniais da tradução, guiados pelas análises de Tejaswini Niranjana e Gayatri Spivak.

O capítulo 2 é dedicado à apreciação das principais elaborações teóricas de Haroldo de Campos que, como se verá, tiveram grande influência sobre o fazer

tradutório de Josely Vianna Baptista. Já no capítulo 3, partiremos para uma análise comparativa entre as traduções de León Cadogan e Kaká Werá Jecupé.

A metodologia empregada na pesquisa foi a seguinte: a) pesquisa bibliográfica sobre teorias pós-coloniais de tradução e sobre as ideias e formulações teóricas de Haroldo de Campos sobre a tradução de poesia; b) descrição da obra *Roça Barroca*; c) análise de trechos da tradução dos cantos *Ayvu rapyta* feita por Baptista; d) comparação com as traduções de Kaká Werá Jecupé para o PT e de León Cadogan para o espanhol.

Esta monografia é um trabalho inegavelmente pessoal. Suas formas de expressão e processos de escrita não podem ser separados das formas e processos de um pensamento crítico sobre o lugar da tradução no mundo, especialmente no Brasil e na América Latina. Pensar a prática tradutória não apenas como um conjunto de teorias, regras e escolas de pensamento, mas, fundamentalmente, como um lugar de afirmação do *outro*, da *dimensão ética*, na esteira daquilo que Antoine Berman afirmou “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (Berman, 2012, p. 95) e, ainda, a tradução “pertence *originalmente* à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*. (...) Abrir é mais que comunicar: é revelar, manifestar” (p. 95, 97).

1 TEORIAS PÓS-COLONIAIS DA TRADUÇÃO

Algumas aproximações a partir de Tejaswini Niranjana e Gayatri Spivak

As relações entre a antropologia e a tradução têm suas origens no registro etnográfico realizado por viajantes que buscavam se comunicar com povos estrangeiros. Entretanto, nem todas as etnografias utilizam procedimentos de tradução. Na antropologia, especialmente no contato com povos indígenas, a tradução cultural antropológica tem alcançado diversas etnias e nacionalidades (Faulhaber, 2008). No início da década de 1990, o campo da tradução pós-colonial abalou os alicerces do entendimento que se tinha sobre as culturas e sociedades não ocidentais ao propor um novo olhar e uma crítica aos tradutores, etnógrafos e historiadores. Edwin Gentzler realiza uma síntese desse momento ao abordar o tema da desconstrução e tradução pós-colonial. Diz o autor:

Em vez de usar a tradução como uma ferramenta para apoiar e estender um sistema conceitual baseado na filosofia e na religião ocidentais, os tradutores pós-coloniais tentam recuperar a tradução e usá-la como uma estratégia de resistência, que perturba e desloca a construção de imagens de culturas não ocidentais, em vez de reinterpretá-las usando conceitos e línguas tradicionais, normalizados (Gentzler, 2009, p. 217-218).

Entre as estudiosas que passaram a beber na *desconstrução* e nos estudos da Teoria Pós-Colonial, destacam-se as teóricas indianas Tejaswini Niranjana e Gayatri Chakravorty Spivak. Niranjana elabora uma crítica ao tratamento dispensado por tradutores e etnógrafos às culturas coloniais, argumentando que, ao utilizarem conceitos tradicionais de tradução – como *transparente, objetiva e fiel* – de forma acrítica e ingênua, permitiram que políticos e administradores coloniais construíssem o ““exótico” Outro como eterno e imutável” (Gentzler, 2009). Ou seja, “(...) essa imagem do Outro teve um impacto dramático não só sobre a compreensão por parte do Ocidente das chamadas culturas do “Terceiro Mundo”, mas também sobre a compreensão que muitas nações emergentes teriam de suas próprias culturas” (p. 218).

Dessa forma, a tradução é capaz de construir imagens, reforçar estereótipos negativos de um determinado povo e naturalizar preconceitos. No contexto da cultura indiana, sobre a qual Niranjana escreve, a tradução foi utilizada para construir imagens de um povo preguiçoso, menos inteligente e passivo. (Gentzler, 2009). Em seu livro

Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context (1992), ao abordar a problemática da representação do outro nas sociedades coloniais, Niranjana critica o papel que a tradução exerce na construção das culturas colonizadas, fazendo-as parecer estáticas e imutáveis, em lugar de historicamente construídas. Ela afirma:

A tradução, portanto, produz estratégias de contenção. Ao empregar certos modos de representar o outro — que ela, assim, também traz à existência —, a tradução reforça versões hegemônicas dos colonizados, ajudando-os a adquirir o status do que Edward Said chama de representações, ou objetos sem história. (...) Ao criar textos e sujeitos coerentes e transparentes, a tradução participa — em uma gama de discursos — da fixação das culturas colonizadas, fazendo-as parecer estáticas e imutáveis em vez de historicamente construídas. A tradução funciona como uma apresentação transparente de algo que já existe, embora o "original" seja na verdade trazido à existência através da tradução. Paradoxalmente, a tradução também fornece um lugar na "história" para os colonizados. (...) A tradução é, portanto, empregada em diferentes tipos de discursos — filosofia, historiografia, educação, escritos missionários, literatura de viagem — para renovar e perpetuar a dominação colonial. (Niranjana, 1992, p. 3). (Tradução nossa)¹

Para a autora, qualquer teoria da tradução que ignore a intertextualidade das traduções e a natureza canônica de certas traduções que participam das práticas coloniais, tais como a educação, o empréstimo de ideias e valores europeus, não pode ser considerada empírica nem sistemática. No campo teórico, tradutores, etnógrafos e antropólogos experimentam uma crise semelhante ao encontrarem problemas epistemológicos parecidos. Esses problemas incluem a representação de uma cultura em nossa língua, os conceitos utilizados no ordenamento do que se é observado e relatado, e a interpretação de determinados comportamentos sem que as experiências subjetivas próprias do observador sejam acessadas (Gentzler, 2009). Gentzler, na discussão que empreende sobre o pensamento de Niranjana, afirma que para a autora “a antropologia tem progredido mais que os estudos da tradução”, embora os novos etnógrafos “contam

¹ *Translation thus produces strategies of containment. By employing certain modes of representing the other—which it thereby also brings into being—translation reinforces hegemonic versions of the colonized, helping them acquire the status of what Edward Said calls representations, or objects without history. (...) In creating coherent and transparent texts and subjects, translation participates – across a range of discourses – in the fixing of colonized cultures, making them seem static and unchanging rather than historically constructed. Translation functions as a transparent presentation of something that already exists, although the "original" is actually brought into being through translation. Paradoxically, translation also provides a place in "history" for the colonized. (...) Translation is thus deployed in different kinds of discourses – philosophy, historiography, education, missionary writings, travel-writing – to renew and perpetuate colonial domination. (Niranjana, T. *Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 3)*

demasiadamente com um “*tropo* de política em poética” e não se aprofundam nas relações de poder e nos efeitos implicativos das traduções” (p. 220).

Como afirmamos no início deste trabalho, o campo *Estudos da Tradução* vai se afirmando enquanto disciplina própria sem fugir das inescapáveis ambivalências e intensidades desse movimento. No âmbito das discussões sobre a teoria pós-colonial da tradução, surgem problemáticas epistemológicas importantes que, embora não sejam completamente solucionadas, são abordadas por Gayatri Spivak, de modo a sugerir possíveis soluções para certas encruzilhadas. Gentzler sintetiza algumas dessas problemáticas ao colocar alguns questionamentos que surgem no interior desse movimento:

(...) se as atuais versões de tradução são incorretas, isto é, se apagam a diferença por se conformarem com imagens e ideias predominantes no Ocidente, como pode um tradutor produzir uma versão mais precisa? (...) Quem decide, ou com quais ferramentas podemos avaliar a tradução pós-colonial? Como recuperamos aquilo que foi apagado ou encoberto? Como reescrevemos textos sem cair nas mesmas amarras epistemológicas de verdade, presença e autoridade que constroem as presentes versões? (Gentzler, 2009, p. 223-224).

Gayatri Chakravorty Spivak², crítica e teórica indiana radicada nos Estados Unidos, irá argumentar que o sujeito pós-colonial já vive na tradução. Ela sustenta que as culturas indígenas e suas manifestações foram tão profundamente influenciadas pela língua e pelas instituições do poder colonizador que suas identidades foram absorvidas pela história de outros. (Gentzler, 2009). Tanto Niranjana quanto Spivak tem como referência a *desconstrução* de Derrida para ler o *não-dito*, os silêncios de um texto. No entanto, Spivak, diferentemente de Derrida, acrescenta a dimensão da colonização sobre a consciência dos povos colonizados. Gentzler resume da seguinte forma:

Diferente da desconstrução de Derrida, que dismantela textos e abre caminho para conexões aleatórias e semiose ilimitada, a de Spivak tende para a produção afirmativa. A tentativa é menos uma revelação da consciência

² Gayatri Chakravorty Spivak, é professora de Literatura Comparada da Universidade Columbia, Nova Iorque, EUA, possui uma obra vasta sobre a Teoria Pós-Colonial e ensaios sobre a Tradução e Cultura. Traduziu *De la grammatologie* (1967), de Jacques Derrida, para o inglês (*Of Grammatology*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1976). No Brasil, foi traduzido para o português duas importantes obras: *Pode o Subalterno Falar?* (1988 [2010]), tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa e publicado pela Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010. *Crítica da razão pós-colonial, por uma crítica do presente fugidio* (1999 [2022]). Tradução de Lucas Carpinelli e publicado pela Editora Filosófica Politeia, São Paulo, 2022.

subalterna “verdadeira” ou “essencial” ou “original”, que segundo ela seria impossível, e mais uma compreensão dos *efeitos* da colonização exercidos sobre a consciência subalterna em situações históricas *específicas*. (...) Em vez de usar a tradução para acessar algum tipo de texto “original” do sujeito, os tradutores poderiam ter como objetivo o acesso ao sujeito em desenvolvimento em situações específicas; se esse sujeito for “subalterno”, sua localização estará sempre já dentro de um registro textual, implicada em uma rede de códigos discursivos e linguísticos do colonizador. (Gentzler, 2009, p. 225).

Vemos, assim, que o projeto de Spivak considera os efeitos da colonização sobre a consciência subalterna assim como as implicações de toda uma “rede de códigos discursivos e linguísticos do colonizador” (p. 225) que operam na cultura colonizada. Neste sentido, Sandra Regina Goulart Almeida, em artigo intitulado *Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada* (2011), traça alguns comentários sobre o artigo *The Politics of Translation* (1993) [A política da tradução], escrito por Spivak. Almeida, baseando-se no texto de Spivak, destaca que a linguagem é um processo de construção de significado e uma forma de entender o mundo e a nós mesmos (produção da identidade). Portanto, a “tradução nos permite esse contato com uma linguagem que pertence a vários “outros” (Almeida, 2011). Ela complementa, afirmando:

Na base de seu argumento está a noção de sedução do texto (e não do/a tradutor/a, numa inversão do sentido etimológico negativo de “engano e negação”, aludindo ao sentido de “levar para o lado, desviar do caminho”) e a concepção da tradução como o mais íntimo ato de leitura que faz com que o/a tradutor/a seduzido pelo texto a ser traduzido (desviado de seu caminho inicial) a ele se entregue e se renda. Assim, o/a tradutor/a deve tentar “compreender as pressuposições do escritor”, isto é, “entrar nos protocolos do texto” (Derrida), não nas leis gerais da linguagem, mas nas leis específicas desse texto (que tem uma história e uma geografia próprias) e isso requer um contato próximo com esse texto através de uma leitura aprofundada, crítica e, principalmente, íntima. (Almeida, 2011, p. 84).

