UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

JAMILLE PINHEIRO DIAS

**Peles de papel:
Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias**

Versão corrigida

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**Peles de papel:
Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias**

Versão corrigida

JAMILLE PINHEIRO DIAS

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

De acordo:

Orientador: Prof. Dr. Lynn Mario Trindade
Menezes de Souza

Co-orientadora: Profa. Dra. Marília Librandi-
Rocha

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

PPin64 5pp	<p>Pinheiro Dias, Jamille</p> <p>Peles de papel: Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias / Jamille Pinheiro Dias ; orientador Lynn Mario T. Menezes de Souza. - São Paulo, 2017. 183 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.</p> <p>1. Tradução. 2. Grupos indígenas. 3. Língua Inglesa. 4. Poética. I. Menezes de Souza, Lynn Mario T., orient. II. Título.</p>
---------------	--

Nome: PINHEIRO DIAS, Jamille

Título: Peles de papel: Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 11/11/2016

Banca examinadora:

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

esta tese se dedica aos cantos

*mais potentes que as epidemias
as barragens os pistoleiros*

*mais potentes que a posse
o latifúndio o esquecimento*

aos cantos esta tese se dedica

*aos cantos e àqueles que deles
se perderam
para que um dia reencontrem
os belos sons as belas falas*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Lynn Mario Trindade Menezes de Souza, orientador deste estudo, com quem aprendo a pensar as linguagens e a vida sem receio do imprevisível. Obrigada, Lynn, por percorrer comigo as vias menos óbvias.

Agradeço à Marília Librandi-Rocha, parceira sensível na delicadeza das escutas e pulsações, interlocutora paciente nas encruzilhadas. Que sua paixão rara continue a proliferar e inspirar.

Ao Pedro Cesarino, que desde as etapas preliminares deste trabalho foi referência para conversar sobre os desafios do trabalho de tradução de cantos e narrativas ameríndias, ajudando a nortear muito do percurso desta pesquisa.

Ao Álvaro Faleiros e à Cielo Festino, pela leitura e críticas valiosas no exame de qualificação. Ao Álvaro, agradeço por dialogar comigo com interesse e atenção, e por ter me convidado a participar de seu grupo de leituras de Estudos da Tradução e de seu curso. À Cielo, por em momentos-chave ter me incentivado a pesquisar e a escrever.

Ao Stelio Marras, com quem os encontros na universidade e para além dela fazem toda diferença – difícil mesmo descrever o quanto. Agradeço a ele, em particular, pela experiência de estágio em docência no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), e por hoje me receber como pesquisadora do Laboratório de Estudos Pós-Disciplinares (LAPOD) na mesma casa.

Ao Aristóteles Barcelos Neto, que esteve sempre próximo, mesmo quando em paradeiros distantes, pelo estímulo, apoio e tantos bons papos. Também pela

recepção maravilhosa em sua casa quando participei da Escola de Verão de Tradução Literária da Universidade de East Anglia.

À Iracema Dulley, pela cumplicidade e momentos preciosos que passamos juntas. À Luísa Valentini, pelo axé e parceria constante. Nossa amizade é preciosa, e nosso convívio me tem sido fundamental para pensar as relações entre tradução e antropologia.

Ao Renato Sztutman, companheiro em prazerosas conversas e reflexões cosmopolíticas, pelas trocas, convites e experiências partilhadas.

À Florencia Ferrari, pelo nosso memorável grupo de estudos Wagnerianas, e pela inspiração como competente e dedicada editora.

Às professoras Rubelise da Cunha, Viviane Veras, e, mais uma vez, Cielo Festino e Marília Librandi-Rocha, pelos comentários e sugestões preciosas em sua participação na banca examinadora da defesa desta tese.

Agradeço imensamente a Diana Brydon, que tem me recebido com generosidade desde quando nos encontramos pela primeira vez, no congresso da *Association for Commonwealth Literature and Language Studies* (ACLALS) na Universidade da Colúmbia Britânica, Vancouver, em 2007, e me incentivou ao longo de toda minha participação no projeto Brazil/Canada Knowledge Exchange projeto viabilizado pelo Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC). Também a agradeço por ter me apoiado na ocasião da ida ao colóquio *Regards autochtones sur les Amériques*, em Montréal, em 2011. Agradeço ainda a todos os colegas com quem tive o privilégio de conviver graças ao Brazil/Canada Knowledge Exchange.

Sou muito grata pelos convites para publicação que recebi de Sandra Regina Goulart Almeida, Divanize Carbonieri e Michela Rosa Di Candia, Maria Constanza Guzmán, Ian Martin e Luca Bacchini.

Pelo auxílio no acesso a textos fundamentais, agradeço aos funcionários das bibliotecas Florestan Fernandes (FFLCH-USP) e Green (Stanford).

No Brasil, no Canadá e nos Estados Unidos, tive momentos decisivos de conversa com uma série de professores, colegas e amigos pesquisadores ao longo do processo de escrita desta tese. Sou profundamente grata a Adriana Testa, Augusto Massi, Bruna Franchetto, Bruno Cornellier, Callie Ward, Candace Slater, Caroline Egan, Charles Bernstein, Charles Perrone, Davi Arrigucci Jr., David Palumbo-Liu, Denis Bellemare, Denny Moore, Edson Matarezio, Francesca Dell'Olio, Gabriel Giorgi, Gustavo Procópio Furtado, Ian Martin, Ian Packer, Izabela Leal, Janet Hendrickson, Jenny Willis, Joana Cabral de Oliveira, João Adolfo Hansen, Jonathan Cohen, Juliana Martinez, K. David Jackson, Lilia Chaves, Lyse Hébert, Lúcia Sá, Luise von Flotow, Luca Bacchini, Luciana Storto, Luciano Tosta, Marc Charron, Marilyn Strathern, Marta Castilho, Pedro Meira Monteiro, Renzo Taddei, Roberto Zular, Rubelise da Cunha, Sérgio Bairon, Sérgio Medeiros, Susan Bernofsky, Vincent Barletta, Walkyria Monte Mór e Ximena Briceño. A seu modo, cada um me ajudou a repensar minha relação com a linguagem, com a tradução, com a pesquisa. Quaisquer insuficiências aqui presentes, naturalmente, são de minha responsabilidade.

Agradeço ainda a Beatriz Perrone-Moisés, Ewa Domanska, Sinfree Makoni, Mary Kalantzis e William Cope por terem me recebido em seus cursos de pós-

graduação em departamentos de Letras e Antropologia nas Universidades de São Paulo e Stanford.

Sou especialmente grata aos professores, colegas e funcionários do Departamento de Letras Modernas (DLM); do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB); do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA) da Universidade de São Paulo, sobretudo a Dominique Gallois, pela receptividade generosa e ensinamentos preciosos desde que participei pela primeira vez de seu curso sobre tradições orais indígenas há cerca de uma década; do Departamento de Culturas Ibéricas e Latino-americanas (ILAC) da Universidade de Stanford; e do Centro de Globalização e Estudos Culturais (GCS) da Universidade de Manitoba. Sou também grata ao Centro de Estudos da Tradução do Barnard College, ao Departamento de Espanhol e Português da UCLA, especialmente à querida Natássia Guedes; à Université de Montréal e ao festival *Présence Autochtone*, sobretudo a Isabelle St-Amand e Gabrielle Marcoux; à Escola de Tradução e Interpretação da Universidade de Ottawa, e ao Programa de Pós-Graduação em Tradução do Glendon College, na Universidade de York, por organizarem seminários em que pude receber comentários importantes para o percurso da pesquisa. Também aos organizadores de encontros e coordenadores de sessões que me receberam nos congressos da Brazilian Studies Association (BRASA) no King's College (Londres); da Modern Languages Association (MLA) em Austin; da Latin American Studies Association (LASA) em Nova York; da American Comparative Literature Association (ACLA) em Seattle e Ottawa; da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em Belém; e da Associação Brasileira de Pesquisadores

em Tradução (ABRAPT) em Florianópolis. Ainda aos professores e alunos dos Bacharelados em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal do Oeste do Pará, em Santarém, com um agradecimento muito especial a Helena Schiel, por ter me convidado a falar de Antropologia e Tradução no Seminário AnArq.

Em Palo Alto, agradeço a Kit Miller pela hospitalidade calorosa e musical.

Muito obrigada às queridas Alex Brostoff, Ashley Brock e Yael Segalovitz, colegas do doutorado em Literatura Comparada de Berkeley, pelos encontros prazerosos.

Aos inestimáveis companheiros de viagem e ancoradouro.

À Adriana Rinaldi, por acolhermos uma a outra com sincronicidade, camomila e coração.

À Andrea e ao Nelson Sanjad, casal tão querido, pelas conversas que acalentam e ensinam.

Ao André Felício Sobral, velho amigo e inspiração, com meu abraço pela vida adentro.

Ao André Sicchieri Bailão, colega brilhante e interlocutor amigo, pelos rumos conjuntos.

À Carolina Fenati, pela delicadeza e apoio generoso na reta final.

À Júlia de Carvalho Hansen, pela vidência do simultâneo, dos eixos e da sensação.

À Mariá Portugal, pela alegria e parceria nas manhãs de suco verde e para além delas.

À Maria Sylvia Nunes, presença luminosa, pelos caminhos cruzados.

À Priscila Nogueira Barreto, caudilla del Sur, lua do meu sol, por tudo.

Ao Sebastião Edson Macedo, pelas perguntas difíceis e encantadas que me fez.

À Teresa Bouza, amable y firme a la vez, por nuestros bellos momentos compartidos.

À Thaicia Stona, desde o começo, aquele em que uma molécula disse sim a outra, pelo querer bem.

À Victoria Saramago, pela convergência criativa de ideias e pelos frutos que ainda virão. Também pelo sucesso dos eventos que organizamos juntas: o simpósio Literatura e Pós-Antropocentrismos no XIII Congresso Internacional da BRASA, na Universidade Brown; e o colóquio *Post-Anthropocentric Modulations in Brazilian Contemporary Thought*, na Universidade de Chicago.

Ao meu tio, José Pinheiro (*in memoriam*), mestre nas artes do som e do corpo.

Aos meus pais, Davison Silveira Dias e Maria Filomena Pinheiro Dias, admiráveis guerreiros, e minha irmã incrível, companheira em todos os momentos, Susanne Pinheiro Dias, que tanto e sempre fizeram por mim, a plenitude da palavra *amor*. Muito obrigada pela confiança, pelo alicerce sólido, pelo bom humor, pelo apoio incondicional.

Muito obrigada ainda à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP pelo auxílio para participação em alguns dos eventos aqui mencionados. Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para o estágio na Universidade de Stanford.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Capa de <i>Shaking the Pumpkin</i> , de Jerome Rothenberg (1972).....	38
FIGURA 2: Capa de <i>'In Vain I tried to Tell You'</i> , de Dell Hymes (1981/2004).....	40
FIGURA 3: Capa de <i>Finding the Center</i> , de Dennis Tedlock (1972/1978).....	41
FIGURA 4: "Sun myth", texto kathlamet, trad. Franz Boas (1901).....	103
FIGURA 5: Capa da revista <i>Alcheringa</i> , primeira edição, com tema "Ethnopoetics".....	109
FIGURA 6: "Seal and her younger brother lived there", trad. Dell Hymes.....	119
FIGURA 7: "Seal and her younger brother lived there", trad. Melville Jacobs.....	121
FIGURA 8: "Guia para leitura em voz alta" de <i>Finding the Center</i> , de Dennis Tedlock.....	132
FIGURA 9: Início da narrativa "The boy and the deer", de <i>Finding the Center</i> (1972)	133
FIGURA 10: "The 13th horse-song of Frank Mitchell", trad. Jerome Rothenberg.....	139

*Eu queria rephilosofar palavras com palavras,
e não com universais.*

- BARBARA CASSIN, *Translating the Untranslatable*

O som é a carne da linguagem.

- CHARLES BERNSTEIN, *Close listening*

RESUMO

Esta tese propõe identificar e analisar alguns dos princípios norteadores da tradução poética das artes verbais ameríndias à luz da etnopoética norte-americana, e em diálogo com teorias da etnologia indígena sul-americana. Para isso, temos como objetivo situar a emergência do movimento etnopoético no contexto do americanismo e examinar as concepções teóricas que dão suporte aos projetos tradutórios dos três nomes mais significativos dessa geração: Dell Hymes, Dennis Tedlock e Jerome Rothenberg. Mostra-se como a prática etnopoética desses tradutores, nutrindo-se e ao mesmo tempo diferindo da tradição de Franz Boas, marcou a reivindicação da poeticidade dos cantos e narrativas ameríndias a partir do fim da década de 1960, chamando atenção para como a organização do discurso se dá em termos de paralelismo, prosódia e paralinguagem nas formas expressivas em questão. Assim, por meio de uma interlocução entre Estudos da Tradução, Etnologia, Linguística Antropológica e Estudos Literários, espera-se oferecer uma incursão crítica pelas experiências de tradução analisadas e oferecer subsídios para o desenvolvimento da temática no contexto brasileiro.

Palavras-chave: artes verbais ameríndias, tradução poética, etnologia, etnopoética

ABSTRACT

This dissertation proposes to identify and analyze some of the guiding principles of the poetic translation of Amerindian verbal arts in the light of the movement known as ethnopoetics – begun in the late 1960s in the United States –, approached in dialogue with theories coming from South American indigenous ethnology. It aims to place the emergence of ethnopoetics in the context of Americanism, and to examine theoretical conceptions offered by Dell Hymes, Dennis Tedlock, and Jerome Rothenberg, who have made diverse yet structuring contributions to shaping this aesthetic. It shows how these translators affirmed the poetic quality of Amerindian songs and narratives by drawing attention to how discourse is organized in terms of parallelism, prosody, and paralinguistic features in such forms of expression, while building on yet differing from the Boasian tradition. In doing so, it hopes to offer a critical incursion into the translational experiences analyzed, strengthening the dialogue between Translation Studies, Ethnology, Linguistic Anthropology and Literary Studies, as well as to contribute some insights to the field in the Brazilian context.

Keywords: Amerindian verbal arts, poetic translation, ethnology, ethnopoetics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Do aprendizado da escuta às peles de papel	17
CAPÍTULO 1. REEMBARALHANDO AS CARTAS CONCEITUAIS	52
1.1. A cultura como metáfora-raiz.....	61
1.2. Literatura e auto-determinação ontológica	69
1.3. Desinventando e reconstituindo a noção de língua	74
1.4. Discurso xamânico e tradução como cosmopolítica.....	78
CAPÍTULO 2. O LIMAR DA ETNOPOÉTICA	90
2.1. Das metáforas-raiz boasianas	94
2.2. Sementes do americanismo	99
2.3. A diversidade de etnopoéticas	104
CAPÍTULO 3. EXPERIÊNCIAS DE TRADUÇÃO	116
3.1. Paralelismo e segmentação em Dell Hymes	116
3.2. Dennis Tedlock e a voz tipográfica.....	125
3.3. Jerome Rothenberg e os limites e possibilidades da tradução total	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
BIBLIOGRAFIA	156
ANEXOS	170
1. “Seal and her younger brother lived there”, trad. Dell Hymes	170
2. “The boy and the deer”, trad. Dennis Tedlock.....	173
3. “The 13th horse-song of Frank Mitchell”, trad. Jerome Rothenberg.....	190

INTRODUÇÃO

Do aprendizado da escuta às peles de papel

Percorrer o conjunto das Américas da Patagônia ao Alasca nos leva a mais poéticas indígenas, cada qual com suas especificidades, do que podem sonhar tradutores, etnólogos e linguistas. Cantos de cura, falas de chefe, narrativas cosmogônicas, cantos rituais e outros gêneros das artes da palavra proliferam no continente. Diante dessa multiplicidade de repertórios intelectuais e criativos, coloca-se uma pergunta de base: como elaborar traduções de artes verbais ameríndias que contemplem, no âmbito de práticas ocidentais de circulação de conhecimento, o que é próprio dos regimes poéticos nativos?

Esta tese procura dar vazão a esta pergunta por meio de uma investigação da relação de tradutores de artes verbais ameríndias com os textos aos quais se dedicam, concentrando-se no modo como teorizam a tradução dos cantos e narrativas em questão. Quer-se aprofundar uma reflexão, desde uma visada dos estudos linguísticos e literários, mas em diálogo estreito com a etnologia, sobre as teorizações que embasam os modos como essas formas expressivas ameríndias nos são apresentadas – transcritas, transliteradas, traduzidas, adaptadas – quando fixadas em páginas de papel. Para isso, conforme detalharemos adiante, esta tese tem como objetivo examinar as concepções que dão suporte aos projetos tradutórios dos três nomes mais significativos do movimento norte-

americano da etnopoética – Dell Hymes, Dennis Tedlock e Jerome Rothenberg – situando-o no contexto do americanismo e apontando algumas de suas problemáticas.

Entendemos que para que os requisitos da Lei nº 11.645/2008¹, que tornou obrigatória a presença das histórias e culturas afro-brasileira e indígena no currículo escolar do Ensino Fundamental e do Ensino Médio no Brasil, sejam atendidos de fato, é fundamental a realização de mais pesquisas nesse sentido², esforço ao qual pretendemos oferecer uma contribuição a partir de uma discussão de experiências tradutórias dos norte-americanos do movimento etnopoético. Tendo isso em mente, ainda que os autores analisados sejam provenientes dos Estados Unidos, muito do repertório crítico que nos guiará – como esperamos demonstrar na reflexão teórica do Capítulo 1, *Reembaralhando as cartas conceituais* – é de nosso contexto, sul-americano e brasileiro.

Introduzo esta tese ressaltando que os problemas de fundo que me levaram aos tradutores norte-americanos se vinculam tanto às Letras, minha área de formação, como à etnologia das terras baixas da América do Sul³, que passei a

¹ BRASIL. LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008.

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> Acesso em 22 maio/2016.

² Ressaltamos que fogem ao recorte desta tese tanto a produção literária de escritores indígenas como a questão da figuração dos índios nas literaturas brasileira e norte-americana, temáticas que merecem estudos exclusivamente voltados a elas para que sejam abordadas com a devida profundidade e refinamento. Entre os trabalhos já publicados dedicados a esses outros escopos, destaco Santos (2003) e Thiél (2012).

³ Com a expressão “terras baixas sul-americanas”, costuma-se falar principalmente em contraste aos Andes, buscando fazer referência a um domínio etnográfico que abrange basicamente a Amazônia: o Alto Xingu, as Guianas, o noroeste amazônico, o Juruá-Purus. Ainda que faça parte da linguagem corrente na etnologia, a divisão entre “terras baixas” e “terras altas” na região foi colocada em questão por Cavalcanti-Schiel (2014).

estudar a partir do início do Mestrado⁴. Como se sabe, o desafio ético e estético discutido nesta tese convoca uma reflexão sobre como os cantos rituais se relacionam com manifestações que envolvem aspectos não verbais ligados à música, aos gestos, à dança, aos grafismos, dentre outros, como aponta Pierre Déléage:

Uma série de rituais associa os cantos a diversos modos de expressão heterogêneos a eles: a música instrumental, os gestos, a dança, os artefatos, a organização do espaço e da cronologia do ritual etc. Aprende-se cada um desses modos de expressão de uma forma particular, e às vezes em um momento distinto daquele em que os cantos são aprendidos, mas, de todo modo, eles demandam capacidades que são muito diferentes das necessárias para a memorização do discurso. No entanto, todos eles se conectam de maneira intersemiótica com os cantos rituais, favorecendo assim a sua estabilidade^{5 6}. (2012, p. 114)

A associação com “modos de expressão heterogêneos” ao canto de que nos fala Déléage é ainda mais reveladora das reduções e constrangimentos por que passam essas formas de expressão quando levadas à modalidade escrita. Se, como afirma o poeta e teórico francês Henri Meschonnic (1999/2010, p.19), cada domínio linguístico impõe ao tradutor uma diversidade de problemas que

⁴ PINHEIRO DIAS, Jamille. *Nossos nomes verdadeiros: a noção ameríndia de diferença em Wilson Harris*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁵ “De nombreux rituels adjoignent aux chants divers modes d’expression qui leur sont hétérogènes : musique instrumentale, gestualité, danse, artefacts, organisation de l’espace et de la chronologie du rituel, etc. Ces modes d’expression font chacun l’objet d’un apprentissage particulier, parfois temporellement distinct de celui des chants, mais qui, dans tous les cas, nécessite des capacités qui diffèrent largement de celles requises pour la mémorisation des discours. Pourtant, ils sont tous liés de manière intersémiotique aux chants rituels, accroissant de ce fait leur stabilité”.

⁶ Esta e as outras traduções presentes nesta tese são minhas, a não ser que eu indique o contrário.

constitui a sua especificidade, o desafio da tradução poética das artes verbais ameríndias expõe de forma contundente que se deve atentar igualmente aos problemas impostos pelo domínio extralinguístico.

Essa percepção da importância do extralinguístico convoca a descentralização do verbal, encontrando ressonância no contexto dos Estudos sobre Multimodalidade⁷. Em particular, Lynn Mario T. Menezes de Souza (2009) nos explica a lógica da tradição multimodal dos Kashinawá, povo falante de língua da família Pano que vive no estado do Acre. A multimodalidade kashinawá, de acordo com Menezes de Souza, ao integrar de modo complexo diversos sistemas de símbolos – palavras, figuras, ícones, cores e disposições espaciais – entra em contraste com o viés verbocêntrico propagado mundialmente pelas atividades de colonização da Europa, que levou à supressão de diversos outros modos de significação.

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

⁷ Como observam Kress e Van Leeuwen, o texto multimodal é aquele cujos sentidos são produzidos por meio de mais de um código semiótico (KRESS e VAN LEEUWEN, 1996/2006, p. 177).

especialistas indígenas da Amazônia⁸. Cabe àqueles que gravam, registram e traduzem um canto ameríndio saber que muitas vezes a transmissão desse “texto-fonte” foi operada por esses agentes não humanos, aos quais os especialistas indígenas tiveram acesso graças a um comprometimento rigoroso com as alterações corporais pertinentes para tanto, cientes de que a circulação desses conhecimentos deve ser cuidadosamente monitorada.

Caso venha a emergir aqui uma ideia de “autoria”, ela diferirá drasticamente da “imagem genérica do coletivismo primitivo e de alguns outros lugares comuns oferecidos pelo pensamento ocidental”, como argumenta Pedro Cesarino em “Donos e Duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre os Marubo” (2010, p. 150). Nesse texto, pensando principalmente no caso das artes verbais marubo⁹, Cesarino aborda a relação entre as noções de “dono/mestre” e “autoria” nos regimes xamanísticos ameríndios.

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

⁸ Para uma discussão sobre a categoria de “dono”, ver “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”, de Carlos Fausto (2008). Ela diz respeito à “maestria” e ao “domínio”, e designa “um modo generalizado de relação, que é constituinte da socialidade amazônica e caracteriza interações entre humanos, entre não-humanos, entre humanos e não-humanos e entre pessoas e coisas” (id., p. 333), exercendo um papel fundamental nas relações cosmológicas e políticas ameríndias.

⁹ Para ter acesso a informações detalhadas sobre os povos indígenas que vivem no Brasil, ver <https://pib.socioambiental.org>.

ligadas às citações de espíritos e ao embutimento recursivo de falas umas nas outras.

Assim, o texto-fonte ameríndio é o *outro, mise en abyme* (id., p.167). Se nisso há “autoria”, trata-se de uma “autoria” de pessoa múltipla, cujo corpo deve ser ritualmente construído. Esse processo de construção do corpo marubo se dá sobretudo com a ingestão progressiva de agentes vegetais, conforme ocorre com o aprendizado de um canto de cura com o “dono” da ayahuasca, o *Oni Shãko* (“Broto da Ayahuasca”), que é quem “pensa (*chinã*) pelo xamã” (id., p. 170). A rede de relações a partir da qual se desdobra a enunciação de um canto é um indício importante de que a “autoria” multivocal ameríndia se distancia da imagem do indivíduo criador que permeia grande parte de nosso repertório na literatura e em outras artes do Ocidente¹⁰.

Dessa forma, o aprendizado da escuta das artes verbais, entre os povos ameríndios, é claramente cosmopolítico¹¹. É o que se conclui também entre os Yanesha da Amazônia peruana, a partir do relato de Fernando Santos-Granero (2006): “é apenas depois de ter ouvido o mesmo canto por dez vezes que um aprendiz deve começar a repeti-lo e aprendê-lo, o que consiste na maneira de atrair o animal que é dono do canto, de conduzi-lo à condição de amigo e protetor espiritual” (id., p. 113). Além disso, Deise Lucy Oliveira Montardo, em sua tese de

¹⁰O que, como adverte Cesarino, certamente não significa que os indígenas não reivindicuem “posse sobre conhecimentos tais como cantos e padrões gráficos” (id., p. 184).

¹¹ Com a filósofa belga Isabelle Stengers, entende-se aqui que a cosmopolítica remete à “insistência do ‘cosmos’ no seio do político” (STENGERS, 1997/2003, p. 397). Nesse termo, “cosmopolítica”, cosmos designa o desconhecido constituído por esses mundos múltiplos, divergentes” (id., 2007, p. 49), que abarcam humanos e não humanos. Ver STENGERS, Isabelle (1997). *Cosmopolitiques* (2 vols.). Paris: La Découverte, 2003; STENGERS, Isabelle, “La Proposition Cosmopolitique”. In: Jacques Lolive et Olivier Soubeyran (orgs.). *L’Émergence des Cosmopolitiques*. p. 45-68. Paris: La Découverte, 2007.

doutorado, “Através do mbaraka: música e xamanismo guarani” (2002), reforça a não coincidência, entre os Guarani, entre saber os cantos e tê-los composto, já que eles vêm de alhures:

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

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

O que resultou da iniciativa pioneira de Menezes Bastos foi o primeiro exercício de transcrição, tradução e descrição da globalidade de um ritual musical ameríndio, hoje acessível no livro *A festa da jaguatirica: Uma partitura crítico interpretativa* (2013). A entrega apaixonada do professor rendeu um duplo ponto de virada para a etnologia sul-americana: beneficiou-se com ela o estudo da música indígena das terras baixas da América do Sul, assim como a etnologia xinguanista, cuja literatura específica, após as visitas de Karl von den Steinen ao Alto Xingu na década de 1880, viria a florescer de maneira sistemática após a delimitação da área indígena a partir dos anos 1960.

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

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

O professor recorda o que a etnóloga alemã Angelika Gebhart-Sayer, na década de 1980, apresentou sobre a relação de tradução existente entre a música e o desenho entre os Shipibo-Conibo, povo falante de língua pano que vive na Amazônia peruana: “no ritual xamânico desse povo, as canções são a tradução sonora, reversível, de motivos pictóricos. Assim, pode-se até dizer que estes seriam a transcrição visual daquelas, que são, portanto, sua partitura”, lembra

Menezes Bastos (id., p. 298). Para os Shipibo-Conibo, portanto, *ler os motivos pictóricos* seria *ler a música* – em outros termos, traduzir entre uma modalidade e outra.