O comentário de Almeida deixa evidente uma concepção de tradução que busca, na intimidade do ato de leitura do texto, seduzir o tradutor para que se entregue, não mais às leis gerais da linguagem, mas, sim, às leis específicas do texto. Ou seja, o que vale é a percepção que esse texto está historicamente e geograficamente localizado. Para Almeida, há ainda, a dimensão da hospitalidade, que “implica o ato de estar com o outro, de assumir a responsabilidade pelo outro” (p. 85).

Gentzler irá argumentar que as estratégias de tradução utilizadas por Spivak – material prefacial, fundo histórico, informações contextuais, entrevista com o autor e o seu conhecimento da cultura indiana e bengali – fazem parte de um projeto maior, que é,

ao mesmo tempo, poético e político. (Gentzler, 2009). Em seu livro *The Politics of Translation* (1993), será crítica quanto à tradução feminista ocidental e à análise feminista feita a partir da Europa de textos escritos por mulheres do “Terceiro Mundo”. Gentzler resume da seguinte forma:

(...) de acordo com as feministas ocidentais, afirma Spivak, tudo que se escreve no Terceiro Mundo parece igual. Escritoras da Índia acabam parecendo com escritores de Taipei. Não basta, diz ela, ter um compromisso político progressivo; também se deve prestar atenção às formas, à língua e aos contextos específicos dos textos. (Gentzler, 2009, p. 226)

A teoria de Spivak compreende a tradução dentro dessas relações e tensões de poder, do lugar de onde se fala, da história da língua, da história da língua em tradução e, fundamentalmente, o efeito da colonização sobre o sujeito dentro da história. Mostra, que os estudos da tradução participam de debates em outras áreas, como o feminismo, estudos étnicos e culturais.

2 A TRAJETÓRIA TEÓRICA DE HAROLDO DE CAMPOS

Este capítulo tem como objetivo situar o movimento da Poesia Concreta no cenário mais amplo dos movimentos de vanguarda internacionais, discutindo suas influências, especificidades e contribuições, com base na análise feita por Gonzalo Aguilar. Para isso, buscaremos entender como a Poesia Concreta dialogou com as tendências modernistas globais e se consolidou como uma vanguarda única, enraizada tanto no contexto brasileiro quanto nas dinâmicas internacionais do período.

Em seguida, buscamos explorar a evolução da teoria da tradução desenvolvida por Haroldo de Campos, traçando um percurso desde o conceito de antropofagia, influenciado por Oswald de Andrade, até a formulação da transcrição. Ao examinar as contribuições de Campos para os estudos de tradução, o texto apresenta como essa teoria se fundamenta em uma leitura crítica e criativa da tradição poética, envolvendo a apropriação transgressiva de textos originais. A partir de referências teóricas várias e da influência direta da Poesia Concreta e o modernismo, Haroldo de Campos propõe uma prática tradutória que transcende a fidelidade literal e prioriza a recriação estética e semiótica.

2.1 A Poesia Concreta Brasileira no contexto dos movimentos de Vanguarda

O movimento da Poesia Concreta surgiu no Brasil em meados dos anos 1950 – no contexto do modernismo e das transformações sociais, políticas e culturais que caracterizavam a cidade de São Paulo e o Brasil – impulsionado por três figuras centrais: os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Esses teóricos desenvolveram uma produção poética e crítica, evidenciada em manifestos, programas e intervenções públicas. Um dos livros mais inspiradores para entendermos esse movimento foi *A Poesia Concreta Brasileira: as Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, do tradutor e crítico literário argentino Gonzalo Aguilar.

A obra de Aguilar é importante porque busca, a partir de uma compreensão histórica, cruzar e explorar os atravessamentos possíveis com o movimento da poesia concreta como parte integrante das vanguardas latino-americanas e do modernismo internacional no Brasil. Nas palavras do autor: “(...) inicio o estudo do movimento de poesia concreta não a partir de seus manifestos ou de seus poemas, mas de seus vínculos

com o panorama urbano e institucional de São Paulo nos anos 1950”. (Aguilar, 2005, p. 19).

Não nos cabe aqui adentrar na extensa discussão sobre os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX ou mesmo na *Teoria da Vanguarda*, apenas traçar alguns comentários a título de introdução. Na obra supracitada, Gonzalo Aguilar recorre ao crítico alemão, Peter Bürger, para entender a definição das vanguardas desenvolvida por este autor e propor uma nova leitura a partir da realidade latino-americana. Dessa forma, Aguilar parte da ideia de que “toda vanguarda é *relacional* e é preciso localizá-la historicamente para compreender suas características”. (p. 30). Diferentemente de Bürger, que definiu as vanguardas a partir de um critério único – *a superação da instituição arte* – Aguilar argumenta que “apesar de sua capacidade de síntese, leva-o a exclusões injustificadas e a desconsiderar as relações contingentes sobre as quais se estrutura cada movimento de vanguarda” (p. 29).

Bürger, em seu livro *Teoria de Vanguarda* (1980), não realiza nenhuma análise histórica ou particular, ao contrário, ocupa-se exclusivamente do dadaísmo e do surrealismo, deixando de fora outros movimentos que sempre haviam sido considerados de vanguarda, como o cubismo e o futurismo russo. (Aguilar, 2005). Aguilar, por outro lado, propõe “pensar as vanguardas como práticas vinculadas ao contexto”. (p. 30).
Completa:

Considero que ao historiar e localizar os movimentos é possível mostrar como, em um campo determinado, pode surgir uma vanguarda e que tal denominação é possível dadas as *relações* que estabelece nesse campo. Isso é válido não só para movimentos como o da poesia concreta brasileira ou os *happenings* dos anos 1960, como também para certas formações do início do século XX (como o *martinferrismo* argentino) ou para alguns aspectos particulares (como a “teoria da tradução” de Ezra Pound) que, em outros contextos, não teriam uma função vanguardista como têm no espaço em que intervieram. Isso faz com que, para compreender o *deslocamento* nos fenômenos de vanguarda (tanto no plano das formações como no dos procedimentos), seja necessário considerar as relações contingentes de poder e não, como faz Bürger, construir uma teoria que unifica, simplifica e isola um *corpus* complexo em função de um critério único de discriminação (“a superação da instituição arte”). (Aguilar, 2005, p. 30-31).

Em sua pesquisa, Aguilar realiza uma intervenção ampla das vanguardas artísticas com o objetivo de compreender os fatores que propiciaram o surgimento da Poesia Concreta Brasileira. O autor destaca as complexas relações que caracterizam um movimento de vanguarda, ao analisar a influência de fatores como as transformações

tecnológicas e a dinâmica do campo literário, no qual as novas propostas se confrontam com as instituições e as estéticas consolidadas. Diz o autor:

(...) as relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias: em primeiro lugar, é necessária a conjunção de profundas transformações tecnológicas, a existência de um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo de disputa cultural e política. Em segundo lugar, no domínio do artístico, as relações vanguardistas implicam sempre um questionamento do estatuto da obra, porque é sua legitimidade como forma que está em jogo. (Aguilar, 2005, p. 32).

Sem adentrar na discussão quanto à *obra de arte*, podemos afirmar, com base em Aguilar, que as vanguardas se definem porque questionam a obra de arte como tal, ou porque “(...) em sua experiência, encontram um desajuste entre ambiente e formas herdadas, o qual somente pode ser superado por um tipo de prática violenta e não-conciliatória” (p. 33). No caso da Poesia Concreta Brasileira, o momento mais significativo de *questionamento* ocorre em dezembro de 1956, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a presença de artistas plásticos e escultores e, principalmente, a participação dos poetas concretos com os seus poemas-cartazes. A partir do grupo *Noigandres*, esses poetas se posicionariam, então, como grupo de vanguarda até o fim do ciclo modernista. (Aguilar, 2005).

Em seu programa, os concretistas sustentaram os postulados modernistas durante mais de uma década, até que o ciclo modernista se encerrou – e com ele as práticas de vanguarda – no final dos anos 1960. As experimentações com a forma artística, tal como as vanguardas a conceberam, foram restringindo-se cada vez mais, à medida que essas renovações formais eram velozmente apropriadas pelos meios de comunicação de massa e que as possibilidades de uma transformação social integral ou revolucionária se encerravam. No Brasil, isso ocorreu aproximadamente no final de 1969, quando o regime militar instituiu os atos repressivos que frustraram toda possibilidade de mudança. (Aguilar, 2005, p. 43).

O concretismo poético, como movimento de vanguarda, surgiu de maneira independente tanto na Alemanha quanto no Brasil, refletindo tanto as influências locais quanto as tendências globais do modernismo. Essa distinção pode ser atribuída, em parte, ao contexto cultural e artístico brasileiro, onde o modernismo já havia se estabelecido como uma força estruturada e orgânica. Nas palavras de Gonzalo Aguilar:

(...) o fato de que o concretismo poético tenha-se desenvolvido na Alemanha e no Brasil e de que, em ambos os casos, caiba a denominação de “último” movimento de vanguarda, não deve ocultar ou suprimir a inflexão latino-americana do grupo brasileiro e sua inserção em uma tendência modernista mundial – sem deixar de corresponder às características transnacionais do período – teve uma fisionomia própria. No caso específico da poesia concreta, sua aparição no cenário cultural brasileiro foi independente de seu surgimento na Alemanha, e isso se explica tanto pelo alto grau de organicidade que a perspectiva modernista havia adquirido no Brasil como pelo fortalecimento – em termos institucionais, mas também de elaboração discursivas – dos critérios de *homogeneidade*, *evolução* e *autonomia*. (Aguilar, 2005, p. 44).

Até agora, esboçamos breves considerações sobre o contexto em que surgiu o movimento da Poesia Concreta Brasileira, para entender, a seguir, o caminho percorrido por Haroldo de Campos em sua proposta de tradução. Em nossa análise, seguimos com a leitura de Gonzalo Aguilar, acrescentando as reflexões de Susan Kampff Lages em *Walter Benjamin: tradução e Melancolia*, além de outros autores em diálogo com a proposta de transcrição poética e, claro, o próprio Haroldo em seu *Metalinguagem e Outras Metas*.

2.2 Da Antropofagia à Transcrição Haroldiana

A produção teórica de Haroldo de Campos sobre a sua atividade tradutora compreende um vasto conjunto de textos publicados em revistas, jornais e apresentados em congressos. Dois textos basilares na trajetória de Campos para a compreensão de sua proposta de tradução incluem *Da tradução como Criação e como Crítica*, apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Paraíba, 1962) e *Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, exposto no II Congresso Brasileiro de Semiótica (São Paulo, 1982). No segundo, Campos revisita sua teoria, ao realizar uma síntese dos vários conceitos – como *transcrição*, *tradição*, *recepção* etc. – que acompanharam sua proposta de tradução poética. Em 1982, escreveu:

Há mais de vinte anos me ocupo, em sede teórica, dos problemas da tradução poética. Essa reflexão teórica nasceu de uma prática intensiva da tradução de poesia – individualmente ou em equipe – por Augusto de Campos, Décio Pignatari e por mim (desde a década de 1950, quando constituímos o Grupo Noigrandes), como corolário programático de nossa atividade de poetas”. (Campos, 2015, p. 77).