Outro caso mencionado pelo etnomusicólogo que parece ter relação com o descrito por Gebhart-Sayer é o dos Ye'kuana, grupo falante de língua caribe que vive na Venezuela. O etnólogo David M. Guss, tendo aprendido a trançar cestos com os Ye'kuana mais velhos, descobriu que trechos da narrativa cosmogônica do povo eram trançados e cantados diariamente. A cestaria e o canto mantinham uma relação de tradução, “como se compor cestas fosse cantá-las” (id., ibid.). Para Menezes Bastos (2007, p. 298), a tradução, nesse sentido,

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

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

Nesse sentido, consideremos aqui o termo *anup*, ideia kamayurá que significa tanto “ouvir” quanto “compreender”, indicando que ter uma aguçada audição demonstra virtuosidade na capacidade de compreensão. Trabalhando

com os Kamayurá desde a década de 1960, Menezes Bastos tem estudado o tema a fundo. O musicólogo elaborou a noção de “audição do mundo” a partir de uma experiência que viveu em 1981, na lagoa de Ipavu, quando remava com Eweka Kamayurá, mestre da percepção sonoro-musical. Rafael lembra que

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

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

Se a estética configura determinadas partilhas do sensível, como argumenta Rancière (2005), a compreensão de que a escuta do canto do peixe é possível desmonta uma configuração estabelecida *a priori* em divisões ou distribuições euro-americanas do sensível ou do “que se dá a sentir” – em outras

palavras, do que “conta como linguagem”¹². Os especialistas indígenas que têm perícia auditiva trans-específica – como Eweka Kamayurá e os xamãs marubo que aprendem os cantos com o dono da ayahuasca – escutam e percebem as nuances tanto de uma articulação discursiva da linguagem humana quanto de uma articulação fônica animal ou vegetal, pois têm a prática da percepção daquilo que, dentro da partilha do sensível dos não especialistas, permanece inaudito, desconhecido, ignorado.

Antes de avançarmos, faz-se necessário um interlúdio para considerarmos quem, afinal, seriam os “indígenas”, de maneira a evitar os estereótipos que costumam ser associados ao termo. Pensando a partir de nosso contexto, o brasileiro, de que maneira podemos compreender a noção de “indígena” levando em conta tanto os modos nativos de socialidade quanto a ótica do envolvimento desses povos com o Estado? Em uma tentativa de dialogar com essas questões, seria importante pensar políticas de identidade e refletir sobre a definição de identidade étnica a partir do problema do “contato” com a sociedade não indígena.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, em “O futuro da questão indígena” (1994/2009), examina traços da questão indígena quando da publicação original do texto, chamando atenção para o risco de essencialismos reificantes ao se abordar alternativas para o convívio com esses grupos. A autora diz que há

¹² A afirmação é um desdobramento de uma conversa com Gabriel Giorgi durante o simpósio *Literatura e Pós-Antropocentrismos* no XIII Congresso Internacional da BRASA, na Brown University, em Providence, Rhode Island. Sou grata a ele por seus comentários instigantes e precisos.

dois modos de se entender as noções de cultura e de identidade: o platônico e o heraclítico (id., p. 259). O primeiro colocaria a identidade como sinônimo de ser idêntico a um modelo, e a cultura como um conjunto de itens previamente dados. Para o segundo, a identidade seria um processo, e a cultura, a possibilidade de gerar traços em sistemas cambiantes.

O perigo, adverte Carneiro da Cunha, estaria no fato de que é em torno do modo platônico de se pensar a identidade e a cultura que geralmente são travados os embates legais relativos à questão indígena, dentro de esquemas em que os índios são “forçados a corresponder aos estereótipos que se têm deles” (id., 262). Por exemplo, vestir um cocar pariko em um ritual bororo é muito diferente de vestir um cocar pariko em uma situação de reivindicação de direitos na Assembleia Constituinte; apesar de ele participar de mais de um código semântico, o objeto cocar é o mesmo – o que pode nos induzir ao erro do essencialismo (p. 260-261).

Eduardo Nunes, por sua vez, colocou o problema do “silêncio antropológico” sobre a presença indígena nas cidades brasileiras (2010, p. 9). Para o pesquisador, a falta de produção antropológica sobre o assunto estaria ligada ao modo como os índios são concebidos no imaginário nacional – um quadro de referências similar ao qual Carneiro da Cunha se refere ao falar dos estereótipos que se têm do índio ao se partir do modo platônico de compreensão das noções de identidade e de cultura.

O argumento básico de Nunes é de que a presença dos índios nas cidades, bem como a sua utilização e apropriação de processos desse “locus do conhecimento dos brancos” (id., p. 24), não nos deve fazer supor que os índios

passam “a pensar com o nosso próprio esquema cognitivo-categorial” (id., p. 12). Mesmo quando agenciam um “mundo pelos mesmos conceitos – dinheiro, trabalho, escola, hospital, telefone, associação, projeto, proteção ambiental etc.”, “o mundo que agenciam não é (...) o mesmo” (id., p. 28).

De acordo com Nunes, é necessário problematizar oposições como índios “aldeados”/índios “desaldeados”, “aculturados”, (id., p. 25) e colocar em xeque a noção essencializante de “índios urbanos” (id., p. 24), pois elas não dariam conta da diversidade das formas específicas de inserção indígena nas cidades. Ele propõe, assim, a expressão “índios em cidades” para indicar a “dimensão processual e situacional” (id., *ibid.*) dessa presença, levando em consideração ainda o “regime de subjetivação e o modelo de socialidade específicos” de cada grupo inserido nas cidades (id., p. 23).

Ainda nesse mesmo horizonte de questões, lembremos uma entrevista concedida por Eduardo Viveiros de Castro na qual o etnólogo discute critérios para desconstruir e colocar de outra forma a questão da definição de índio e o pertencimento a uma comunidade indígena, especialmente em um momento marcado pela reindigenização e pela luta por reconhecimento étnico e direitos territoriais. Questionando a “história da carochinha” de que “índio é uma entidade contábil” (2006/2008, p. 151), Viveiros de Castro desloca a pergunta sobre “quem é índio” ao afirmar que “no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é” (id., *id.*, p. 130).

Trata-se de uma pergunta, conta o etnólogo, que o tem acompanhado desde a década de 1970. De lá para cá, a definição de “índio” conheceu diferentes

parâmetros de legitimação, mas nos anos 1990 já havia um aparato legal amparando a afirmação de que é índio quem se considera e é considerado como tal por seu grupo. Essa ideia é condizente com a conclusão de Viveiros de Castro de que a definição de indianidade deve caber “às comunidades que se sentem concernidas, implicadas por ela” (id., p. 160), até porque, como aponta ele, mais do que um modo de parecer, ser índio é “um modo de ser” – ou, mais precisamente, “um modo de devir” (id., p. 137).

Desde já, é importante ficar clara a opção por falar sobre os povos indígenas *no* Brasil, e não *do* Brasil: uma posição baseada na recusa à subsunção de sua autonomia ontológica, intelectual e criativa – dentre os vários outros modos de pensar seus pertencimentos – à camisa-de-força do Estado-nação. Como bem resume Renato Sztutman, “apesar de viverem ou estarem localizadas no Brasil, essas populações vivem do seu jeito e situam o Brasil de acordo com as suas próprias reflexões e experiências” (2006, p. 17). Em outras palavras, existe, do ponto de vista indígena, uma diferença entre ser *contingencialmente* brasileiro e ser *necessariamente* brasileiro, como sugere Viveiros de Castro (id., p. 60).

Deve-se notar que isso tem implicações imediatas para complexificar a circunscrição das artes verbais ameríndias à literatura brasileira. Este tópico se torna particularmente problemático dependendo do quanto estamos dispostos a desafiar nossas abordagens conceituais. De todo modo, a percepção de contingência motiva uma recusa dupla: primeiro, a recusa a abordar os cantos e narrativas indígenas paternalisticamente a serviço de uma identidade literária brasileira viável; segundo, a vê-las como “só mais um elemento” que contribuiria

de forma subserviente para uma supostamente não problemática miscigenação brasileira.

Voltando à discussão sobre a definição de “indígena” e os estereótipos associados a ela, bem como à ideia de indianidade como algo que não é fixo, citemos a fala do líder indígena Ailton Krenak em um ciclo de conferências destinado a discutir o encontro entre europeus e ameríndios, intitulado “O eterno retorno do encontro” (1999), que propôs colocar o problema do “contato” da sociedade contra o Estado – a ameríndia, precisamente – com a sociedade de Estado a partir de um ponto de vista indígena, com a esperança de que “o desenvolvimento das nossas relações ainda possa nos ajudar a ir criando formas de representação, formas de cooperação, formas de gerenciamento das relações em nossas sociedades” (id., p. 30).

O discurso político de Ailton Krenak nos sugere, enfim, que pensar uma ideia de tradução comprometida em pé de igualdade com os regimes sociocosmológicos de diferença próprios dos coletivos ameríndios e com a defesa dos seus interesses dentro do cenário nacional não deve prescindir de nenhuma das duas correntes principais que se consolidaram na etnologia – aquela que tem se concentrado propriamente nas especificidades dos modos de relação indígenas e aquela primordialmente dedicada a pensar a relação desses povos com os Estados nacionais.

O percurso desta tese tem muitos pontos de partida, mas é preciso afirmar que a matéria de que ela se ocupa passou a adquirir contornos mais definidos, para mim, ao longo dos encontros da disciplina “Poéticas e estéticas ameríndias”, ministrada pelo Prof. Pedro Cesarino de agosto a dezembro de 2009 na FFLCH-USP. O rigor de seu trabalho de tradução e pesquisa sobre cantos e narrativas me transmitiu, desde as primeiras aulas e leituras, um comprometimento *responsável* com a tradução – isto é, a cautela em avaliar rigorosa e detidamente como formas de mediação do conhecimento *respondem* à especificidade dos casos ameríndios. Foi um semestre que adensou meu desejo de refletir sobre como os repertórios poéticos e estéticos de nossos Estudos Literários, tão marcados por tradições greco-romanas, judaico-cristãs e euro-americanas, poderiam *responder* aos arranjos paralelísticos, às justaposições imagéticas e à proliferação reiterativa dos cantos xamanísticos, dentre outras de suas características.

No entanto, fui compreendendo que antes de considerar as artes verbais ameríndias a partir dos quadros conceituais dos Estudos Literários, seria preferível pensá-las em suas particularidades, sem subsumi-las diretamente a uma mera equivalência ou derivação do que temos entendido historicamente por “literatura” ou “poesia”. Em outras palavras, percebi que não poderia chegar armada de suposições provenientes de um regime discursivo povoado por categorias como “personagem”, “ficção”, “épica” ou “lirismo”, dentre outros. Ao mesmo tempo, não teria como me descolar do meu repertório prévio – com isso, em maior ou menor grau, persistiria um inevitável etnocentrismo.

No entanto, seria possível fazer um esforço para evitar projeções letradas que abafassem a possibilidade de entrar em contato com um canto xamanístico ou uma narrativa cosmogônica perseguindo o que lhes é próprio. Seria preciso tentar, dentro do possível, despir-me das Letras para, mais adiante, recuperá-las em um diálogo em que os regimes criativos e intelectuais indígenas tivessem sua presença afirmada de modo mais robusto.

Voltarei à questão do rendimento de termos como “literatura” para tratar das artes verbais indígenas mais adiante. Por ora, gostaria de ressaltar limitações do recurso à semântica referencial para uma aproximação com as técnicas de enunciação dos cantos xamanísticos. Se, como relatou Carlo Severi (2007), a eficácia terapêutica dos cantos de cura dos Kuna não depende da compreensão de sua mensagem por parte de quem recebe cuidados¹³ – como no caso da parturiente que dá à luz sem entender o que significam as palavras enunciadas pelo xamã que a auxilia –, importa menos a inteligibilidade da narração e mais a produção de imagens sonoras por meio de paralelismos. A observação de Severi encontra eco na maneira como Graham Townsley (1993) justifica a linguagem “elíptica” dos cantos xamanísticos yaminahua: neste povo pano da Amazônia peruana, a prática dos xamãs

destina-se à construção de um tipo particular de experiência visionária no xamã em si mesmo, e uma comunicação não com outros seres humanos, mas com o *yoshi*¹⁴ não humano que povoa essa

¹³ Ainda que o objetivo aqui não seja aprofundar este ponto, tanto o argumento de Severi (2007) quanto o de Townsley (1993) colocam em questão o conhecido estudo de Lévi-Strauss sobre a “eficácia simbólica” (1949/2008).

¹⁴ O *yoshi* é definido por Townsley como “espírito ou essência animada” (1993, p. 452). Quanto mais apurada for a capacidade de um xamã de lidar com o *yoshi*, mais poderoso ele será. Trata-

experiência visionária. Isso se revela no fato de que a maioria dos Yaminahua mal consegue compreender os cantos. Muitos cantos xamanísticos são quase que totalmente incompreensíveis para eles, com a exceção de outros xamãs (id., p. 458)¹⁵.