Notamos que a reflexão teórica, fruto da prática da tradução e da atividade poética, acompanharam a trajetória de Haroldo de Campos e é importante porque nos ajuda compreender a tradução tanto *como Criação* quanto *como Crítica*, conforme sugere o título de um de seus textos.

O movimento da Poesia Concreta, que havia surgido como reação a um tipo de poesia de caráter sentimental ou confessional da geração de 1945, buscou retomar elementos do modernismo da Semana de 1922, como o conceito de *antropofagia* de Oswald de Andrade. Incorporou aspectos radicais da escrita mallarmaica e do método ideográfico desenvolvido por Ezra Pound. (Lages, 2019). Além disso, outra figura fundamental na construção da concepção teórica de Campos foi o linguista russo Ramon Jakobson. A autora Susan Kampff Lages coloca da seguinte forma:

Central para dar lastro teórico à sua concepção, foi o conceito jakobsoniano de “transposição criativa” – a tradução capaz de reproduzir na outra língua o elemento especificamente poético, por uma atenção sobretudo a elementos da estrutura, da articulação entre significantes e, em especial, ao recurso da paronomásia –, que irá determinar fundamentalmente o termo “transcrição”, utilizado pelos poetas concretos para designarem sua peculiar teoria e prática de tradução. (Lages, 2019, p. 89).

Lages, ressalta, também, a relevância do conceito modernista de *antropofagia* “como estratégia particular de leitura de tradição”. (p. 90). Em outras palavras, o projeto poético concretista adotará uma nova postura em relação à tradição poética tanto brasileira quanto universal, deixando de se definir nos termos tradicionais de “influência”, no sentido de “uma assimilação passiva de elementos externos” (p. 90). Ao discorrer sobre essa *nova postura*, a autora utiliza o termo “poética da destruição” para explicar esse movimento de releitura do substrato literário:

Trata-se de um processo de violenta apropriação, que se constitui a partir de uma releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo. Portanto, a poética concretista pode ser chamada de uma “poética da destruição”, na dupla alusão que esse termo pode conter: por um lado, remetendo ao conceito de crítica romântica, que previa uma crítica poética, em que o adjetivo “poético” definia o caráter e não o objetivo da crítica; por outro lado, refere-se a uma corrente, com a qual, mais do que a poética concretista, a reflexão sobre essa poética, realizada sobretudo por Haroldo de Campos, tem afinidade profunda: a “desconstrução”. (Lages, 2019, p. 90).

Essa “crítica poética”, mencionada por Lages, é importante para situar o trabalho teórico de Campos e compreender como, após o fim do ciclo modernista, toda a sua

produção passou a ser orientada por uma profunda “reflexão sobre essa poética”. (Lages, 2019, p. 90).

Edwin Gentzler (2009), destaca que os tradutores brasileiros Augusto e Haroldo de Campos, inspirados pela prática tupi, desenvolveram uma teoria de tradução como *antropofagia* ou *canibalismo* e, influenciados por Derrida, propuseram uma abordagem pós-moderna e antieurocêntrica da tradução, vendo-a como transgressora:

Os irmãos Campos veem a tradução como uma forma de transgressão e desenvolvem um novo conjunto de termos, tais como transcrição, transtextualização, transluminação, transluciferação e canibalização, com os quais articulam sua teoria da tradução. O canibalismo não deve ser entendido no sentido ocidental de capturar, desmembrar, mutilar e devorar, mas em um sentido que mostra respeito, um ato simbólico de apreender amor, absorver as virtudes de um corpo por meio de uma transfusão de sangue. (Gentzler, 2009, p. 239).

Kenneth David Jackson, em sua análise da obra de Haroldo de Campos, destaca os desdobramentos e implicações do prefixo "trans", como o “hibridismo estético” e a “apropriação transgressiva” (Jackson, 2019). Para Jackson, os neologismos cunhados por Campos – transcrição, transluciferação, transtextualização “transficcionalização, transfingimento, transparadização, transluminura – compõem uma "sinfonia barroca" que evoca a *re-imaginação* e a transmutação de textos poéticos de diversas origens. Esses termos, unidos pela musicalidade, pelo movimento e pela apropriação criativa, expressam uma visão universalista e neobarroca, que celebra a tradução como um ato de criação e de abertura a todas as culturas:

(...) [Esses termos] são vozes de uma sinfonia barroca ligada à *re-imaginação* de textos poéticos mundiais. (...) ligados pela musicalidade, pelo movimento (trans) e pela apropriação criativa; representam uma fé universalista, afirmação de uma visão neobarroca, aberta à tradução de tudo. (Jackson, 2019, p. 3).

“Haroldo de Campos, Coreógrafo de Poesia”, assim definido por Jackson, praticou a transcrição “como uma dança do intelecto por entre as línguas, como um movimento que pôs em contato elementos expressivos considerados equivalentes, no papel de coreógrafo de poesia” (Jackson, 2019, p. 4). Elementos expressivos, qualidades lexicais, sonoras, visuais e rítmicas, reinventadas e reescritas em português, eram os critérios pelos quais Haroldo selecionava obras literárias para tradução, sempre privilegiando aquelas com alto grau de criatividade e originalidade. Em seu texto *Da*

Tradução como Criação e como Crítica (1962), sustenta que a tradução de textos criativos implica sempre em um processo de recriação:

(...) para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético) (...). O significado, parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (Campos, 2017, p. 35)

Para Jackson (2019), a tradução criativa constitui um exercício de "hibridismo estético" (p. 6); que se caracteriza pela "apropriação transgressiva" (p. 6) de textos. Essa apropriação, marcada pela *não-reverência* à tradição, permite a "expropriação, reversão e deshierarchicalização" (p. 6) do texto original, refletindo a estética antropofágica presente no "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade.

O crítico literário brasileiro Eduardo Sterzi, em seu ensaio *Antropofagia como máquina de guerra*, sustenta que a Antropofagia de Oswald de Andrade não se limita a uma teoria literária ou artística, mas a uma verdadeira e inovadora *ontologia política*, ou seja, uma teoria sobre o *ser*, que não é definido a partir do que lhe seria supostamente próprio, mas pelo que é capaz de absorver e transformar. (Sterzi, 2022). Diz:

“Só me interessa o que não é meu” resume Oswald no “Manifesto Antropófago”. “Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna”, propõe, quase duas décadas depois, na “Mensagem ao antropófago desconhecido”, de 1946. Abalam-se, neste lance de gênio, todas as noções de *próprio* e de *propriedade*, que são fundamentais para o modo ocidental de pensar – e de agir e deixar de agir, de governar e ser governado etc. (Sterzi, 2022, p. 18).

Desde o início, nota-se que o conceito de *antropofagia* será um elemento definidor do projeto poético concretista, marcando a “via brasileira” nos Estudos de Tradução, refletindo uma tentativa de repensar a tradução a partir de uma perspectiva pós-colonial. Essa postura ficará marcada em um texto emblemático de Haroldo de Campos, datado de 1980, intitulado *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*.

A “Antropofagia” oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e

reconciliada do “bom selvagem”, mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa, capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas forças naturais. (Campos, 2017, p. 234-235).

Uma obra fundamental para uma melhor compreensão do conceito de Transcriação é *Haroldo de Campos – Transcriação*, organizado por Marcelo Tápia, coletânea que reúne um conjunto expressivo de textos escritos por Haroldo. Na introdução, Tápia observa que, embora a ideia de tradução de poemas como uma forma de criação esteja amplamente difundida entre seus praticantes, ainda está distante de alcançar um consenso. Ele expressa essa questão da seguinte maneira:

Embora o entendimento da tradução de poemas como recriação possa estar, hoje, razoavelmente disseminado entre seus praticantes e estudiosos, a questão está longe de ser superada pelo consenso, havendo, ainda, defensores da “fidelidade” em tradução (mesmo poética) como sinônimo da opção pela primazia do “significado” ou do “conteúdo”, na preservação do “essencial” da mensagem traduzida. (Tápia, 2013, p. XII).

No ensaio *Da tradução como criação e como crítica* (1962), Haroldo de Campos baseou-se em duas referências: a noção de “sentença absoluta”, de Albrecht Fabri, e a de “informação estética”, de Max Bense. A partir dessas ideias, desenvolveu uma conexão entre as duas formulações, articulando-as com sua própria concepção de poesia e tradução. Essa síntese serviu para expressar uma forma de unificação no pensamento de Campos (Tápia, 2013).

Nesse mesmo texto, de 1962, o autor propõe, valendo-se de noções da cristalografia, o conceito de “isomorfismo” para designar a operação de traduzir poesia; para ele, obtém-se, pela tradução “em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas [a da língua de partida e a da língua de chegada] estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. O termo “isomórfico” cederá lugar, mais tarde, a “paramétrico” no pensamento de Haroldo, para que fosse enfatizada a relação de paralelismo sugerida pelo prefixo “para-”: “‘ao lado de’, como em paródia, ‘canto paralelo’” (Tápia, 2013, p. XIII).

Ou seja, ao se referir a traduções que adotam o conceito de isomorfismo, espera-se que o texto traduzido provoque no leitor as mesmas percepções e compreensões que

o original oferece. Isso não implica uma correspondência literal entre o número de palavras ou o sentido exato dos termos, mas sim que o impacto e as reflexões geradas no leitor da tradução sejam equivalentes às do leitor do texto original, independentemente da linguagem usada para transmitir a mensagem. Tápia complementa:

As observações de Haroldo de Campos enfatizam o aspecto da transformação do original realizada pela prática da tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados originais, mas sim, a recriação paramétrica, em outra língua, da "entretrama das figuras fonosemânticas", ou seja, da teia de "significantes" cujas relações internas caracterizam mais o poema do que seus "significados", não priorizados na abordagem tradutória. Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação de seus elementos. (Tápia, 2013, p. XVI).

Em outras palavras, a tradução não deveria se focar em simplesmente reproduzir os significados exatos do texto original, mas sim em recriar sua essência estética e poética em outra língua. Propõe, assim, recriar a "entretrama das figuras fonosemânticas", isto é, as conexões entre os sons e os sentidos das palavras que compõem a estrutura do poema. Nesse processo, o tradutor não prioriza o significado literal, mas sim a recriação de uma obra esteticamente semelhante, preservando o caráter artístico do texto original, mesmo que isso implique uma transformação dos seus elementos.

Voltemos ao texto de Haroldo *Da tradução como Criação e como Crítica* (1962). O autor Albrecht Fabri, em artigos publicados na revista *Augenblick*, na Alemanha, explorou questões relacionadas à linguagem artística. Ele desenvolveu a tese de que a essência da arte reside na tautologia, ou seja, a impossibilidade de distinguir entre a representação e o que é representado. Para Fabri, uma "sentença absoluta" ou perfeita não pode ser traduzida, pois a tradução implica a separação entre sentido e palavra. Dessa forma, ele argumenta que o lugar da tradução se situa na "discrepância entre o dito e o significado do dito".