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

Quanto aos cantos xamanísticos marubo, Cesarino fala sobre a “intensidade paralelística” (2008, p. 18) como uma de suas características. Nos cantos de cura conhecidos como *shōki*, que são traduzidos para o português por ele como “soprocantos”, chama atenção a ênfase na reiteração e na variação. A intensidade paralelística dos cantos marubo medeia a agência ritual e os processos xamanísticos envolvidos na neutralização de agentes patogênicos. Os xamãs aprendem a dominar a intensidade paralelística em rituais de iniciação que transformam seu corpo e capacitam seu discurso gradualmente.

se de um termo de múltiplas traduções (“reflexo”, “fotografia”, “força vital”) e com vários cognatos em diferentes grupos falantes de línguas pano: entre os Marubo, *yoshĩ* (CESARINO, 2008); entre os Sharanawa (DÉLÉAGE, 2009), também *yoshi*; entre os Yaminawa do rio Acre, *yuxi* (CALAVIA SÁEZ, 2006).

¹⁵ “[It is] intended to construct a particular type of visionary experience in the shaman himself and a communication, not with other humans, but with the non-human yoshi who populate that visionary experience. The clue to this is given by the fact that most Yaminahua can barely understand the songs. Many shamanic songs are almost totally incomprehensible to all but other shamans”.

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

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

A paradigmática contribuição norte-americana para o estudo das artes verbais ameríndias foi destacada na tese de doutorado de Cesarino (2008), que reconhece que as “antologias e compilações de cantos e narrativas provenientes de matrizes orais traduzidos literariamente” (id., p. 440) produzidas por pesquisadores ligados à linguística e à antropologia, como Dennis Tedlock e Dell Hymes, e poetas, como Jerome Rothenberg, tiveram como resultado mostrar “que as poéticas ameríndias deveriam ser estudadas e consideradas em pé de

igualdade com aquelas provenientes das ‘altas’ literaturas ocidentais e de seus primórdios” (id., *ibid.*). No entanto, o pesquisador defende com razão que “a etnopoética precisaria ser revisada à luz dos desenvolvimentos recentes da etnologia americanista”(id., p. 441).

É objetivo desta tese se somar a esse necessário esforço de revisão. Nossa metodologia consiste em uma análise de diferentes práticas tradutológicas a partir da leitura conjunta de ensaios críticos e textos traduzidos por Hymes, Tedlock e Rothenberg, identificando os impasses teóricos explicitados por cada um deles, assim como a contextualização e o desenvolvimento das problemáticas que enfrentam. Dessa forma, pretendemos refletir sobre o legado etnopoético¹⁶ dos autores e tradutores supracitados, desenvolvido na “segunda grande onda do modernismo experimental” do século passado, “de meados da década de 1950 a meados da década de 1970” (ROTHENBERG, 1994/2006, p. 194). O movimento etnopoético, alimentado não apenas pelos três autores mencionados, mas por outros¹⁷ artistas, tradutores, antropólogos e etnomusicólogos nos Estados Unidos, marca uma valorização de elementos criativos dos cantos e narrativas ameríndias que costumavam ser negligenciados em traduções prévias. Em sentido mais amplo, o termo indica um movimento de convergência entre poetas e pesquisadores interessados no horizonte poético de “culturas antigas e autóctones” (ROTHENBERG, 1994/2006). Em sentido mais restrito, o termo

¹⁶ Jerome Rothenberg cunhou o termo “etnopoética” na segunda edição da revista *Stony Brook*, editada por George Quasha.

¹⁷ Entre eles, destacam-se o antropólogo e poeta Stanley Diamond, o etnomusicólogo David McAllester e o artista multimídia George Quasha.

etnopoética indica a predileção dos tradutores desse grupo por traduções versificadas (e não prosificadas) das falas poéticas indígenas.

Em Rothenberg, tomaremos por foco *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* (1972), uma de suas antologias de traduções poéticas de narrativas indígenas (não apenas ameríndias, mas oriundas de povos maori, africanos e aborígenes, entre outros), com o objetivo de rever criticamente a sua conhecida noção de “tradução total” (1969). Para isso, concentraremos-nos na tradução do canto “The 13th Horse-Song of Frank Mitchell”.

Veremos como Rothenberg, ao trabalhar com cantos dos índios Sêneca, da família linguística iroquesa, e Navajo, da família linguística atabasca, foi tomado pela seguinte indagação: como operar com elementos como sons “sem sentido”, recorrentes em diferentes performances indígenas, mas aparentemente “soltos”, intraduzíveis de forma literal? O poeta defende que todos esses termos são tão importantes quanto as próprias palavras. Mesmo se percebidos a princípio como aleatórios, eles produzem sentido ao dar sustentação à sistemática dos cantos. Rothenberg, assim, caracteriza a tradução total como uma resposta a todo e qualquer som relacionado ao poema:

Eu não sei nem Navajo nem Sêneca, com a exceção de pequenas informações recolhidas de livros de gramática e outros [...]. Mas mesmo com essa distância, posso (com uma pequena ajuda de meus amigos) estar ciente das minhas opções como tradutor. Que eu possa tentar, então, responder a todos os sons dos quais estou ciente; que eu permita que essa consciência suscite respostas ou eventos na língua inglesa. Não quero fixar palavras em inglês para a música indígena, mas responder poema-a-poema, na tentativa de elaborar uma tradução ‘total’ - não só das palavras, mas de todos os sons relacionados ao poema,

incluindo, finalmente, a música em si¹⁸. (ROTHENBERG, 1969/1981, p. 78)

FIGURA 1: Capa de *Shaking the Pumpkin*, de Jerome Rothenberg (Edição de 1972)

Na bibliografia de Dell Hymes¹⁹, por sua vez, privilegiamos a leitura de *'In Vain I Tried to Tell You': Essays in Native American Ethnopoetics* (1981), com atenção especial à tradução da narrativa clackamas em que se inspirou o linguista

¹⁸ "I know neither Navajo nor Seneca except for bits of information picked up from grammar books & such [...]. But even from this far away, I can (with a little help from my friends) be aware of my options as translator. Let me try, then, to respond to all the sounds I'm made aware of, to let that awareness touch off responses or events in the English. I don't want to set English words to Indian music, but to respond poem-for-poem in the attempt to work out a 'total' translation - not only of the words, but of all sounds connected with the poem, including finally the music itself"

¹⁹ Antes da publicação de *In Vain I Tried to Tell You*, Hymes se tornara conhecido entre os linguistas principalmente por propor uma abordagem do fenômeno da linguagem caracterizada por ele como etnografia da fala (HYMES, 1974, p. 89), que emprega elementos metodológicos derivados tanto da sociologia como da antropologia. Para a etnografia da fala, o código linguístico é apenas um componente dos eventos comunicativos, de modo que um estudo da comunicação verbal deve levar em consideração o contexto social em que ela ocorre. A vida social, assim, é tida por ele como uma fonte de organização dos meios linguísticos.

e antropólogo para dar título ao livro, “Seal and her younger brother lived there” (“Lá moravam Seal e seu irmão mais novo”) (HYMES, 1968). Em *‘In Vain I Tried to Tell You’*, Hymes se dedica ao estudo e tradução de artes verbais dos indígenas americanos da Costa do Pacífico Norte.

Dentre os capítulos compreendidos na obra, destaquemos o sistemático e inovador “Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative”, no qual Hymes relata uma importante “descoberta”: as narrativas dos povos falantes de línguas da família Chinook, habitantes de territórios no estados de Oregon e Washington, ao longo do Rio Columbia, possuem “séries, versos, estrofes e cenas” que poderiam ser descritos como “atos” (HYMES, 1981/2004, p. 309).

A partir dessa convicção, Hymes apresenta uma nova proposta de tradução versificada para abarcar os elementos formulaicos dessas narrativas. Já no primeiro capítulo, “Some North Pacific Coast Poems”, são comentadas em minúcia três fases de análise e descrição – texto original, tradução literal e tradução literária, subsequentemente, ao fim das quais Hymes elenca o que da sintaxe original lhe escapa; o que das repetições originais não é vertido para o inglês; e quais variações a tradução literal e literária apresentam e que não estão no original.

FIGURA 2: Capa de '*In Vain I Tried to Tell You*', de Dell Hymes (Edição de 2004)

Habitantes do oeste do Novo México e do leste do Arizona, os Zuni, falantes da língua zuni, considerada isolada, inspiraram a escrita do livro *Finding the center: Narrative poetry of the Zuni Indians* (1972). A partir dessa experiência, Dennis Tedlock tira conclusões teóricas para apresentar novos métodos de transcrição, tradução e interpretação da performance oral, conforme veremos com o exemplo de tradução discutido, a da narrativa "The boy and the deer" ("O menino e os cervos"). O sistema metodológico de Tedlock se utiliza de uma ampla experimentação tipográfica, empregando itálicos, negritos e fontes de tamanhos diversos para marcar a dinâmica musical dos cantos zuni na tradução.

FIGURA 3: Capa de *Finding the center: Narrative poetry of the Zuni Indians*, de Dennis Tedlock (Edição de 1978)

Mesmo não se conhecendo as línguas indígenas das quais provêm os cantos e as narrativas trabalhados pelos tradutores aqui discutidos, é possível depreender em suas versões para o inglês uma série de critérios formais e criativos empregados por eles. Também é viável refletir sobre o que expuseram em artigos, ensaios e paratextos que permitem mapear ideias pertinentes a seus procedimentos tradutórios de preferência. Naturalmente, não se trata de dar conta do vasto panorama da etnopoética e tampouco da tradução de artes verbais ameríndias de forma mais ampla – “tarefa enciclopédica e necessariamente coletiva”, como apontou Antonio Risério (1993, p. 17) –, mas de oferecer alguns

subsídios para que o interesse e a investigação em torno do assunto se dinamizem e se prolonguem. É o que buscamos oferecer no Capítulo 2, “O limiar da etnopoética”, e no Capítulo 3, “Experiências etnopoéticas”.

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

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

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

Walkowitz (2014), que, ao realizar uma entrevista com Barbara Cassin, lembra como o intraduzível não é de forma alguma aquilo que não pode ser traduzido; e que ele é, muito pelo contrário, precisamente o que “nós não paramos de não traduzir”.

Além disso, como Walkowitz aponta, dizer que “algo não pode ser traduzido” pode refletir uma série de diferentes hipóteses: que algo é difícil de traduzir; que algo nunca será traduzido; que a sua tradução nunca será perfeita. A grande questão, como ela diz, é então como “traduzir de uma forma que registre o caráter incompleto do processo de tradução” (id., s.p.) – ou o caráter “equivoco”²⁰ nele implicado (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 3).

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

²⁰ No artigo “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”, de 2004, o etnólogo Eduardo Viveiros de Castro propõe a ideia de tradução como “equivocação controlada”, argumentando que a tradução dos conceitos de outrem deve estar ligada a um pender, a um vergar, dos nossos termos, o que dá outro tratamento aos problemas da fidelidade semântica ao texto-fonte e de sua correspondência com o texto-alvo. “Uma boa tradução”, diz ele, “é aquela que permite que os conceitos alheios deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor para que a *intentio* da língua original possa ser expressa por uma nova” (id., p. 5).

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

Dito de outra forma, até que ponto o recurso ao metatextual e à orientação etnográfica podem comprometer a função poética dessas formas expressivas em suas traduções ao adicionar camadas de referencialidade ao tecido ou entorno das traduções?²¹ A questão permanece em aberto, mas interessa-nos em particular como as concepções teóricas subjacentes à atuação dos tradutores dedicados às artes verbais ameríndias reagem de diferentes formas a ela.

O cenário contemporâneo de tradução poética de narrativas ameríndias no Brasil, conforme ressalta Cesarino, é caracterizado por um quadro bastante distinto do norte-americano (2008, p. 440). Lembremos que na ocasião do livro de ensaios *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros* (1993),

²¹ Em uma recente conversa informal com Pedro Cesarino, concordamos que recorrer a dispositivos metatextuais na tradução não é assim tão diferente daquilo que acontece em museus etnográficos, nos quais a cada peça exposta se acrescenta uma descrição para que os visitantes possam ter acesso a informações que os orientem, ainda que de forma básica, em relação aos objetos.

Antonio Risério²², conhecedor e crítico dos pesquisadores e poetas atuantes no movimento etnopoético, clamou por mais traduções de textos criativos “extraocidentais”, especialmente ameríndios e africanos, para o português. O antropólogo denunciou o fato de que “textos ameríndios e africanos não puderam influir em nossa poesia literária pelo simples fato de ainda hoje permanecerem desconhecidos” (id., p. 17).

Dez anos mais tarde, Bruna Franchetto (2003) ainda lamentaria a falta de atenção à poética de cantos e narrativas indígenas no Brasil, ressaltando a necessidade de se tomar mais cuidado com a maneira de organizar tais textos quando publicados, considerando “unidades narrativas, como verso (linha), parágrafo, cena” (id., p. 34). Franchetto afirma ainda que “para a transcrição e tradução de narrativas, discursos e cantos, são os antropólogos que se esforçaram mais do que os linguistas e os educadores a respeitar os originais que escutaram, na hora de colocar no papel as letras de cantos ou de discursos” (id., ibid.). Por sua vez, Cesarino (2009), escrevendo para a Folha de S. Paulo, criticou uma “negligência sistemática” nos paradigmas educacionais brasileiros: o foco excessivo no cânone euroamericano em detrimento das poéticas ameríndias.

Acredito ser hoje possível afirmar que graças a anos de esforços pioneiros, corajosos e persistentes de Bruna Franchetto, assim como de Pedro Cesarino, Rosângela de Tugny, Josely Vianna Baptista, Betty Mindlin – para destacarmos apenas alguns, cada um deles com suas particularidades –, a recepção das artes verbais ameríndias em português tem expandido seus horizontes e atraído mais

²² Ver também BOSCO, Francisco, COHN, Sérgio & RISÉRIO, Antonio. *Antônio Risério*. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

atenção entre acadêmicos, tradutores, editores e leitores. Também Antônio Risério, Lúcia Sá, Sérgio Medeiros, Cláudia Neiva de Matos, Sérgio Cohn e Álvaro Faleiros vêm oferecendo artigos, ensaios ou retraduições que têm ajudado na formulação de discussões nesse campo no Brasil.