Realmente, o problema da intraduzibilidade da "sentença absoluta" de Fabri ou da "informação estética" de Bense se põe mais agudamente quando estamos diante da poesia, embora a dicotomia sartriana se mostre artificial e insubsistente (pelo menos como critério absoluto), quando se consideram obras de arte em prosa que conferem primacial importância no tratamento da palavra como *objeto*, ficando, nesse sentido, ao lado da poesia. Assim, por exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou entre nós, as *Memórias Sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o Grande Sertão: Veredas, de

Guimarães Rosa. Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia) postularam a impossibilidade da tradução, donde parece-nos mais exato, para este e outros efeitos substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto (Campos, 1962, p. 4).

Podemos observar que Campos (1962) reconhece a impossibilidade de traduzir completamente certas expressões, palavras, contextos e significados. Diante desse desafio, ele busca desenvolver estratégias para lidar com o "intraduzível", tentando transmitir na língua de chegada um sentido que se aproxime daquele originalmente pretendido pelo autor na língua de origem. No entanto, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da impossibilidade, também em princípio, da recriação desses textos.” (Campos, 1962, p. 4).

Sobre a tradução e a crítica, Campos afirma:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problemática) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente a luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (Campos, 1992, p. 273-274).

Segundo Campos (2013), a tradução vai além da mera transposição de palavras entre línguas, de acordo com as correlações gramaticais. Ele reconhece a imperfeição inerente ao ato de traduzir, pois é impossível reproduzir exatamente o mesmo sentimento do autor original na língua de chegada. Dessa forma, o tradutor adapta-se e transforma o texto para recriar conceitos, alinhando sua tradução ao pensamento do autor.

Ao abordar a relação entre tradução e obras verbais, um tema que se aplica especialmente aos contos de fadas, originalmente transmitidos oralmente, Campos (2013) ressalta:

A tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial. Visa a surpreender o intracódigo (as “formas significantes”) que opera no interior do poema de partida (original) e redesenhá-lo no poema de chegada. Para isso, procura desvelar o percurso da função poética no poema (aquela função que segundo Jakobson, é autoreferencial, volta-se para a materialidade mesma da linguagem, para as relações de som e sentido e para a coreografia das estruturas gramaticais) e, de posse da “metalinguagem” que essa desvelação propicia, reconfigurar esse percurso no poema traduzido (melhor

dizendo, “transcriado”), com os recursos da língua do tradutor ampliado ao fluxo violento da língua estranha. (Campos, 2013, p. 155).

Campos (2013) reconhece que a tradução de textos literários verbais difere da tradução de textos literários escritos, mas afirma que ambos os tipos de tradução devem ser vinculados aos conceitos de semiótica para garantir que sejam eficazes e que preservem o significado pretendido pelo autor.

O tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao texto original o texto de sua transcrição, depois de desconstruir esse original num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o *intracódigo* de uma língua para outra língua, *como* se na perseguição harmonizadora de um mesmo telos. Assim, voltando aos termos benjaminianos, a tradução: responderia a sua vocação última “para a expressão da mais íntima relação recíproca entre as línguas; corresponderia ao grande motivo que domina seu trabalho”, qual seja, “uma integração das muitas línguas naquela única, verdadeira”; permitiria acenar para aquele “reino predestinado e negado da culminação reconciliadora e plena das línguas”. (Campos, 2013, p. 110-111).

3 ROÇA BARROCA NO CONTEXTO DAS TRADUÇÕES PÓS-COLONIAIS

3.1 O livro *Roça Barroca*

Como mencionado no início deste trabalho, *Roça Barroca*, é um híbrido que combina poesia traduzida com poemas autorais de Josely Vianna Baptista, inspirados nos cantos míticos *Mbyá-Guarani*. Além dos cantos traduzidos e dos poemas, o livro conta, ainda, com alguns paratextos que contribuem para uma melhor compreensão da obra. É o caso, por exemplo, do texto inicial intitulado *Nota da autora sobre as palavras azuis celestes*, que não apenas contextualiza o projeto tradutório, mas também esclarece os principais conceitos da cosmologia guarani. O livro inclui ainda um texto do escritor paraguaio **Augusto Roa Bastos** (Assunção, 1917-2005), intitulado *Catecismo da Beleza, acerca da tradução para a língua portuguesa dos cantos mitológicos dos Mbyá-Guarani do Guairá*. A tradutora relata que, em 2003, quando Roa Bastos esteve em São Paulo para o lançamento de *Vigília do Almirante* — traduzido e editado por Baptista —, teve a oportunidade de lhe entregar pessoalmente os manuscritos deste trabalho e que poucos dias depois, recebeu pelo correio o texto que agora compõe a presente edição (Baptista, 2011).

Outro paratexto significativo é a seção *Breve elucidário*, que organiza um conjunto de notas lexicográficas com comentários feitos a partir de vocábulos, versos ou blocos de versos (Baptista, 2011). Encerrando a primeira parte do livro, a tradutora apresenta um texto intitulado *Em busca do tempo dos longos sóis eternos (a “terra sem mal” dos Guarani)*, onde busca elucidar, historicamente, o mito guarani conhecido como *yvy marã’ey* ou “terra sem mal”. A segunda parte do livro, além de reunir os poemas autorais de Josely Vianna Baptista, conta com um posfácio escrito pelo artista plástico Francisco Faria, com o título *Notas sobre um percurso compartilhado*.

3.2 Os cantos míticos Mbyá-Guarani do Guairá

Os cantos míticos dos Mbyá-Guarani pertencem à tradição oral dessa etnia e foram registrados pela primeira vez na década de 1940 pelo pesquisador León Cadogan (Assunção, 1899-1973). Esses textos foram, então, publicados pela primeira vez em 1959, no *Boletim 227 de Antropologia* da FFLCH-USP, com o título *Ayvu rapyta: Textos*

míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá, graças ao apoio do antropólogo Egon Schaden. No texto de abertura do livro *Roça Barroca*, intitulado *Nota da autora sobre as palavras azuis celestes*, Josely Vianna Baptista aborda esses textos míticos:

O livro registra cantos míticos dessa etnia relatados na linguagem autêntica de suas *ayvu porã tenonde* – “primeiras palavras inspiradas” –, que os índios haviam mantido, até então, em segredo. Além de muitas notas esclarecedoras, o livro traz a pioneira tradução dos cantos para o espanhol feita por Cadogan, ao lado dos originais em Mbyá – um dialeto guarani. (Baptista, 2011, p. 10).

No texto de apresentação escrito por Augusto Roa Bastos, intitulado *Catecismo da beleza*, presente em *Roça Barroca*, um detalhe relevante sobre León Cadogan é mencionado e explica por que os cantos míticos dessa etnia só foram revelados em 1940:

Não sabemos há quanto tempo andavam vagando pela língua os cantos do *Ayvu rapyta* antes que León Cadogan os recebesse como testemunho da gratidão dos Mbyá do Guairá. Ao salvar o indígena Mario Higinio de uma condenação injusta na prisão de Villarrica, Cadogan ganhou a confiança do cacique Pablo Vera, de Yro’ysã, que decidiu revelar-lhe os textos sagrados que eram mantidos cuidadosamente guardados de toda intrusão estrangeira (Roa Bastos, 2011, p.17-18).

Bastos, prossegue seu texto imaginando e descrevendo em detalhes como deve ter sido o momento solene da revelação dessas *primeiras belas palavras*:

Numa serena luz crepuscular, reunidos em volta de uma fogueira, León Cadogan talvez tenha sido o primeiro homem branco que conheceu as profundezas das *primeiras belas palavras* ou *ñe’e ayvu porã tenonde*. (Roa Bastos, 2011, p. 18).

Leon Cadogan complementa esse relato com as seguintes palavras: “*Esta fue la manera en que inicié en las tradiciones secretas de los mbyá, después de muchos años de relaciones amistosas con ellos, en todo cuyo lapso no había escuchado una sola palabra que hiciera sospechar siquiera la existencia de tales tradiciones*” (Cadogan, 1997, p.17). E conclui, afirmando que “*(...) ni el largo contacto con cristianos ni la catequización a que han sido sometidos algunos mbyá por misioneros católicos ha influido en el verdadero pensamiento místico del aborigen*” (p. 17).

3.3 Josely Vianna Baptista: escrita poética, leitura e releitura tradutória

A professora e pesquisadora brasileira Celia Pedrosa – em artigo intitulado *Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição* –, ao analisar os processos de tradução e criação poética na obra de Baptista, destaca como o convívio entre diferentes tradições culturais *desmonta* dicotomias como mítico e histórico, primitivo e civilizado, próprio e estrangeiro. Discute, ainda, como esse convívio cultural desestabiliza a “concepção tradicional de linguagem representativa, atualizando o vínculo entre étnico, ético e político, em prol de um pensamento singularizante sobre a vida coletiva (Pedrosa, 2018, p. 92). Ao comentar sobre a repercussão das traduções de cantos sagrados dos índios guaranis realizada por Baptista, Pedrosa coloca da seguinte forma:

Esta [repercussão] pode sem dúvida ser explicada, antes de tudo, pela significativa retomada, na última década, da **contribuição antropológica para a articulação entre arte, filosofia e política**. E, mais especificamente, pelo grande papel nela desempenhado pela interpretação de práticas e mitos indígenas, por meio da qual pode ser atualizada também uma reflexão que desde o Modernismo se mostrou fundamental para a cultura brasileira, através dos diferentes usos da noção de antropofagia. (Pedrosa, 2018, p. 93, grifo nosso).

A autora do artigo destaca que por um longo período essa contribuição antropológica foi amplamente negligenciada “em função de uma maior ênfase no pensamento de extração sócio-histórica que tinha como meta principal a incorporação progressista de grupos subalternos a um Estado-nação, democrático ou socialista” (Pedrosa, 2018, p. 94) conforme idealizado pelas utopias iluministas da modernidade ocidental. No entanto, a persistência das tribos indígenas, que enfrentam a ameaça de extinção enquanto afirmam uma diferença frágil (mas insistente), desafia essas concepções de Estado e utopia. Isso leva à busca de alternativas que também considerem as urgências ecológicas (Pedrosa, 2018). Pedrosa destaca, no entanto, que a retomada antropológica pode também resultar em práticas políticas e artísticas reducionistas, que idealizam a diferença étnica e cultural, “instrumentalizando-a como modelo representacional e representativo de um povo e uma comunidade puros, unívocos, porque originários – como propuseram antes tantos romantismos e realismos nostálgicos ou utópicos” (p. 94).

Diante disso, Pedrosa sugere tentar entender *Roça Barroca* e sua relação com a cultura indígena dentro de um contexto mais amplo, considerando também outros aspectos da trajetória literária da autora:

(...) seu primeiro livro de poemas, *AR*, de extração experimental construtivista, que veio à luz em 1991 (Fundação Cultural de Curitiba/Iluminuras), já era dedicado à “liga da palavra-alma dos Guarani – ñe’eng – e seus suicidas”. Ao mesmo tempo, desde 1985 ela desenvolvia intenso e premiado trabalho de tradução, voltado para escritores latino americanos da tradição erudita e barroquizante, como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante e Jorge Luis Borges. Além disso, entre 1995 e 2000, essas práticas vão alimentar uma atuação jornalística que a leva a publicar, junto com o artista Francisco Faria, a página “Musa paradisíaca”, nos jornais *Gazeta do Povo*, de Curitiba, e *A Notícia*, de Joinville, que reunia textos de autores brasileiros, trabalhos de artes plásticas, traduções de entrevistas, prosa e poesia de escritores latino-americanos e de cultura ameríndia. (Pedrosa, 2018, p. 94).

Vemos, assim, que a trajetória de Baptista se confunde entre a escrita poética e a prática tradutória “onde os conceitos de origem e originalidade dão lugar ao recomeço e à repetição” (p. 95). Um ótimo exemplo desse momento de *recomeço e repetição* é sua tradução de *Paradiso*, de José Lezama Lima, empreendida em duas ocasiões, com um intervalo de 27 anos, entre 1987 e 2014, para as editoras Brasiliense e Estação Liberdade. A autora destaca a importância de Lezama Lima na escrita poética de Josely Vianna Baptista, autor que ocupa um lugar central “no intenso movimento citacional” (2018, p. 95) presente em sua poesia, na qual convivem referências verbais e visuais, de diferentes épocas e culturas. Além disso, sua obra inclui um amplo conjunto de autores e referências:

De Góngora a Baudelaire e Rimbaud, de John Donne a Proust e Octavio Paz, de da Vinci a Zurbarán e Anselm Kiefer, aproximados ainda de anônimos ameríndios, referidos tanto em guarani quanto em tradução portuguesa. **Com esse procedimento, ela parece querer ativar o que podemos chamar de “força operacional dos começos”, que Haroldo de Campos também tenta mobilizar em seus poemas e traduções** (Pedrosa, 2018, p. 95, grifo nosso).

É evidente, em grande parte da produção poética de Josely Vianna Baptista, a influência direta de Haroldo de Campos e da tradição concretista. Diante da dificuldade de acesso a algumas de suas obras, recorreremos ao artigo de Celia Pedrosa, que apresenta uma seleção de poemas onde essa influência haroldiana é perceptível. É o caso, por exemplo, do poema intitulado “COLOSSO IMPENETRÁVEL”, de seu segundo livro, *Corpografia* (1992). Pedrosa, ao descrever o poema, diz que a partir de uma imagem

visual do mar, desenhada em grafite sobre papel por Francisco Faria, Josely estabelece uma conexão entre a névoa e o nada, “(...) que funciona como eixo central da tradução haroldiana do *Eclesiastes*, levando-a a desdobrar-se mais uma vez, agora por associação à palavra “cizalha”, em um modo de apresentação estilhaçada, extimizada, do eu poético” (p. 96).

e n a d a é n a d a , n e m n é v o a
- n a d a : o p r a t a e m p r e t o , o
b r i l h o e m b r e u , o r i s c o e
m f a l h a , e e n t r e o p r e t o e
o p r a t a : b r e u , e e n t r e o b
r e u e o b r i l h o ; p r a t a , e e
n t r e o p r a t a e o p r e t o : f a
l h a , e e n t r e a f a l h a , o e u
: c i s a l h a [...]

(Baptista *apud* Pedrosa, 2018, p. 97)

Segue, apresentando outros poemas de Baptista que fazem referências ao trabalho tradutório de Haroldo de Campos:

(...) há ainda várias outras referências ao trabalho tradutório de Haroldo, como num poema sem título de AR em que ela se percebe, começando e recomeçando. Assim recorta, inscreve e faz recomeçar o signo ao mesmo tempo medieval e vanguardista usado para nomear a revista e o grupo criados pelo escritor paulista em 1952”. (Pedrosa, 2018, p. 97)

e m s é p i a e o / c r e q u e b r a n d o n o i g a n d / r e s e f o l h a s - d e - f l a n d
r / e s , f l a g r a n d o o i n t r a d u / z í v e l d o s a n t e s s e m o s d / u r a n t e s
, d o s t o d a v i a s e / m v i d a : [. . .] b r i s / a r e s d e a b r i r r e p r i s e s / ,
c e r t e z a d o s i n t u í r e s / , p e g / a d a s d e m i l p i s a r e / s , e e u e m
s é p i a e o c r / e q u e b r a n d o n o i g a n d r .

(Baptista *apud* Pedrosa, 2018, p. 97).

Celia Pedrosa recorda a valorização do “caráter instável e monstruoso do barroco na cultura brasileira” (p. 97) realizada por Haroldo. Assim como Campos, Josely também faz uso de “procedimentos construtivistas, caracterizados pelo espaçamento (aeramento) dos signos gráficos, pelos jogos de montagem e desmontagem paronomásica de fonemas e de palavras (p. 97).

3.4 Análise das Traduções

3.4.1 Processo tradutório e escritura poética

Para a tradução dos cantos, Josely Vianna Baptista utilizou a edição de 1992, preparada por Bartomeu Melià a partir dos originais em Mbyá. Foram traduzidos os três primeiros capítulos: *Maino i reko ypykue*: “Os primeiros ritos do Colibri”; *Ayvu rapyta*: “A fonte da fala” e, *Yvy tenonde*: “A primeira Terra”.

O processo tradutório de Josely partiu de uma “leitura atenta da tradução para o espanhol e de um estudo da estrutura das palavras em Mbyá” (Baptista, 2011, p. 12). As referências à obra de Haroldo de Campos são evidenciadas já no texto de abertura, quando a autora discorre sobre a influência haroldiana presente em sua proposta tradutória:

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

Além de realizar uma leitura atenta da tradução para o espanhol, a tradutora também consultou as versões de Pierre Clastres, presentes em *A fala sagrada*, bem como as de Kaká Werá Jecupé (*Tupã Tenonde – A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani*, São Paulo: Peirópolis, 2001) e de Douglas Diegues. Baptista explica que, inicialmente, fez uma “tradução ultraliteral dos cantos”. Em seguida, com atenção aos elementos formais do original, o texto foi retraduzido, buscando “compensações” para preservar sua eficácia poética em português (Baptista, 2011). Nesse contexto, Josely inclui uma nota de rodapé significativa, destacando sua conexão com a obra de Haroldo de Campos.

A tradução para o português da *cena de origem* da Bíblia hebraica – *Bere shith* –, levada a cabo por Haroldo de Campos, é um excelente exemplo de tradução criativa em que a língua de chegada está impregnada do estranhamento da língua original. Esse procedimento tradutório encontra eco na “literalidade sintática” postulada por Walter Benjamin e na “tradução-texto” de Henri Meschonnic, que propõe a reconfiguração da prosódia do texto original na tradução. (Baptista, 2011, p. 12).

A tradutora relata ainda que realizou uma viagem à aldeia de Ocoy, em São Miguel do Iguacu, Paraná. Em contato com Teodoro Tupã Alvez, uma importante liderança indígena, ex-cacique e professor, ela conta que ele “entou-me os cantos em Mbyá e eu os gravei para melhor perceber suas modulações e tessituras sonoras” (p. 12). Conclui:

Nessa viagem a Ocoy, mostrei a Teodoro a tradução que havia feito, registrando seus reparos e sugestões em notas que integram o “Breve elucidário” que a complementa, mas preferindo quase sempre seguir o texto estabelecido por Cadogan e revisto e anotado por Bartomeu Melià, pois o levantamento das pequenas mas significativas variações que as versões apresentam fugiria do escopo deste trabalho. (Baptista, 2011, p. 13).

Roça Barroca, um híbrido de poesia traduzida e poemas autorais intitulados *Moradas nômades*. Josely conta que antes da composição dos poemas realizou algumas viagens “reais e imaginárias, a comunidades Mbyá do Paraná e da região vizinha do Guairá, a fim de conhecer um pouco seu modo de vida, os rituais remanescentes, sua paisagem” (p. 13-14). *Moradas nômades* faz referência à busca da “terra sem mal”, o paraíso mítico dos Guarani, ainda procurado. Assim, Josely dá nome aos poemas referindo-os ao nomadismo característico do povo guarani com a habitação da terra que, nas palavras da pesquisadora Celia Pedrosa “passa a indicar também um determinado modo de habitação poética da linguagem” (Pedrosa, 2018, p. 100). Pedrosa completa afirmando que na cultura guarani, o nomadismo está associado à

(...) busca da “terra sem mal”, conforme tradução de Josely, que assim opta explicitamente por aproximar a noção indígena de “terra que não se acaba ou não se corrompe” da noção judaico-cristã de paraíso. Ao fazê-lo, ela está optando por uma **contaminação linguística e cultural que reduplica, invertido, o efeito da tradução criativa, segundo ela levada a cabo por Haroldo de Campos justamente em relação a outro mito de origem, o da Bíblia hebraica, em que a língua de chegada se mostra impregnada do estranhamento da língua original.** (Pedrosa, 2018, p. 100, grifo nosso).

Poeta e tradutora de destaque na literatura hispânica, Josely Vianna Baptista assumiu o desafio de transmitir o "sussurro ancestral" da língua guarani, transpondo o mito à poesia – “uma das raras formas de transe relativamente ritualizadas que ainda restam no Ocidente”. –, enquanto os seus poemas autorais “procuram dialogar com a sofisticada trama sonora dos cantos [Mbyá], no umbral em que o arcaico e o moderno se encontram em cruzamentos híbridos” (Baptista, 2011, p. 15).

3.4.2 Ayvu rapyta

Ao descrever o canto *Ayvu rapyta*, a tradutora revela o surgimento da palavra-alma, apresentando a palavra como algo sagrado:

Neste canto o deus supremo vai desdobrando de si o fulgor do fogo e a neblina que dá vida, a fonte do amor e do som sagrado. Faz a fonte da fala aflorar de si e fluir por seu corpo, tornando-a sagrada, palavra alma de origem divina. Desdobra de si os homens e as mulheres que iriam refletir sua divindade, Ñamandu de Grande Coração, Karáí, Jakaira e Tupã, pais e mães verdadeiros da palavra inspirada que insuflará a alma em seus numerosos filhos futuros. (Baptista, 2011, p. 11).

Kaká Werá Jecupé, renomado pesquisador, foi o primeiro indígena guarani a traduzir os cantos míticos Mbyá para o português, publicando-os sob o título *Tupã Tenonde – A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani* (São Paulo: Peirópolis, 2001). Nele, Jecupé acrescenta comentários a cada um dos quatro cantos que compõem essa rica interpretação da origem do mundo, que ele traduziu como “Os fundamentos do ser”.

Ayvu rapyta já foi traduzido por Tupã Kuchuvi [Leon Cadogan] como “Os fundamentos da linguagem humana”. Para o pensamento Guarani, ser e linguagem, alma e palavra são uma coisa só. (Jecupé, 2001, p. 55).