As contribuições de Eduardo Viveiros de Castro, em particular, se mostram como uma inspiração de grande impacto para textos críticos associados com o interesse crescente na tradução de poéticas ameríndias no Brasil. Em sua tese de doutorado, adaptada ao formato de livro intitulado *Araweté: Os Deuses Canibais* em 1986, o etnólogo já conferia grande importância à tradução cuidadosa de monolexemas e cantos xamanísticos, reconhecendo as limitações e as dificuldades que encontrava na ocasião. Na tese, ele apresenta uma proposta de tradução de “O Canto da Castanheira”, cantado por Kãñipaye-ro Araweté, documentado por Viveiros de Castro em 1982 e retraduzido por Risério (1993) e Faleiros (2012).

Viveiros de Castro explica que esse canto é uma “peça teatral de citações, reflexões de reflexões, ecos de ecos – uma polifonia infindável onde o orador é sempre o outro, ele fala o que o Outro fala. A palavra do Outro pode ser somente compreendida em suas próprias reflexões” (1986, p. 570). Como traduzir um canto feito de ecos de ecos? Em sua retradução, Álvaro Faleiros (2012, p. 64), poeta, tradutor, teórico literário e professor da área de Francês da Universidade de São Paulo, escolheu

adotar, primeiramente, um procedimento encontrado na própria transcrição de Viveiros de Castro: os parênteses com “notas performativas”. Inspirado naquelas do

antropólogo, algumas das quais reproduzi literalmente, criei algumas outras para produzir contexto. Além das “notas performativas”, incluí, no texto, também com distinção tipográfica, dois outros tipos de notas: alguns breves comentários poéticos sobre o universo simbólico ali envolvido, para tornar menos obscuras algumas metáforas centrais (...); e alguns outros comentários para marcar os principais movimentos enunciativos do texto, uma vez que, para o leitor não iniciado, os códigos desse regime enunciativo são totalmente desconhecidos. Há, ainda, a inclusão de alguns “epítetos” no corpo do próprio texto, explicitando o grau de parentesco das personagens (id., ibid.).

Percebemos aqui novamente a atenção à metatextualidade: a inserção de notas, as distinções tipográficas e os destaques. Para o pesquisador, trata-se de um gesto que abre “uma rede de relações” (id., ibid.).

É importante dizer ainda que o mercado editorial brasileiro tem promovido, ao longo da última década, uma intensificação da publicação de traduções poéticas de cantos e narrativas ameríndias²³. Citemos Sérgio Medeiros, que em 2007 publicou, com revisão técnica de Gordon Brotherston, a cosmogonia dos Maias-Quichés da Guatemala, o *Popol Vuh*. A narrativa mesoamericana, cujo registro se deu no século XVI, foi vertida integralmente para o português entre 2001 e 2002, quando Medeiros realizou visitas de pesquisa à Stanford University, onde Brotherston atuava como professor.

Já em 2011, a poeta e tradutora Josely Baptista Vianna publicou *Roça Barroca*, compilação de cantos do *Ayvu rapyta*, narrativa que conta a criação do mundo segundo os Mbyá-Guarani. O livro apresenta ainda poemas originais da autora, inspirados no período em que ela conviveu com o grupo ameríndio,

²³ Um bom levantamento recente sobre esse cenário é oferecido em “Linjaguar: os ameríndios na literatura no Brasil”, capítulo do livro *A reflexão atuante*, de Sérgio Cohn. Ver COHN, Sérgio. *A reflexão atuante*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

quando fez gravações de narrativas orais dos mitos. No mesmo ano, há a publicação do livro *Oniska: Poética do xamanismo na Amazônia*, de Pedro Cesarino, livro decorrente da tese de doutorado do autor, um estudo etnográfico dos Marubo. Conforme vimos, a tradução e análise de cantos e depoimentos dos xamãs com quem Cesarino conviveu, um dos principais focos de sua pesquisa, motivou uma investigação sobre a reconfiguração das artes verbais marubo em textos poéticos em português.

Assim, é razoável dizer que há mais dinamismo, engajamento e interesse em torno do tema, ainda que os avanços notados sejam incipientes. O fato de que este trabalho busca contribuir para o aperfeiçoamento desse quadro pelo viés da discussão de teorias da tradução é mais um sinal disso. Mas resta um colossal trabalho a ser feito. No Brasil, os desafios crescem com a ameaça de silenciamento de muitas das línguas indígenas faladas no país, o que se acelera com a perda de terras, a interrupção da transmissão intergeracional e a morte de falantes, entre outras razões. Além disso, conforme alertam os linguistas Denny Moore, Ana Vilacy Galucio e Nílson Gabas Júnior, “embora venha sendo repetido com frequência que 180 é o número de línguas indígenas brasileiras, pelo critério de inteligibilidade mútua, a soma dificilmente ultrapassa 150” (2008, p. 38).

Ao longo do primeiro semestre de 2013, participei, na Universidade de São Paulo, de um grupo de estudos dedicado ao livro *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (até então publicado apenas em francês e inglês), com a

coordenação de Renato Sztutman e a companhia de colegas estudantes que vinham sobretudo da Pós-graduação em Antropologia. Diante da extraordinária habilidade tradutória e cosmopolítica de Davi Kopenawa – ponto ao qual retorno no Capítulo 1 –, passei a tomar notas sobre como o xamã se referia à fixação de palavras e imagens em páginas de papel a partir de expressões neológicas provenientes do léxico yanomami ligado aos repertórios gráficos. Mais exatamente, chamou-me a atenção o modo como os Yanomami, e em especial Kopenawa, “referem-se à escrita com termos que descrevem certos motivos de sua pintura corporal” (2010/2015, p. 610):

oni (série de traços curtos), *туру* (conjunto de pontos grossos) e *yãikano* (sinusoides). Escrever é, assim, “desenhar traços”, “desenhar pontos” ou “desenhar sinusoides”, e a escrita, *thë ã oni*, é um 'desenho de palavras' (id., ibid.).

O título desta tese repercute justamente a uma expressão neológica yanomami que se refere ao papel, *papeo siki*, “peles de papel”, associada às páginas de livros, mas também às bulas de remédio, aos mapas, às notas de dinheiro, à constituição, aos documentos impressos em geral. Em *A queda do céu*, Kopenawa expõe críticas duríssimas à necessidade que os brancos têm de registrar as palavras em papel. As “peles de papel” e os seus desenhos, argumenta ele, são problemáticas porque promovem, por exemplo, o centramento dos brancos em “seus próprios rastros” e no que “já está dentro deles mesmos”, a ignorância de “outras gentes e lugares” e a ameaça às “peles de árvores”:

Os brancos (...) não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em peles de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas

seu próprio pensamento e, assim, só conhecem o que já está dentro deles mesmos. Mas suas peles de papel não falam nem pensam. Só ficam ali, inertes, com seus desenhos negros e suas mentiras. Prefiro de longe as nossas palavras! São elas que quero ouvir e continuar seguindo. Por manterem a mente cravada em seus próprios rastros, os brancos ignoram os dizeres distantes de outras gentes e lugares. Se tentassem escutar de vez em quando as palavras dos xapiri, seu pensamento talvez fosse menos tacanho e obscuro. Não se empenhariam tanto em destruir a floresta enquanto fingem querer defendê-la com leis que desenham sobre peles de árvores derrubadas! (id., p. 455)

No entanto, a partir da confiança depositada na interlocução com Bruce Albert, Kopenawa faz uma aposta na fixação de suas palavras em pele de papel, esperança que resulta no próprio livro *A Queda do Céu*, a fim de que os brancos, apesar de sua surdez, possam ouvir as palavras dos Yanomami e, assim, diminuir a sua ignorância a respeito delas (id., p. 64). Dirigindo-se a Albert, Kopenawa diz:

As palavras dos xapiri estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de Omama. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo (...). São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito? (id., p. 65, 66)

Dessa forma, registrando o desenho das suas palavras nessas peles de papel, Kopenawa espera “que seus filhos [dos brancos] e os que nascerem depois deles possam um dia vê-las. Então eles vão descobrir o pensamento dos xamãs yanomami e vão saber que quisemos defender a floresta” (id., p. 498). Não se esconde, nas peles de papel desta tese, a adesão a esta aposta, que se desdobra em uma esperança de aprendizado de escuta: que a tradução poética aguace os ouvidos e faça ecoar, com cada vez mais responsabilidade e comprometimento

com as falas que lhes forem confiadas, o que dizem os povos indígenas das Américas.

CAPÍTULO 1

REEMBARALHANDO AS CARTAS CONCEITUAIS

Neste capítulo, destinado à fundamentação teórica, nossa preocupação maior é enfatizar a importância de ressignificar as bases conceituais subjacentes ao trabalho de tradução das artes verbais ameríndias. Indicamos possíveis contribuições da Etnologia para a formação crítica dos tradutores que desejem se dedicar à área. Procura-se aqui oferecer subsídios para uma reflexão sobre potencialidades e limitações de noções empregadas na abordagem dos repertórios poéticos dos povos indígenas das Américas por meio de uma discussão crítica de três metáforas-raiz correntes em ambas as áreas – cultura, literatura, língua – categorias às quais recorreremos como operadores de nossa relação com as múltiplas formas de narrar, cantar e, de forma mais ampla, de construir sentido de grupos não ocidentais. Finalmente, trataremos da relação entre tradução, xamanismo e cosmopolítica a partir da interlocução do etnólogo francês Bruce Albert com o xamã yanomami Davi Kopenawa.

Começamos tratando da noção de “metáfora-raiz”, da antropóloga britânica Marilyn Strathern (1988, p. 134). O objetivo é mostrar que um horizonte de interlocução crítica e auto-reflexiva entre Etnologia Americanista e Estudos da Tradução passa por um recuo em relação a metáforas-raiz que alicerçam os modos de pensar e as convicções de cada disciplina – em outras palavras, implica

um “reembaralhamento” de nossas “cartas conceituais”, para retomarmos uma expressão de Eduardo Viveiros de Castro (2002/2003, p. 348). Por metáforas-raiz, refiro-me, com Marilyn Strathern (1988, p. 134), a construtos analíticos que surgem a partir do contraste entre diferentes sistemas de relações.

Em *O Gênero da Dádiva* (1988), estudo de grande impacto antropológico desenvolvido por Strathern nas terras altas da Nova Guiné, a autora aponta para as diferenças entre os princípios que organizam a economia da mercadoria no Ocidente – na qual as coisas e pessoas são tidas como entidades discretas, possuem predicados intrínsecos e existem “em si”, vindo a ser objetificadas e alienadas – e a economia do dom na Melanésia, na qual as coisas e pessoas são partíveis e individuais, isto é, “frequentemente construídas como o lócus plural e compósito das relações que as produzem” (id., p. 13). Se Strathern denomina, dicotomicamente, de personificação e objetificação esses processos de construção melanésios, é por feita de uma “divisão ficcional” (id., p. 134) característica, por sua vez, do instrumental analítico ocidental.

Antes mesmo de *O Gênero da Dádiva* – a partir do começo da década de 1970, mais precisamente –, a Etnologia começara a intensificar o questionamento das metáforas-raiz que informam a prática da disciplina na exegese e descrição de modos de socialidade de coletivos em contextos não ocidentais. Um dos textos decisivos deste período é “Existem grupos sociais nas terras altas da Papua Nova Guiné?”, de 1974, no qual o melanesista Roy Wagner assinala a dificuldade de operar por meio de categorias de delimitação de grupos sociais ao se estudar

povos como os papuásios Daribi, do monte Karimui, entre os quais realizou trabalho de campo.

O problema em questão, para Wagner, resultaria de uma tendência, entre os estudiosos, a entender nomes e termos nativos como “descrições ou definições de grupos concretos, definidos e empiricamente existentes” (1974/2010, p. 246), isto é, a subsumir modos nativos de produzir relações coletivas a um modelo ocidental de grupo. Tendo isso em mente, o melanesista confronta a pressuposição antropológica da onipresença de “grupos sociais” como unidades analíticas, propondo a noção de “socialidade” para pensar coletivos “como se” não houvesse agrupamento algum.

Na esfera específica da Etnologia das terras baixas sul-americanas, o aprofundamento dos trabalhos etnográficos nos anos de 1960 e 1970 – em especial, o estudo do parentesco na Amazônia – conduziu a uma tese afim à de Wagner: seria preciso pensar as associações dos coletivos sem que se partisse de antemão das noções de “estrutura social” e “descendência” fundamentadas em etnografias da África provenientes do funcionalismo britânico radcliffe-browniano. Em outras palavras, os etnólogos reconheceram que seria inadequado traduzir o modo de vida dos indígenas da América do Sul pelos mesmos termos empregados para traduzir o modo de vida dos grupos nativos africanos.

Joanna Overing ([Kaplan], 1977), em seus comentários ao marcante simpósio “Tempo Social e Espaço Social nas Sociedades Sul-Americanas”, realizado no 42º Congresso dos Americanistas, em Paris, em 1976, evidenciou a inadequação desse vocabulário importado de outras regiões etnográficas para dar

conta mais apropriadamente das especificidades dos coletivos amazônicos. “As sociedades da América do Sul não concebem a si mesmas como entidades político jurídicas” (Overing [Kaplan], p. 391), diria ela, inscrevendo a necessidade de um léxico apropriado para essa região.

Uma ordem de preocupações semelhante levou à publicação, em 1979, do artigo “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”, no qual Anthony Seeger, Roberto da DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro defendem a importância de “desenvolver o aspecto positivo da não normalidade sul-americana – isto é, de elaborar conceitos que deem conta do material sul-americano em seus próprios termos, evitando os modelos africanos, mediterrâneos ou melanésios” (1979/1987, p. 7).

Verificamos, tanto no texto de Overing [Kaplan] como no de Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, como a crítica dos paradigmas africanistas esteve alinhada com a gênese desse esforço de “amerindianização” dos conceitos antropológicos tradicionais na década de 1970. Para os três autores, especificamente, o que está em questão é a produtividade das noções de pessoa e de corporalidade para os coletivos da região: o “simbolismo corporal como linguagem básica da estrutura social dos grupos sul-americanos” e o “discurso indígena sobre a corporalidade e a pessoa como informador da práxis social concreta” (1979/1987, p. 16).

Além disso, para Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro, assim como para Overing [Kaplan], o conceito de descendência (ou linhagem, ou corporação) e o de aliança (ou afinidade) mereceriam ambos passar por uma revisão no contexto do

desenvolvimento de uma produção antropológica especificamente amazônica. Desde então, os desdobramentos desses trabalhos pioneiros vêm levando a Etnologia das terras baixas sul-americanas à problematização de dicotomias como “indivíduo”/”sociedade”, “nós/outros e “natureza”/”cultura”.

A título de ilustração mais específica, examinemos brevemente como este último par, “natureza”/”cultura”, tem sido repensado pela Etnologia sul-americana, especialmente aquela dedicada à Amazônia indígena. Eduardo Viveiros de Castro, em “Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio”, observa como “as categorias de Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só não subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais – elas não designam províncias ontológicas, mas apontam para contextos relacionais, perspectivas móveis, em suma, pontos de vista” (1996, p.116).

Ao mesmo tempo, o dualismo natureza/cultura é constitutivo do próprio campo de atuação da disciplina antropológica. No entanto, é também verdade que o debate acerca dessa polarização no âmbito da Etnologia dos povos indígenas das terras baixas sul-americanas ganhou novo fôlego ao longo das últimas duas décadas com as contribuições de Philippe Descola (1996, 1999, 2005), Eduardo Viveiros de Castro (1996, 2002/2003) e Tânia Stolze Lima (1996, 1999). A produção de cada um desses amazonistas tem desdobrado a obra de Claude Lévi-Strauss de maneiras fecundas para a problematização do dualismo natureza/cultura.

Por um lado, o Lévi-Strauss de *As Estruturas Elementares do Parentesco* (1949/1985) identifica a passagem da natureza para a cultura no tabu do incesto, que marcaria “a passagem do fato natural da consanguinidade para o fato cultural da aliança” (id., 66). Para Lévi-Strauss, sendo essa proibição “nem de origem puramente cultural, nem de origem puramente natural”, ela seria responsável por articular a esfera biológica à social sem pertencer totalmente nem a uma nem a outra (id., p. 70).

Por outro lado, o Lévi-Strauss das *Mitológicas*, ao reconhecer a música presente no canto dos pássaros na nota 6 da Abertura do Cru e o Cozido (1964/2003), parece encurtar a distância entre natureza e cultura: “O homem não é o único produtor de sons musicais, ele compartilha esse privilégio com os pássaros” (id., p. 38), aponta ele.

O pretendido 'canto' dos pássaros situa-se no limiar da linguagem; serve à expressão e à comunicação. Os sons musicais continuam, portanto, do lado da cultura. É a linha de demarcação entre a natureza e a cultura que já não segue tão exatamente quanto se acreditou no passado traçado de nenhuma das linhas que servem para distinguir a humanidade da animalidade.

Como assinala Lima (1999, p. 44), o próprio Lévi-Strauss, ao afirmar “a existência de uma continuidade real e de uma descontinuidade lógica entre natureza e cultura”, entendeu essa distinção como um instrumento analítico. Assim, ele inaugura a possibilidade de pensar essa distinção como ferramenta que serve à reflexão, e, para tanto, parte não de uma natureza dada, mas de seu valor metodológico e das singularidades que emergem do trabalho etnográfico.

Nas relações de continuidade e de descontinuidade entre natureza e cultura que ocupam papel central na obra lévi-straussiana, Descola reconheceu aquele que seria o principal eixo de sua atividade como etnólogo. Ao introduzir a coletânea *Nature and Society* (1996), escrevendo com Gísli Pálsson, ele argumenta que o paradigma dualista do qual o par natureza/cultura é corolário “impede uma compreensão adequada de formas locais de conhecimento ecológico e experiência técnica” (id., p. 4). Descola e Pálsson chamam atenção para as limitações de modelos antropológicos que estabelecem distinções entre natureza e cultura. O estruturalismo de Lévi-Strauss, em especial, teria fomentado a disseminação de teorias de dominação da natureza pela cultura.

Tal dicotomia, para Descola e Pálsson, não encontraria sustentação em evidências etnográficas. Exemplo disso são as conclusões às quais chegou Descola em *As lanças do crepúsculo* (1993/2006), sua investigação etnográfica realizada entre os Achuar, povo jivaro da Amazônia equatoriana. Os Achuar, concluiu ele, não diferenciam natureza e sociedade. Segundo eles, suas plantas e animais têm uma “alma” (intencionalidade, capacidade de se comunicar, de sonhar) que permite a comunicação por meio de um código compartilhado. Com efeito, os seres humanos podem ter relações sociais intersubjetivas com as plantas e os animais. As atividades técnicas de subsistência (pesca, caça, horticultura) seriam um exemplo de relações desse tipo.

A insuficiência da distinção contrastiva entre natureza e cultura para caracterizar as cosmologias ameríndias, apontada por Descola, tornou-se objeto de discussão também em Viveiros de Castro e Lima, proponentes do conceito de

perspectivismo ameríndio em 1996. Viveiros de Castro e Lima identificaram no pensamento ameríndio o fato de que aos agentes não humanos é conferida uma posição (e não uma substância) de sujeito, condição dada pelo corpo como lócus da diferença. Essa condição lhes permite ver humanos na posição de não humanos. “Os porcos e os guaribas pensam e agem como se fossem Juruna” (1999, p. 45), relatou Lima a partir de sua experiência entre os Juruna.

Já Viveiros de Castro (2002/2003, p. 360-361) aponta para como, entre os ameríndios, “agentes não humanos percebem-se a si mesmos e a seu comportamento sob a forma da cultura humana”, de modo que o “que chamamos 'sangue' é a 'cerveja' do jaguar”, e que o “que temos por um barreiro lamacento, as antas tem por uma grande casa cerimonial”. Em outras palavras, o que uns chamam de 'natureza' pode bem ser a 'cultura' dos outros” (id., *ibid.*).

Dessa forma, como conceito antropológico inspirado pelo repertório conceitual nativo, o perspectivismo ajuda a redefinir relacionalmente não apenas as categorias clássicas de natureza e cultura, mas também de humanidade e animalidade, levando Viveiros de Castro a recomendar que “a distinção clássica entre Natureza e Cultura não [seja] utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa” (id., p. 348). A reconceitualização do dualismo natureza/cultura operada pelo perspectivismo o caracteriza não como um relativismo multiculturalista afim ao predominante no mundo moderno, que considera a natureza como substância, mas como um multinaturalismo no qual há apenas uma cultura e várias naturezas (id., p. 349).

Enquanto Viveiros de Castro e Lima veem nas relações entre humanos e não humanos a apreensão do mundo segundo pontos de vista distintos que criam os sujeitos na Amazônia indígena, Descola (2005) vê nela a possibilidade de reatualizar o conceito clássico do animismo – para ele, o modo de identificação por excelência entre natureza e cultura nas terras baixas sul-americanas. Tanto Viveiros de Castro e Lima, com o perspectivismo, quanto Descola, com sua recuperação do animismo, contribuem para a desnaturalização (isto é, para a dessubstancialização) da presença de uma distinção entre natureza e cultura no pensamento nativo da região. No entanto, suas contribuições constituem tratamentos distintos aos modos de socialidade e aos predicados compartilhados por humanos e não humanos na Amazônia indígena.

Por mais que o conceito de perspectivismo “evoque” o de animismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002/2003, p. 247), aquele trata de relações de diferenciação e comutação de pontos de vista; este, de esquemas de identificação entre seres naturais e humanos. De acordo com Descola, nesses esquemas de identificação, os seres naturais seriam dotados de disposições humanas e atributos sociais. Entre os humanos e o mundo natural, seriam empregadas representações sociais para organizar a natureza.

Entendemos que o estudo da produção etnográfica americanista recente relativa às críticas ao uso universal do dualismo natureza/cultura nos convida a reconhecer que essa oposição contrastiva, quando presente em nosso vocabulário, deve ser empregada de modo disciplinado e esclarecido: esses conceitos não são domínios universalmente discretos, estáticos e substanciais a

priori. Pelo contrário: o dualismo natureza/cultura é inseparável do modo de identificação naturalista hegemônico no Ocidente moderno, do qual a própria antropologia é caudatária. É desejável que natureza e cultura sejam compreendidas como termos analíticos que podem ou não ajudar a levar a cabo um esforço tradutivo no trabalho etnográfico.

1.1. A CULTURA COMO METÁFORA-RAIZ

O filósofo francês Bruno Latour, em entrevista à Revista de Antropologia da USP (MARRAS; PINHEIRO DIAS; SZTUTMAN, 2014), chama atenção para como a noção de cultura vem constituindo o lugar-comum de encontro com a alteridade, o que se revela uma simplificação problemática: “nós só registramos a alteridade sob a forma de cultura” (id., p. 504). O problema básico desse gesto é pressupor que cultura é um conceito pacificamente traduzível em toda parte – o que certamente não procede para muitas das populações do mundo, como esclarecem os estudos de antropólogos como Marilyn Strathern e Roy Wagner, na Melanésia, e Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola na Amazônia.

No caso da constituição da área de Estudos de Tradução, não temos dúvidas de que a “cultura” se tornou uma das metáforas-raiz de aproximação com os textos-fonte, além de ser uma categoria fundamental para a história da disciplina como campo autônomo. Detenhamo-nos, a seguir, em detalhar esse processo. Na formação da área, as análises culturais da tradução ganharam força

à medida em que as teorias linguísticas da tradução começaram a ser intensamente criticadas. Conforme vimos, o vocabulário e as bases conceituais da Etnologia foram amplamente questionados e revistos na década de 1970, principalmente por conta da contribuição de estudiosos da Amazônia e da Melanésia.

Na mesma época, a disciplina dos Estudos da Tradução emergia como área independente de pesquisa. “The Turns of Translation Studies” (2006), de Mary Snell-Hornby, trata da importância deste momento e da subsequente virada cultural para a alteração de paradigmas na historiografia dos Estudos da Tradução. Ao longo dos anos 1980, essa virada ajudou a consolidar os contornos da disciplina. Trata-se de um fortalecimento que esteve ligado a uma revalorização da tradução literária e a estudiosos como James Holmes e a teoria dos textos literários como polissistemas; a Theo Hermans e a Escola da Manipulação, segundo a qual toda tradução implica certo grau de manipulação do texto-fonte para certo propósito; e Susan Bassnett e André Lefevere, que argumentaram em favor da “cultura” como conceito abrangente, criticando a abordagem científica da equivalência.

Snell-Hornby investiga também a Teoria do Escopo de Hans J. Vermeer, para quem cada tradução é produzida com um propósito que se faz de acordo com necessidades culturais específicas. Em contraste, Justa Holz-Mänttari, explica a autora, concentra-se na atividade profissional cotidiana de ação translatória como dependente de bem mais que a competência linguística, já que o ofício da tradução implicaria a comunicação intercultural como um todo. Rosemary

Arrojo, por sua vez, estudou a metáfora da canibalização do original pelo tradutor, focando na maneira como Haroldo e Augusto de Campos atualizaram o Manifesto Antropófago. Cada um a seu modo, esses teóricos contribuíram para constituir, conforme Snell-Hornby, o que hoje chamamos de virada cultural nos Estudos da Tradução.

Foi também nos anos 1970 e 1980 que a disciplina passou a absorver perspectivas de uma série de outros campos, como a antropologia, enquanto que nas décadas de 1950 e 1960, a área foi muitas vezes considerada um ramo da linguística aplicada. Uma obra significativa desse período é *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics* (1965), obra em que o escocês John C. Catford sistematiza a ideia de equivalência textual ou equivalência de tradução com base em um modelo calcado na linguística contrastiva. Em *Tradução e Diferença* (1999), Cristina Carneiro Rodrigues apresenta e critica a concepção de tradução proposta por Catford, para quem esse tipo de análise poderia conceder um caráter científico ao estudo da tradução, possibilitando a prescrição de regras de tradução a partir da determinação de equivalências textuais e correspondências formais.

Essas duas noções seriam fundamentais para o seu modelo. A de equivalência textual dizia respeito à tradução de partes do texto; a de correspondência formal, mais propriamente, à estrutura do texto. O linguista propunha substituir um material textual de uma língua-fonte por um material textual de uma língua-meta a partir de uma comparação de viés empírico e objetivo entre elas. A fim de verificar as equivalências e correspondências em um

dado binômio linguístico, seria necessária a realização de provas de comutação – a substituição de porções de textos na língua-fonte para observar mudanças ocorridas nos textos de partida e de chegada.