A título de registro, uma outra tradução que surgiu mais recentemente é a notável *A terra uma só*, de Timóteo Verá Tupã Popygua. Publicada originalmente em 2017, a obra desse escritor, líder e ativista guarani mbyá recebeu uma segunda edição em 2022, parte da fundamental Coleção Mundo Indígena, da editora Hedra. A respeito dessa edição, o professor e tradutor Álvaro Faleiros fez um comentário em texto publicado no blog *Outras Palavras*, intitulado *Ayvu Rapta, Ara Ymã: o testamento ancestral guarani* (2023):

Nela, em vez de chamar esses quatro cantos de *Ayvu Rapta*, na esteira do que propõe Cadogan, ele prefere chamá-los de *Ara Ymã*, que é traduzido por ele como “Tempos primordiais”. Seu deslocamento interpretativo é revelador, pois não se trata para ele de, nos quatro cantos, descrever apenas a origem e os fundamentos da linguagem ou da fala, mas sim de evidenciar que esses quatro cantos são a gênese do próprio mundo, segundo os Guarani Mbya, como veremos a seguir. Diferentemente das traduções anteriores de Jecupé e Vianna, que reproduzem o texto de Cadogan e traduzem o *Ayvu Rapta* em versos, Popygua opta por uma **versão em prosa** (Faleiros, 2023).

Para fins de comparação e para entendermos as diferenças na reescrita poética de Josely Vianna Baptista, utilizaremos excertos da tradução de Kaká Werá Jecupé para o português e da tradução de León Cadogan para o espanhol. A tradução de Timóteo Verá Tupã Popygua adota uma versão em prosa, diferindo das traduções de Gadogan, Jecupé e Baptista. Embora essa abordagem não se enquadre no escopo deste trabalho e, portanto, não será utilizada como exemplo, a tradução de Popygua poderá se tornar uma importante referência para pesquisas futuras. Isso porque a escolha da prosa, como solução para os desafios de poemas longos, foi uma estratégia adotada por Haroldo de Campos como forma de atenuar a tensão entre verso e ideograma, que havia sido central durante o concretismo (Aguilar, 2005).

Para tecermos alguns comentários sobre as relações entre oralidade, escrita e reescrita poética presentes na tradução de *Ayvu rapyta* empreendida por Baptista, gostaríamos de partir de alguns *questionamentos* que nasceram da leitura atenta do nosso objeto de pesquisa.

Como proceder a uma análise de cantos míticos ameríndios de um povo que caminha por estas terras há milênios? Como traduzir *espírito* e *palavra*, uma vez que na língua Guarani Mbyá são sinônimos? Não seria esse o desafio comum ao poeta: traduzir o *espírito* em palavras? Como olhar para um texto que, na verdade, *não é um texto*, mas que nos chega por via da escrita, transcrita, reescrita, traduzida, fruto de uma construção composta por saberes fragmentados, contextos-descontextos, múltiplas vozes sedimentadas em um único texto, tudo em um único poema? Nas palavras da filósofa benjaminiana Jeanne Marie Gagnebin (2014) “a atividade de colocar por escrito cantos transmitidos oralmente ao longo dos séculos, parece inseparável de uma metarreflexão linguística e poética, já presente na oralidade, agora sancionada pela escritura” (Gagnebin, 2014, p. 14).

Lembremos que esses cantos, pertencentes à tradição oral, foram mantidos cuidadosamente guardados de toda intrusão estrangeira – mesmo durante os tempos sombrios da colonização espanhola e portuguesa –, e só foram revelados a León Cadogan depois que ele salvou o indígena Mario Higinio de uma condenação injusta na prisão de Villarica. Como afirmou Anita Ekman (2022), “para um Guarani, a tradução de suas *palavras-alma* para a língua portuguesa é um desafio que transcende o literário; é em si um ato político”. (Ekman *apud* Popygua, 2022, p. 63). Podemos entender a

confiança do povo Mbyá-Guarani na transmissão (tradução) das *primeiras belas palavras* ou *ñe'e Ayvu tenonde* como um ato político, que se expressa no direito de poder falar, de ser ouvido.

Aqui, pensamos o *político* de forma ampla, mas nos baseamos especialmente em Spivak, que discutiu o conceito de *sujeito subalterno* e destacou sobre o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que acredita poder falar em nome do outro, construindo, assim, um discurso de resistência. Agir dessa forma, Spivak argumenta, é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se construir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam falar pelo outro (Spivak, 2010).

Outra palavra é possível

Vianna Baptista, no texto que inicia *Roça Barroca*, apresenta uma belíssima epígrafe de Bartomeu Melià (1932-2019), importante linguista e antropólogo, responsável pela edição mais recente dos cantos Mbyá-Guarani para espanhol:

A palavra é efetivamente para o Mbyá o objeto e o sujeito de sua arte, seu conteúdo, sua forma. O definitivo de sua essência, de seu modo de ser, é a palavra, e toda a sua vida se estrutura para ser fundamento e suporte de palavras verdadeiras. Desde a criação do mundo e do homem, que é vista como criação da palavra, até a morte de cada pessoa, que é valorizada como grau maior ou menor de palavra realizada, o **Mbyá só se entende a si mesmo em função da palavra**. (Melià *apud* Baptista, 2011, p. 9, grifo nosso).

Em uma nota de rodapé, Josely Vianna Baptista ressalta aspectos relevantes da língua Guarani:

Um dos mais antigos idiomas preservados, o Guarani é uma língua aglutinante, não flexionada, caracterizada pela união dos elementos constitutivos dos vocábulos. Sua forma de estruturação em constelações rítmicas e semânticas leva cada partícula a “assumir, por seu valor posicional e modulatório, a função de um sema ou mitema” como lembra Roa Bastos em “En la carne viva del mito”. Essa configuração constelada, em que a língua opera por um sistema de justaposição e síntese, e sua arquitetura imagética e rítmico-sonora conferem ao guarani uma alta potencialidade poética, realizada nos mitos cosmogônicos Mbyá, repletos de **“palavras-montagem”, assonâncias, paronomásias, ritmos icônicos, metáforas e onomatopeias** – mimetizando o mito Mbyá de que houve, no início dos tempos, um *ruído* portador de sabedoria da natureza, um *som* do cosmos se engendrando por meio da “linguagem fundadora”. (Baptista, 2011, p. 10, grifo nosso).

A escrita Guarani ainda não possui uma convenção unanimemente aceita. As palavras Guarani em maiúsculas referem-se a nomes de divindades, pessoas e entidades. Os nomes próprios compostos levam maiúscula apenas na primeira palavra. São exceções a essa regra, em razão da importância de toda a expressão: *Nhamandu Tenondegua*, *Nhamandu Tenonde*, *Guarani Mbyá*. Em português, também em razão da importância das palavras, sempre há maiúsculas na grafia de *Guarani* (que nunca aparece no plural) e *Terra*. (Ekman, 2022).

Analisemos o excerto do Canto II de *Ayvu Rapyta*, que, em nossa avaliação, são os que melhor exemplificam a *transcrição* realizada por Josely Vianna Baptista.

Mbyá-Guarani	León Cadogan (1959)	Kaká Werá Jecupé (2001)	Josely Vianna Baptista (2011)
Ayvu rapyta	El fundamento del lenguaje humano	Os fundamentos do ser	A fonte da fala
<i>Ñamandu Ru Ete tenondegua oyvára peteígui, oyvárapy mba'ekuaágui, okuaararávyma tataendy, tatachina ogueromoñemoña.</i>	El verdadero Padre Ñamandu, el primero, de una pequeña porción de su propia divinidad, de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora hizo que se engendrasen llamas y tenue neblina.	Nosso Pai imanifestado, verdadeiramente o Primeiro, de uma pequena porção de sua própria divindade, da sabedoria contida em sua própria divindade e em virtude de sua própria sabedoria criadora, fez que se engendassem chamas e tênue neblina.	Ñamandu, nosso Pai Verdadeiro, o primeiro, de uma pequena parte de seu ser-de-céu, do saber contido em seu ser-de-céu, e sob o sol de seu lume criador, alastrou o fulgor do fogo e a neblina que dá vida.

Podemos observar que *ayvu rapyta* foi traduzido inicialmente por *El fundamento del lenguaje humano* (ESP) e, posteriormente, em português, por *Os fundamentos do ser* e *A fonte da fala*.

Consultando o *Breve Elucidário*, escrito por Vianna Baptista (2011), verificamos:

ayvu: linguagem humana; idioma, fala
apyta: base, alicerce, origem; *apy*: extremidade; *yta*: apoio.

“A fonte da linguagem humana, a fonte da fala, é a palavra-alma originária, “aquela que Nossos Primeiros Pais repartiriam com seus numerosos filhos ao enviá-los à morada terrena para se erguerem [nascerem]”, conforme relato do cacique Pablo Vera num encontro com Cadogan. (Baptista, 2011, p. 69).

Segundo Werá Jecupé:

A palavra *ayvu* expressa o espírito como som vivo, sopro-luz primeiro, aquilo que é eterno em cada indivíduo e que vivifica o corpo e manifesta-se no reino humano sob a pele da palavra, pelo sopro que a preenche. O espírito-sopro, a vida-luz, que é em essência o ser humano, de acordo com a visão Guarani, desdobrou-se em três: *ayvu* (“espírito”) *ñe'eng* (“alma”) e *tu* (“som-matéria, corpo”). (Jecupé, 2001, p. 55).

Observa-se na tradução de Jecupé uma abordagem tradutória que privilegia a forma parafrástica do castelhano, preservando, em certos momentos, uma construção ultraliteral, como em “*de una pequeña porción de su propia divinidad*” (Cadogan) e “*de uma pequena porção de sua própria divindade*” (Jecupé). Esse procedimento, entretanto, não é seguido por Josely Vianna Baptista, que escolhe a expressão “*de uma pequena parte de seu ser-de-céu*”. Recordemos o que diz Baptista (2011): “minha tradução apresenta um partido tradutório que prezou a **materialidade quase ideogramática** da língua indígena. (...) o cuidado com a **forma** transformou-se, então, num exercício escritural” (p. 13, grifos nosso).

Materialidade ideogramática e forma são conceitos utilizados por Haroldo de Campos em sua prática tradutória. Segundo Campos (2015) o “método de traduzir é como uma “aproximação da forma”, que não se resume a “amoldar um texto a partir de outro” (p. 72) mas antes implica “fazer ressoar a *intentio* desse original no “modo de formar” do poema traduzido. Não como “moldagem”, imitação superficial, mas como “afinidade eletiva”, convergência na divergência: transformação mais que conformação” (p. 72).

Em Haroldo, os “recursos poéticos se encrustam” (Aguilar, 2005, p. 329) no texto. Podemos observar as semelhanças entre a transcrição feita por Baptista e o poema “meninos eu vi” de Campos. Para Aguilar (2005) “Névoa-nada” é a síntese ideogramática do verso bíblico do *Eclesiastes* que a *Vulgata* traduziu como “*vanitas vanitatum*” e que Haroldo de Campos transcreveu assim:

Névoa de nadas / disse O-que-sabe /
névoa de nadas / tudo névoa-nada

Observamos o mesmo recurso poético em Baptista:

de uma pequena parte de seu ser-de-céu,
do saber contido em seu ser-de-céu,

Dessa forma, “**seu ser-de-céu**” se converte em um ideograma. “**ser-de-céu**”, neste caso, pode ser interpretada como “uma palavra *collage*, um núcleo, uma síntese ideográfica de uma longa cadeia de experiências e de considerações discursivas” (Aguilar, 2005, p. 330).