Para Rodrigues, o modo como Catford propõe estudar a tradução a partir de princípios gerais supostamente verificáveis em segmentos textuais fora de contexto, apartados de situações tradutórias concretas, torna a sua abordagem demasiadamente idealizada. Os problemas cruciais do modelo do escocês, portanto, seriam a maneira como ele desprezou a inserção do texto traduzido no contexto sociocultural, bem como a sua incapacidade de dar conta da multiplicidade de significados das palavras.

Foi a afirmação da importância da “cultura” para os Estudos da Tradução, portanto, que legitimou o seu estatuto de autonomia em relação à linguística aplicada e outras disciplinas. Afinal, como argumenta Mona Baker em sua contribuição para a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), o estudo da tradução, mesmo se considerado como inerentemente interdisciplinar, extrapola a pauta de outros campos, tendo desenvolvido metodologias de pesquisa e necessidades próprias.

Na *Encyclopedia*, Baker introduz a disciplina dedicada ao estudo da tradução a partir de diferentes tentativas de nomeá-la na segunda metade do século XX. A designação *Estudos da Tradução* – em detrimento de ciência da tradução, translatoologia e tradutologia – acabou se firmando como a preferência dos acadêmicos. Essa predileção também se deve a James Holmes, pioneiro ao defender a adoção do termo “Estudos da Tradução” para designar a disciplina.

Antes associada mais especificamente à tradução literária, a expressão se refere atualmente a um escopo mais amplo, abrangendo formas não literárias, interpretação, dublagem e legendagem, assim como as atividades de pesquisa e ensino desenvolvidas no campo.

Ao buscar seu lugar entre as disciplinas acadêmicas, a área acabou passando por momentos de reivindicação de subdivisões, como na tentativa de classificar os Estudos da Interpretação como campo distinto – uma opção, para Baker, contraproducente. Ela critica ainda o fato de alguns adeptos da “virada cultural” terem representado equivocadamente e de maneira caricatural os modelos derivados da linguística. Tendo isso em mente, Baker defende que a disciplina se fortalece ao se alimentar de uma heterogeneidade de discursos, enfraquecendo-se quando busca uma compartimentalização.

Em um artigo publicado anteriormente, intitulado “Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?” (1996), Baker demonstra preocupação com a tendência, inaugurada com a virada cultural dos anos 1980, de os Estudos Culturais prevalecerem como área que mais informa os Estudos da Tradução. O problema seria isso motivar, em alguns casos, atitudes de menosprezo com relação às discussões linguísticas que trazem benefícios cruciais para as investigações nesse campo. Baker defende que a Linguística e os Estudos Culturais, como disciplinas capazes de contribuir para o avanço dos Estudos da Tradução, não são excludentes entre si. Ela critica a disposição dessas duas linhas teóricas como polos antagônicos, sugerindo que se trabalhe conjuntamente com elas. Assim, assinala que se os Estudos Culturais

ampliam os horizontes dos estudiosos da tradução, a Linguística proporciona a eles técnicas e subsídios insubstituíveis.

Alguns perigos derivam dessa postura de desqualificação da Linguística. Um deles é a formação de um novo prescritivismo nos Estudos da Tradução, não mais inspirado pelas teorias formais da Linguística, mas pelos Estudos Culturais e suas agendas políticas. Outros riscos são a falta de rigor e os estudos que alegam ser libertários apenas por adotarem um viés cultural. A Linguística, como os Estudos Culturais, tem limitações, mas por meio dela também é possível estudar aspectos de poder nos fenômenos tradutórios, o que indica que a contribuição da disciplina não se resume a comparações de estrutura entre sistemas linguísticos.

Outra perspectiva teórica defende a importância da tradução, por sua vez, para a cultura. Em *The scandals of translation* (“Escândalos da tradução”), Lawrence Venuti (1998) discute a importância da tradução para a formação de identidades culturais, ressaltando o impacto que as representações de uma cultura estrangeira têm em uma determinada cultura doméstica. De acordo com o autor, diferentes padrões tradutórios ressaltam alguns valores e descartam outros, consolidando estereótipos que excluem as diferenças culturais que não servem a interesses domésticos. Assim, as identidades constituídas pela tradução reiteram ou transgridem ideologias estabelecidas, arriscando-se a deflagrar grandes “escândalos” éticos, não raro associados a discursos etnocêntricos.

Diz ainda Venuti que o papel exercido pela tradução na produção dos cânones domésticos para literaturas estrangeiras é desempenhado no âmbito das estratégias tradutórias, das escolhas de palavras e da seleção e publicação de

obras. Em cada um desses níveis, cria-se um sujeito doméstico que ocupa uma posição que é ao mesmo tempo ideológica e de inteligibilidade. Trata-se de um processo que não apenas constrói as culturas-fonte dentro de um sistema de recepção, mas que também forma as próprias culturas-meta.

Por exemplo, Venuti cita o caso da versão inglesa estrangeirizante que Megan Backus propôs para o romance *Kitchen*, de Banana Yoshimoto, cuja linguagem heterogênea mostra, no léxico e na sintaxe – nos desvios do inglês-padrão, nos coloquialismos e no uso de palavras da língua japonesa –, a americanização dos japoneses e a sua diferença em relação aos americanos. Dessa forma, seja de modo mais domesticador ou mais estrangeirizante, a literatura traduzida forma, valida ou modifica representações da cultura à qual pertence o texto original e da própria cultura que o recebe.

No entanto, se partirmos da contribuição da Etnologia para ressituar a metáfora-raiz “cultura”, um questionamento se torna incontornável para os pesquisadores ligados à virada cultural nos Estudos da Tradução: não seria problemático mobilizar essa noção de forma pouco refletida para dar conta de todo e qualquer texto-fonte? Se assumimos, como sugere Eduardo Viveiros de Castro, que “o objeto e o objetivo da antropologia é a elucidação das condições de auto-determinação ontológica do outro” (2007, p. 154), não podemos pressupor que “cultura” é sempre a unidade descritiva adequada para uma aproximação com práticas discursivas de matrizes radicalmente distintas das euro-americanas.

A obra que oferece a contribuição mais vigorosa para requalificar o debate sobre cultura na antropologia na década de 1970 é *The Invention of Culture*

(1975), de Roy Wagner. Ao lançar mão do conceito de “antropologia reversa”, o americano aborda as traduções indígenas dos grupos não ocidentais – as suas “contrapartes” – como se fossem antropologia. Para isso, Wagner mostra como o fenômeno do “culto da carga”, na Melanésia, é uma “contraparte interpretativa da antropologia”. Por meio de fórmulas rituais, os “cultos da carga” visam a atrair bens e suprimientos em geral associados à opulência material dos ocidentais.

É particularmente interessante notar que a palavra melanésia “kago” – uma corruptela da palavra inglesa “cargo” – é em grande medida a contraparte interpretativa da palavra “cultura”. Em outras palavras, se “cargo”, na Nova Guiné, se refere a bens, “kago” se tornou a tradução melanésia para cultura *como um todo*. Isso implica que se o euro-americano inventa a “cultura” para dar conta do “indígena”, o “indígena” também inventa uma contraparte – como “kago”, no caso melanésio – para dar conta do “euro-americano”. De acordo com Wagner (1975/2010, p. 68),

Essas palavras [“kago” e “cultura”] são em certa medida “imagens espelhadas”, no sentido de que olhamos para a carga dos nativos, suas técnicas e artefatos, e a chamamos de “cultura”, ao passo que eles olham para nossa cultura e a chamam de “carga”. Estes são usos analógicos, e dizem tanto sobre os próprios intérpretes quanto sobre as coisas interpretadas. “Carga” é praticamente uma paródia, uma redução de noções ocidentais (...).

Vislumbremos a seguinte possibilidade: a observação de Wagner sobre o “culto da carga” como uma contrapartida interpretativa da antropologia e de “kago” como uma contrapartida interpretativa da “cultura” nos faz pensar nas maneiras como metáforas-raiz próprias dos Estudos da Tradução e dos Estudos Literários

podem vir a ter contrapartidas interpretativas indígenas. E tenhamos em mente, enfim, que a composição do campo de debates interdisciplinar com a qual esta tese visa a contribuir passa pela problematização de pressupostos ligados a uma lógica de assemelhamento, como “equivalência” e “correspondência”; a uma economia da propriedade, como “autoria” e “aquisição de direitos”; e a uma linearidade cronológica, como “original” e “traduzido”, “texto-fonte” e “texto-meta”, “língua de partida” e “língua de chegada”. Além disso, se as artes verbais ameríndias passam a ser integradas no regime discursivo ao qual nos referimos como *literatura*, é importante que nos perguntemos sobre a impregnação desse repertório conceitual euro-americano em sua recepção pelos tradutores, editores e leitores.

1.2. LITERATURA E AUTO-DETERMINAÇÃO ONTOLÓGICA

Sabe-se que a metáfora-raiz da literatura constitui o lugar-comum para nós, leitorado urbano, ocidentalizado, do encontro com outras formas de narrar. É decisivo que nos perguntemos, do ponto de vista de um projeto tradutório que se ocupe das artes verbais ameríndias, até que ponto tal categoria é vantajosa para elucidar as condições de auto-determinação ontológica dos povos indígenas das Américas. Conforme temos argumentado, a Etnologia americanista tem muito a contribuir para a formação crítica do tradutor das artes verbais nativas da região, oferecendo subsídios para um comprometimento com os regimes criativos próprios dos coletivos ameríndios e com a defesa de seu melhor interesse dentro da esfera editorial e, bem entendido, para além dela. O tradutor, afinal, tem aqui o

compromisso ético de assumir um papel que Bruce Albert, no posfácio de *A Queda do Céu*, define como o de um *truchement* (turgimão) às avessas (2010/2015, p. 522), isto é, um tradutor ou intérprete que atue *a serviço* – e não a despeito – do que interessa aos indígenas. Em que medida, porém, a *literatura* contribui para esse projeto?

Por um lado, Lúcia Sá, em *Literaturas da Floresta: Textos amazônicos e Cultura Latino-americana* (2004), argumenta que há efeitos perigosos trazidos pela exclusão de textos nativos da categoria de “literatura” (id., p.19), já que ela reafirma que as “literaturas da floresta” devem ser percebidas como mais do que “material etnográfico”, “dados brutos”, ou, de forma particularmente pejorativa, como “mito”. Já Cláudia Neiva de Matos, em sintonia com a crítica de Lúcia Sá a uma “tradição que tende a ver textos indígenas como matéria bruta não trabalhada que só se torna manufaturada nas mãos de intelectuais não-indígenas” (id, p. 93), diz que a tradução das músicas ameríndias precisa fazer muito mais do que fornecer recursos para estudos antropológicos ou etnomusicológicos (NEIVA DE MATOS, 2006, p. 178). No entanto, pelas razões mencionadas previamente, ela se mantém crítica ao uso do termo “literatura” neste sentido.

Concordo com Neiva de Matos quando afirma sua preferência por “arte verbal” (2006, p. 174) para se referir a poéticas ameríndias, por sua “abrangência democrática”, por acolher “igualmente os usos artísticos das linguagens oral e escrita, sem privilegiar a segunda”²⁴ (NEIVA DE MATOS, 2011, p. 44). Seguindo Paul Zumthor, a autora argumenta que outro termo pertinente seria mesmo

²⁴ “Por outro lado”, ela continua, “isso não resolve a falta de um nome específico para se referir aos repertórios de transmissão áudio-oral” (id., *ibid.*).

“poesia” – “uma arte da linguagem humana” (id., p. 45), “um acontecimento da ritualização da linguagem” (id., p. 46). De fato, os estudos das poéticas medievais realizados por Zumthor expressaram sua perspectiva da literatura com um conceito “historicamente demarcado, de pertinência limitada no espaço e no tempo” (id., p. 45). O crítico se opôs ao uso do termo nesse contexto por sua etimologia estar associada à modalidade escrita; para ele, portanto, seria inadequado empregá-lo em referência à poesia oral. Para Neiva de Matos, por sua vez, essa delimitação tem a ver com a vinculação histórica da literatura a “ideologias elitistas” (2003, p. 104).

Já Marília Librandi-Rocha (2014), em sua discussão sobre a Carta Guarani-Kaiowá²⁵, toma uma abordagem diferente, positivando o conceito de “literatura” e defendendo a inclusão de textos indígenas “no cerne da literatura escrita no Brasil”, de modo que a “terra que lhes pertence” não esteja “separada do território da literatura a que também têm direito” (id., p. 168). Librandi-Rocha enfatiza que “o direito à literatura deveria ser um território discursivo acolhedor” (id., p. 169) e contribuir para a proteção dos direitos humanos. A crítica se alinha com o modo como Luiz Costa Lima compreende a literatura como um campo discursivo “heterogêneo” que inclui aquilo a que ele se refere como “formas híbridas”: “fora da ficcionalidade, a literatura abrange aquelas obras que, perdida sua destinação original, recebem outro abrigo, i.e., mantêm seu interesse, mudando de função” (COSTA LIMA *apud* LIBRANDI-ROCHA, p. 168).

²⁵ Em uma carta ao Governo Brasileiro, os Guarani-Kaiowá mencionaram sua intenção de resistir a uma ordem de despejo, expressando que preferiam ser mortos e enterrados em suas terras com seus ancestrais do que deixá-las.