Outro termo importante para os Guarani é *okuaararávyma*. Vejamos o que diz o *Breve Elucidário*, de Vianna Baptista (2011):

kuaarara: sabedoria, poder criador (*kuaa*: saber; *ra*: radical de *jera*, *mbojera*, *guerojara*: criar).

kuaarara: é um dos termos sagrados mais importantes para os Guarani, que não o pronunciam diante de estranhos. Em meio ao caos obscuro do começo, o deus supremo foi iluminado pelo brilho de seu próprio coração, sendo *kuaarara* a fonte dessa luz que antecedeu a criação do sol: seu “sol” era o saber contido em seu “ser-de-céu”. (Baptista, 2011, p. 69).

Vianna Baptista traduz o termo *okuaararávyma* por:

“sob o sol de seu lume criador”.

Jecupé, por outro lado, se aproxima da tradução para o espanhol, optando por uma tradução *literal*:

y en virtud de su sabiduría creadora (Cadogan)

e em virtude de sua própria sabedoria criadora (Jecupé)

Podemos observar na tradução de Baptista uma matriz construtiva: “sob o sol” e “lume”, que transforma-se em uma *figura poética*, desencadeando novas configurações de sentido. Aqui, outro neologismo haroldiano – transpoética – nos ajuda a compreender melhor a opção adotada por Josely.

A transpoética consiste, basicamente, em privilegiar as operações materiais da linguagem e seu modo de conferir sentido a partir da organização formal. É a **imaginação associativa**, por intermédio da linguagem, que **constrói os possíveis trânsitos de sentido**. (Aguilar, 2005, p. 330, grifos nosso).

No excerto a seguir, podemos observar o processo de transcrição realizado por Vianna Baptista: o cuidado com a forma, a escolha das palavras, os encadeamento do ritmo, as pausas dentro do poema (Ex.: “o princípio de um som sagrado ele, a sós, criou”). Como afirmou Campos (2017) “numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético) (p. 35).

Mbyá-Guarani	León Cadogan (1959)	Kaká Werá Jecupé (2001)	Josely Vianna Baptista (2011)
<p><i>Ayvu rapytarã i oguerojera i mavy,</i> <i>mborayu peteĩ i oguerojera i mavy,</i> <i>oyvárapy mba'ekuaágui,</i> <i>okuaararávyma</i> <i>mba'e a'ã rapyta peteĩ i oguerojera.</i> <i>Yvy oiko'eýre,</i> <i>pytũ yma mbytére,</i> <i>mba'e jekuua'eýre</i> <i>mba'e a'ã peteĩ i oguerojera ojeupe.</i></p>	<p>Habiendo creado el fundamento del lenguaje humano, habiendo creado una pequeña porción de amor, de la sabiduría contenida en su propia divinidad, y en virtud de su sabiduría creadora el origen de un solo himno sagrado lo creó en su soledad. Antes de existir la tierra en medio de las tinieblas originarias, antes de conocerse las cosas el origen de un himno sagrado lo creó en su soledad.</p>	<p>Os fundamentos do ser desabrocharam-se, havendo criado de uma pequena porção de amor, da sabedoria contida em sua própria divindade e em virtude de sua sabedoria criadora, e tendo originado um som sagrado de sua sagrada solidão. Antes de existir a terra, em meio à Noite Primeira e antes de ter-se conhecimento das coisas, originou-se um som sagrado criado da bem-aventurada solidão.</p>	<p>Tendo aflorado a fonte da fala, tendo aflorado um pouco de amor, com o saber contido em seu ser-de-céu, e sob o sol de seu lume criador, o princípio de um som sagrado ele, a sós, criou. Antes de a Terra existir, no caos obscuro do começo, tudo oculto em sombras, o princípio de um som sagrado ele, a sós, criou.</p>

Em *Metafísicas Canibais*, Eduardo Viveiros de Castro, ao discutir o problemática da tradução cultural, introduz a categoria *equivoco* como uma noção transcendental, ou seja, uma dimensão constitutiva do próprio processo de tradução:

Traduzir é instalar-se no espaço do equivoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, o que suporia que ele nunca existiu, mas, muito ao contrário, para potencializá-lo, abrindo e alargando o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato – espaço que, precisamente, o equivoco ocultava. O equivoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e a propõe: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equivoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós “estávamos dizendo” (Viveiros de Castro, 2018, p. 90-91).

Acredito que podemos pensar o *equivoco* também na tradução da mitopoética Mbyá-Guarani, ou seja, “traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equivoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária” (p. 91). A maneira como Vianna Baptista (2011) empreende sua tarefa de recriação dos cantos, o cuidado com a forma, transformando-a em “exercício escritural” (p. 13) faz da sua reescrita uma “diferença de perspectiva” como afirmou Viveiros de Castro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu, inicialmente, do desejo de pensar a tradução poética dos cantos míticos Mbyá-Guarani em diálogo com a antropologia e os estudos pós-coloniais. Entre idas e vindas, o estudo tomou caminhos diferentes daqueles que inicialmente havíamos planejado. A proposta inicial visava realizar uma síntese das principais abordagens teóricas brasileiras sobre a tradução – como a poética xamânica do traduzir (Álvaro Faleiros) a tradução Exu (Gontijo Flores e André Capilé) e a Transcrição (Haroldo de Campos) – e relacioná-las com algumas pesquisas no campo da antropologia e da filosofia.

Com a pesquisa que agora apresentamos – reformulada, repensada e reinventada – percorremos caminhos escorregadios e atravessamos um rio desconhecido ao tentar relacionar a mitopoética ameríndia com duas leituras pós-coloniais da tradução, empreendidas por Tejaswini Niranjana e Gayatri Spivak, em diálogo com a Transcrição de Haroldo de Campos. Desde a introdução, nossa proposta partiu da necessidade de situar o campo Estudos da Tradução dentro do contexto geral dos estudos culturais e pós-coloniais da tradução.

No primeiro capítulo, utilizamos como referência os trabalhos de Edwin Gentzler e Sandra Regina Goulart Almeida, bem como os escritos das teóricas Gayatri Spivak e Tejaswini Niranjana, para discutir a correlação entre tradução, colonização e subalternidade. No segundo capítulo, exploramos o contexto de surgimento do movimento da Poesia Concreta, considerando a antropofagia como chave interpretativa e a transcrição, conforme desenvolvida por Haroldo de Campos, como a culminação e amadurecimento dessa fase inicial concretista. Para essa análise, recorremos a autores como Gonzalo Aguilar, Marcelo Tápia, Eduardo Sterzi, Susan Kampff Lages e o próprio Haroldo de Campos.

No terceiro e último capítulo, focalizamos o livro *Roça Barroca* e os cantos míticos Mbyá-Guarani, buscando analisar a proposta tradutória de Josely Vianna Baptista a partir da perspectiva da transcrição haroldiana. Nesse contexto, investigamos como a composição poética de Baptista dialoga com os elementos presentes na produção teórica e crítica de Haroldo de Campos sobre a tradução poética. Buscamos apresentar o projeto tradutório e de transcrição elaborado por Josely Vianna

Baptista, comparando-o com outras duas traduções: a de León Cadogan e a de Kaká Werá Jecupé. Embora mencionemos as traduções de Cadogan e Jecupé, não empreendemos uma análise detalhada da abordagem tradutória adotada por Cadogan, tampouco exploramos extensivamente a proposta de Jecupé. Nosso foco principal recaiu sobre a transcrição realizada por Baptista, destacando suas particularidades e a forma como a tradutora dialoga com o legado teórico de Haroldo de Campos.

Não realizamos uma análise dos poemas autorais de Josely Vianna Baptista, presentes na segunda parte do livro, na seção intitulada *Moradas Nômades*. Essa seção oferece, entretanto, uma rica janela de possibilidades para a ampliação desta pesquisa, permitindo novas releituras que poderiam ser exploradas a partir de diferentes referenciais teóricos, a exemplo dos aportes no campo da antropologia indígena, como os desenvolvidos por Eduardo Viveiros de Castro, cujas teorias poderiam trazer uma compreensão mais profunda das relações entre tradução, criação poética e as cosmologias indígenas.

A tradução de *Roça Barroca* realizada por Josely Vianna Baptista insere as cosmogonias indígenas no cânone da poesia brasileira traduzida, transcendendo os limites tradicionais da antropologia e da tradução etnográfica. Ao utilizar conceitos como a transcrição, a tradução de Josely vai além da mera transposição linguística, buscando recriar as dimensões poéticas e culturais dos cantos Mbyá-Guarani. Dessa forma, sua obra se alinha ao movimento contemporâneo de valorização das culturas indígenas, ao incorporar essas tradições orais e míticas ao repertório literário brasileiro, conferindo-lhes visibilidade e legitimidade no campo da tradução poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista**. Trad. João Bandeira e Marilena Vizentin São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. 404 p.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mediações contemporâneas: tradução cultural e literatura comparada. **Gragoatá**, Belo Horizonte, v. 16, n. 31, p. 77-96, 30 dez. 2011. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação - UFF. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v16i31.33050>. Acesso em: 20 jul. 2024.

BAPTISTA, Josely Vianna. **Roça Barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 152 p.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. 2.^a ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013. 200 p.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Porto Alegre: Ufrgs, 2005. 223 p. Traduzido por Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi.

CAMPOS, Haroldo de. **Haroldo de Campos - Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 236 p. Organização de Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. 316 p.

FALEIROS, Álvaro. **Ayvu Rapta, Ara Ymã: o testamento ancestral guarani**. 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/ayvu-rapta-ara-yma-o-testamento-ancestral-guarani/>. Acesso em: 12 set. 2024

FAULHABER, Priscila. Etnografia e tradução cultural em antropologia. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 3/1, p. 1-4, abr. 2008. Quadrimestral. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1981-81222008000100002>. Acesso em: 10 jul. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre walter benjamin**. São Paulo: 34, 2014. 272 p.

GENTZLER, Edwin. **Teorias Contemporâneas da Tradução**. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009. 296 p. Tradução de Marcos Malvezzi.

GUERINI, Andréia; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos (org.). **Haroldo de Campos, tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2019. 304 p.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Tupã Tenondé**: a criação do universo, da terra e do homem segundo a tradição oral guarani. São Paulo: Peirópolis, 2001. 107 p.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2019. 258 p.

NIRANJANA, Tejaswini. **Siting translation: history, post-structuralism, and the colonial context**. Berkeley: Berkeley: University Of California Press, 1992.

PEDROSA, Celia de Moraes. JOSELY VIANNA BAPTISTA: uma poética xamânica da tradução e da tradição. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 20/2, p. 92-104, maio 2018. Trimestral. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/201820292104>. Acesso em: 05 set. 2024.

POPYGUA, Timóteo Verá Tupã. **A terra uma só**. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2022. 76 p. Ilustração por Anita Eikman.

PYM, Anthony. **Explorando as Teorias da Tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017. 334 p. Traduzido por Rodrigo Borges de Faveri, Cláudia Borges de Faveri, Juliana Steil.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ufmg, 2010. 174 p. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira, André Pereira Feitosa.

STERZI, Eduardo. **Saudades do mundo**: notícias da antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022. 238 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, N-1 Edições, 2018. 288 p.

ZWETSCH, Roberto Ervino; GALLAZZI, Sandro. **Sobre o mito de criação dos mbyá-guarani do Paraguai e um possível diálogo com a narrativa do Gênesis bíblico**. *Caminhos de Diálogo*, [S.L.], v. 10, n. 16, p. 113-129, 30 jun. 2022. Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/caminhosdedialogo/article/view/28997/25609>. Acesso em: 08 ago. 2024

ANEXOS

Ayvu rapyta

- 1 *Ñamandu Ru Ete tenondegua
oyvára peteîgui,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma
tataendy, tatachina ogueromoñoña.*

- 2 *Oãmyvyma,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma
ayvu rapytarã i oikuaa ojeupe.
Oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma,
ayvu rapyta oguerojera,
ogueroyvára Ñande Ru.
Yvy oiko'eÿre,
pytû yma mbytére,
mba'e jekuaa'eÿre,
ayvu rapytarã i oguerojera,
ogueroyvára Ñamandu Ru Ete tenondegua.*

- 3 *Ayvu rapytarã i oikuaamavy ojeupe,
oyvárapy mba'ekuaagui,
okuaararávyma,
mborayu rapytarã oikuaa ojeupe.
Yvy oiko'eÿre,
pytû yma mbytére,
mba'e jekuaa'eÿre
okuaararávyma,
mborayu rapytarã i oikuaa ojeupe.*

A fonte da fala

- 1 Ñamandu, nosso Pai Verdadeiro, o primeiro,
de uma pequena parte de seu ser-de-céu,
do saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
alastrou o fulgor do fogo e a neblina que dá vida.

- 2 Incorporando-se,
com o saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
iluminou-se a fonte da fala
Com o saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
nosso Pai iluminou-se a fonte da fala
e fez com que fluísse por seu ser, divinizando-a.
Antes de a Terra existir,
no caos obscuro do começo,
tudo oculto em sombras,
Ñamandu, Pai verdadeiro, o primeiro,
aflorou-se a fonte da fala e fez que fluísse por seu
[ser, divinizando-a.

- 3 A fonte da futura palavra tendo aflorado,
com o saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
de si foi aflorando a fonte do amor.

4 *Ayvu rapytarã i oguerojera i mavy,
mborayu peteî i oguerojera i mavy,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma
mba'e a'ã rapyta peteî i oguerojera.
Yvy oiko'eÿre,
pytü yma mbytére,
mba'e jekuaa'eÿre
mba'e a'ã peteî i oguerojera ojeupe.*

5 *Ayvu rapytarã i oguerojera i mavy ojeupe;
mborayu peteî i oguerojera i mavy ojeupe;
mba'e a'ã peteî oguerojera i mavy ojeupe,
ochareko iñóma reflexionó profundamente
mavaêpepa ayvu rapyta omboja'o i anguã;
mborayu peteî i omboja'o i anguã;
mba'e a'ã ñeychyrõgui omboja'o i anguã.*

*Ochareko iñómavy,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma
oyvárapy irârã i oguerojera.*

*Ochareko iñómavy,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma
Ñamandu Py'a Guachu oguerojera.*

*Jechaka mha'ekuaa reve oguerojera.
Yvy oiko'eÿre,
pytü yma mbytére,
Ñamandu Py'a Guachu oguerojera.
Gua'y reta ru eterã,
gua'y reta ñe'êy ru eterã,
Ñamandu Py'a Guachu oguerojera.*

*A'e va'e rakyguégui,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávyma,*

4 Tendo aflorado a fonte da fala,
tendo aflorado um pouco de amor,
com o saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
o princípio de um som sagrado ele, a sós, criou.
Antes de a Terra existir,
no caos obscuro do começo,
tudo oculto em sombras,
o princípio de um som sagrado ele, a sós, criou.

5 Tendo aflorado, a sós, a fonte da futura fala,
e desdobrado, a sós, um pouco de amor;
tendo criado, a sós, um breve som sagrado,
ele refletiu longamente
sobre com quem compartilhar a fonte da fala;
sobre com quem compartilhar o amor,
com quem compartilhar as feiras de palavras do som sagrado.

Depois de muito meditar,
com o saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
desdobrou-se em quem refletiria
seu ser-de-céu.

6 Depois de refletir,
com o saber contido em seu ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
criou o Ñamandu de Grande Coração.

Criou-o juntamente com o sol de seu lume criador.
Antes de a Terra existir,
no caos obscuro do começo,
criou o Ñamandu de Grande Coração.

Para que fosse o pai de seus muitos filhos vindouros,
o verdadeiro pai das almas dos numerosos filhos vindouros,
ele criou o Ñamandu valoroso.

*Karai Ru Eterã,
Jakaira Ru Eterã,
Tupã Ru Eterã,
omboyvárajekuaa.
Gua'y reta ru eterã,
gua'y reta ñe'êy ru eterã,
omboyvára jekuaa.*

7 *A'e va'e rakyguégui,
oyvárapy mba'ekuaágui,
okuaararávma,
Karai Ru Eterã,
Jakaira Ru Eterã,
Tupã Ru Eterã,
omboyvárajekuaa.
Gua'y reta ru eterã,
gua'y reta ne'êy ru eterã,
omboyvára jekuaa.*

8 *A'e va'e rakyguégui,
Ñamandu Ru Ete
opy'a rechéiguarã
omboyvárajekuaa
Ñamandu Chy Eterã i;
Karai Ru Ete,
omboyvára jekuaa
opy'a rechéiguarã
Karai Chy Eterã i.
Jakaira Ru Ete, a'érami avei,
opy'a rechéi guarã
omboyvárajekuaa
Jakaira Chy Eterã i.
Tupã Ru Ete, a'érami avei,
opy'a rechéi guarã
omboyvárajekuaa
Tupã Chy Eterã i.*

7 Depois disso,
com o saber contido em ser-de-céu,
e sob o sol de seu lume criador,
tornou lúcidos da própria divindade
o verdadeiro pai dos futuros Karai,
o verdadeiro pai dos futuros Jakaira,
o verdadeiro pai dos futuros Tupã.

8 Depois disso,
o verdadeiro Pai Ñamandu.
para refletir seu coração,
fez saber-se divina
a futura Mãe verdadeira dos Ñamandu:
o verdadeiro Pai Karai,
para refletir seu coração,
fez saber-se divina
a futura Mãe verdadeira dos Karai.
Também o verdadeiro Pai Jakaira,
para refletir seu coração,
fez saber-se divina
a futura Mãe verdadeira dos Jakaira.
E o verdadeiro Pai Tupã,
para refletir seu coração,
fez saber-se divina
a futura Mãe verdadeira dos Tupã.

9 *Guu tenondegua yvárapy*
mba'ekuaa omboja'o riréma;
ayvu rapytarã iomboja riréma;
mborayu rapyta omboja'o riréma;
moa'e a'ã ñeychyrõ omboja'o riréma;
kuaarara rapyta ogueno'ã riré,
a'ekue ípy:
Ñe'êy Ru Ete pavêngatu,
Ñe'êy Chy Ete pavêngatu,
já'e.

9 Por terem recebido o lume
divino do próprio Pai primeiro;
por terem recebido a fonte da fala;
por terem recebido a fonte do amor
e as feiras de palavras do som sagrado;
por estarem unidos à origem do saber criador,
também os chamamos de
inspirados pais verdadeiros das palavras-almas;
inspiradas mães verdadeiras das palavras-almas.

(Mbyá-Guarani dos Guairá apud Baptista, 2011, p. 31-41)

OS FUNDAMENTOS DO SER – TRADUÇÃO DE KAKÁWERÁ JECUPÉ

- 1 Nosso Pai imanifestado, verdadeiramente o Primeiro,
De uma pequena porção de sua própria divindade,
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua própria sabedoria criadora,
fez que se engendassem chamas e tênue neblina.

- 2 Havendo-se erguido
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
pariu a essência da palavra-alma
que viria a expressar-se: humano;
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
criou nosso Pai o fundamento da linhagem-linguagem humana
e fez que se pronunciasse como parte de sua própria divindade.
Antes de existir a terra, em meio à Noite Primeira,
antes de ter-se conhecimento das coisas,
criou o fundamento da linhagem-linguagem humana
que viria tornar-se alma-palavra.
E fez o Grande Espírito que se formara parte e Todo.

- 3 Os fundamentos do ser foram concebidos
na origem da futura linguagem humana,
tecida da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora
concebeu como primeiro fundamento o Amor.
Antes de existir a terra,
em meio à Noite Primeira,
e antes de ter-se conhecimento das coisas,
o amor era.

- 4 Os fundamentos do ser desabrocharam-se,
havendo criado de uma pequena porção de amor,
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
e tendo originado um som sagrado
de sua sagrada solidão.
Antes de existir a terra,
em meio à Noite Primeira
e antes de ter-se conhecimento das coisas,
originou-se um som sagrado criado da
bem-aventurada solidão.

- 5 Tendo a essência do ser, a alma-linguagem, dedobrada
então de uma po(r)ção nomeada amor;
havendo criado em sua solidão sagrada este hino vida,
refletiu profundamente sobre quem multiplicaria de si
essa po(r)ção alma-linguagem futuramente nomeada humano.
Sobre quem faria parte, refletia,
que formas formaria as palavras que comporiam
a essência nomeada (homem!)
deste hino vida (em que lavras lavraria as futuras palavras vivas!).
Havendo refletido profundamente,
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
desdobrou-se criado aqueles que seriam companheiros
co-criadores de sua eternidade.
- 6 Havendo refletindo profundamente,
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
co-criou os Seres-Trovões de grande coração.
E os fez simultaneamente com o reflexo de sua sabedoria.
Antes de existir a terra,
em meio à Noite Primeira,
criou Ñamandu de grande coração.
Para pai de seus futuros numerosos filhos,
para verdadeiro pai das almas-palavras
de seus futuros numerosos filhos,
criou Ñamandu de grande coração.
- 7 Em continuação,
da sabedoria contida em sua própria divindade
em virtude de sua sabedoria criadora,
os Seres-Trovões desdobram-se:
Karáí Ru Ete, pai dos futuros Karaí;
Jakaira Ru Ete, pai dos futuros Jakaira;
Tupã Ru Ete, pai dos futuros Tupã;
Ñande Ru Ete, pai da futura Ñande Cy,
para que fossem pais verdadeiros
de seus futuros numerosos filhos,
para que fossem pais verdadeiros das
palavras-almas de seus futuros números filhos,
foram desdobrados de sua consciência divina.

- 8 Em continuação,
o Grande Mistério
para refletir seu coração
fez conhecedora divindade
a futura verdadeira
mãe dos Trovões Sagrados;
Karáí Ru Ete
fez conhecedora da divindade
a quem refletiria seu coração
a futura mãe dos Karáí.
Jakaira Ru Ete, da mesma maneira,
para refletir seu coração
fez-se conhecedora da divindade
a verdadeira mãe Jakaira.
Tupã Ru Ete, da mesma maneira
a que refletiria seu coração,
fez conhecedora da divindade
a verdadeira futura mãe dos Tupã.
- 9 Por eles haverem assimilado
a sabedoria divina do próprio Pai Primeiro;
depois de haverem-se tornado nomes;
depois de haverem inspirados da po(r)ção amorosa;
depois de haverem-se tornado ritmos, essências,
letras, palavras do hino universo;
depois de haverem inspirado os fundamentos
da sabedoria criadora;
futuramente nós os chamaremos:
excelsos pais verdadeiros das palavras-almas;
excelsas mães verdadeiras das palavras-almas.