Em contrapartida, Marcos Natali clama pelo direito de *não* ser literatura (2005; 2009), criticando a “inevitabilidade” desse conceito e a forma com que ele incorpora práticas discursivas não europeias: “o que aconteceria se, em um cenário hipotético, nos próprios limites do literário, a literatura não coincidissem com a justiça? “, questiona ele (2009, p. 191), apontando que há práticas discursivas que não são necessariamente traduzíveis por uma definição universalista de literatura, dada a especificidade histórica e conceitual dessa definição.

O produtivo dissenso sobre se é possível falar em “literatura” não como instituição exclusivamente ocidental, mas como categoria intercultural, parece não ser muito diferente daquele motivado pela noção de “estética”, abordado de maneira interessante no debate “Is Aesthetics a Cross-Cultural Category?”, organizado em 1993 pelo *Group for Debates in Anthropological Theory* (GDAT) da Universidade de Manchester (INGOLD, 1996). A favor da ideia de que a estética é uma categoria transcultural estavam Howard Morphy, que na ocasião chamou atenção para o efeito dos estímulos sensoriais na percepção humana; e Jeremy Coote, que falou sobre noções yoruba de beleza e graça para justificar a aplicabilidade intercultural de categorias estéticas. Contra a ideia de que a estética é uma categoria transcultural estavam Joanna Overing, para quem a estética seria o julgamento da beleza, não podendo ser aplicada a sociedades não ocidentais; e Peter Gow, para quem os ocidentais têm um discurso estético distinto, que pressupõe fazer julgamentos estéticos e comparações. Acredito que debater a aplicabilidade da “literatura” às artes verbais não ocidentais de forma análoga

poderia ajudar a elucidar e expandir nosso entendimento de cada um dos regimes discursivos relacionados.

Entendo que é por um motivo análogo aos que estimulam Lúcia Sá a evitar o uso do termo “mito” em seu trabalho – o seu “uso sistemático para separar os textos indígenas da alta arte”, o seu emprego popular para fazer referência a “algo que não é verdadeiro” (2004, p.19) – que Natali defende o “direito a não ser literatura”. Não sendo aqui nosso objetivo adentrar propriamente a maneira como os discursos nacionalistas ou regionalistas absorvem o mundo andino, ponto que perpassa a discussão do autor, observemos apenas como Natali parte das histórias hispano-americanas para formular sua crítica à opção pela literatura como chave inequívoca para a recepção de “práticas discursivas não europeias” (2005, p. 120) pela “voz soberana da modernidade” (id., 119) nesse movimento de “inserção (...) do local no sistema global” (id., p. 118):

Se a cegueira em relação à especificidade do conceito de literatura é o que tornou possível a disciplina Literatura Comparada na América Latina, é aconselhável que o crítico que estuda práticas literárias limítrofes tenha também certo conhecimento da natureza de outras práticas discursivas (NATALI, id., p. 124-125).

Mais produtivo do que *dar razão* a um ou outro argumento é *dar vazão* a ambos, visto que Natali e Sá têm em mente *diferentes conceitos* de literatura. Se para Natali essas outras práticas discursivas podem ser pensadas como *aquém da literatura*, elas podem, para Sá, ser pensadas como *além do mito*. É saudável que essas questões reverberem ainda mais intensamente e gerem discussões na

academia brasileira interessada em formas de tradução de textos ameríndios. Não há um único conceito de literatura, mas é importante explicitar os pressupostos relacionados a seus diferentes empregos para evitar simplificações excessivas e neutralizações da diferença. Os leitores devem ter consciência de que há uma dimensão da literatura que pressupõe “emancipar” a alteridade por meio da “similaridade”. Conforme argumenta David Palumbo-Liu (2012) em *The Deliverance of Others*, a literatura julga tornar possível a “emancipação” dos outros que apresenta por meio de discursos de “similaridade”, uniformização e compatibilidade, determinando até que ponto uma alteridade “excessiva, revolucionária e perturbadora” (id., p. 2) é aceitável.

1.3. DESINVENTANDO E RECONSTITUINDO A NOÇÃO DE LÍNGUA

Lancemos mão também, em nossas bases teóricas, da proposta da desinvenção e reconstituição da noção de “língua”, trazida pelo linguista Sinfree Makoni junto a Alastair Pennycook, Pedzasi Mashiri e Ulrike Meinhof. Makoni e seus coautores têm apontado para o problema das formas hegemônicas e colonialistas de compreensão de modelos de linguagem, vindo a propor uma concepção reinventada da categoria língua – aqui considerada uma de nossas metáforas-raiz – que reconheça a sua heterogeneidade, sem com isso, no entanto, conformar-se a noções simplificadas de “monolinguismo” e “multilinguismo”.

Makoni e Pennycook (2007), em *Disinventing and reconstituting languages*, refutam a pré-existência de línguas como sistemas discretos, limitados, impermeáveis e unificados. Defendendo uma abordagem historiográfica crítica que demonstre que as línguas foram inventadas por meio de um processo de classificação e nomeação (id., p. 1), os autores argumentam que, em relação direta com a invenção das línguas, “uma ideologia das línguas como categorias separadas e enumeráveis também foi criada” (id., p. 2).

Assim, Makoni e Pennycook argumentam que as línguas são construções discursivas e sociais que perpetuam desigualdades e servem a propósitos políticos, sendo usadas como instrumentos de dominação que têm efeitos materiais nas condições de vida das pessoas. Os autores apontam, em particular, para a nomeação de línguas como “Bengali” e “Assamese” como a construção de “novos objetos” (id., p. 10). Enfatizando que o “conhecimento local” é crucial para nossa compreensão da linguagem, os autores defendem a realização de pesquisas que permitam que desenvolvamos uma compreensão das relações entre o que as pessoas acreditam com relação à sua língua (ou à língua de outras pessoas), as formas situadas de fala das quais se utilizam, e os efeitos materiais – sociais, econômicos, ambientes – de tais perspectivas e usos.

De acordo com Makoni e Meinhof (2006), é fundamental que não se despreze o conhecimento local dos falantes sobre a linguagem – mesmo se ele parecer contradizer dados científicos. Em seu estudo sobre a Linguística Aplicada na África, os autores, ressaltam a importância de verificar como os discursos sobre “língua” são compreendidos pelos usuários da linguagem, na medida em

que as experiências africanas com a linguagem e a prática linguística no continente podem entrar em conflito com a imposição da noção de língua como uma entidade distinta (id., p. 196). Como “a noção de 'língua' como marca de identidade social não existia na África antes do evangelismo cristão e do letramento” (id., ibid.), a perspectiva externa dos linguistas pode não necessariamente coincidir com a perspectiva interna dos falantes (id., p. 208)

Complementarmente, Makoni e Mashiri (2007) sugerem que em vez de desenvolver políticas linguísticas que tentem isolar línguas hermeticamente, deveríamos descrever o uso de vernáculos que entram em contato e influenciam uns aos outros para compreender as realidades sociais dos seus usuários. Eles argumentam que a proposição de um mundo no qual se privilegia a pluralidade em detrimento da singularidade requer repensar conceitos fundados em noções de uniformidade e dar preferência aos que se baseiam na diversidade. A ênfase no falante, e não no código ou no sistema, é decisiva para este argumento, pois para muitas pessoas, o problema não se trata de elas serem monolíngues ou multilíngues, mas de questionar se elas *de fato usam línguas*.

Também a partir dessa perspectiva, Makoni e Pennycook (2001) argumentam em favor de um multilinguismo centrado no humano – isto é, ancorado no caráter social da interação humana – e não de um multilinguismo centrado na língua – ou seja, na multiplicidade de sistemas linguísticos. Trata-se de uma abordagem atenta ao perigo de as ideias resultantes da enumeração de línguas terem como efeito a promoção de uma forma de multilinguismo cooptado e projetado como monolinguismo plural.

Os autores não se referem aqui ao monolinguismo estreito que se desenvolveu como parte da aliança entre linguística, colonialismo e estado-nação, mas ao monolinguismo plural escamoteado por um multilinguismo centrado na língua (MAKONI & PENNYCOOK, 2007, p. 22) que captura a diversidade em um discurso de “inclusão”. Não basta, portanto, promovermos um multilinguismo com base na mesma epistemologia sobre a qual o monolinguismo foi construído, pois assim acabamos por fazer mais a favor da reprodução do que da oposição àquilo que se quer desaprovar. Tendo isso em mente, é possível vislumbrar um novo sentido de monolinguismo que compreenda uma diversidade que vai além do pluralismo discretizante do multilinguismo, mera “pluralização do monolinguismo”:

Sem estratégias de desinvenção, a maioria das discussões sobre direitos linguísticos, ensino de língua materna, ou trocas linguísticas reproduzem o mesmo conceito de língua que sustenta todo o pensamento linguístico em voga; o multilinguismo poderá, portanto, tornar-se uma pluralização do monolinguismo (id., ibid.)²⁶.

O quadro teórico do projeto de desinvenção e reconstituição da categoria “língua” proposto por Makoni e seus pares proporciona um questionamento potente dos pressupostos sobre a natureza das línguas em regimes encapsuladores que se naturalizaram pelo projeto colonial, agindo como medida de contenção e controle em prol das políticas nacionais. Tais autores nos lembram, enfim, que se a enumeração de línguas operada pela suposta neutralidade do conhecimento científico da Linguística – bem como por seus

²⁶ “Without strategies of disinvention, most discussions of language rights, mother tongue education, or code-switching reproduce the same concept of language that underpins all mainstream linguistic thought; multilingualism may, therefore, become a pluralization of monolingualism”.

discursos comprometidos com o universalismo, que colocam o falante nativo como idealizado e a língua como entidade autônoma –, o conhecimento advindo do contato intenso com os usuários de múltiplos modelos de linguagem nos coloca no caminho de uma necessária desconstrução das metáforas-raiz de “nação”, “língua” e “falante”.

1.4. DISCURSO XAMÂNICO E TRADUÇÃO COMO COSMOPOLÍTICA

A terra-floresta só pode morrer se for destruída pelos brancos. Então, os riachos sumirão, a terra ficará friável, as árvores secarão e as pedras das montanhas racharão com o calor. Os espíritos *xapiripê*, que moram nas serras e ficam brincando na floresta, acabarão fugindo. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los para nos proteger. A terra-floresta se tornará seca e vazia. Os xamãs não poderão mais deter as fumaças-epidemias e os seres maléficos que nos adoecem. Assim, todos morrerão (KOPENAWA *apud* RICARDO & RICARDO, 2011, p. 289).

Para finalizar nosso capítulo de fundamentação teórica, oferecemos agora uma reflexão sobre como os modos de tradução atualizados pela ideia de “terra-floresta” compõem o discurso do líder indígena e xamã Davi Kopenawa Yanomami em sua comunicação com os não índios e luta contra o desenvolvimentismo predatório – particularmente em *A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami* (2015), livro elaborado a partir de uma longa interlocução entre Kopenawa e o etnólogo francês Bruce Albert²⁷. Com esse exemplo, veremos como o tradutor-xamã Kopenawa contribui para a desinvenção e reconstituição da metáfora-raiz da “natureza”.

²⁷ Mais exatamente, de 1989 até a primeira década dos anos 2000.

Descrita por Albert como “relato de vida, autoetnografia e manifesto cosmopolítico”²⁸, a obra é um divisor de águas entre os testemunhos em nome dos povos indígenas da Amazônia, sendo dotada de um forte caráter de intervenção pedagógica e advertência junto aos não índios. Além de agregar lembranças e elaborações pessoais de Kopenawa, *A Queda do Céu* oferece um percurso pelos conhecimentos e experiências coletivos dos regimes cosmopolíticos e intelectuais yanomami.

Os Yanomami são um povo indígena que habita o noroeste da Amazônia. Davi Kopenawa nasceu em 1956, na região do alto rio Toototobi. Na década de 1970, veio a se estabelecer na aldeia de Watoriki, ao pé da serra do Demini, no Amazonas, Brasil, perto da fronteira com a Venezuela. Hoje uma liderança indígena de grande visibilidade no país e no exterior, Kopenawa foi aluno de escolas evangélicas e dirigente do posto indígena da FUNAI de sua aldeia antes de ser iniciado no xamanismo pelo sogro, Lourival, respeitado pajé.

O xamã narra o livro – lançado em 2015 no Brasil, anteriormente publicado na França, em 2010²⁹, e nos Estados Unidos, em 2012³⁰ – em primeira pessoa, muito embora o texto de que provém a obra tenha sido gravado em sua língua, transcrito, traduzido, organizado e editado por Albert, em um processo que se estendeu por vários anos. O etnólogo oferece um relato franco e precioso dessa experiência de “pacto etnográfico” (2010/2015, p. 520) entre ele e o povo

²⁸ Pode-se ler sobre a já referida expressão “cosmopolítica” em Stengers (2003, 2007).

²⁹ KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *La chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon/Terre Humaine, 2010.

³⁰ KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Trad. Nicholas Elliott e Alison Dundy. Cambridge, MA: Harvard UP.

Yanomami, ligada a uma nova escrita etnográfica “situada ‘a meio caminho’ entre uma literalidade que poderia tornar-se caricatural e uma transposição literária que se afastaria demais das construções da língua yanomami” (id, p. 545).

Em *A Queda do Céu*, “terra-floresta” está associado a um vasto conjunto cosmológico de relações entre humanos, plantas, animais, espírito xamânicos, lugares, fenômenos meteorológicos, dentre outras expressões do princípio vital ou entidade *urihi*. A ecologização do discurso político de Kopenawa, tratada em profundidade por Albert no seminal trabalho “O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza” (1993/2000), não implica que o líder indígena adira a uma abordagem naturalista. É esse o argumento que pretendo avançar no âmbito de nossa reflexão tradutória.

Ainda que consciente da irreducibilidade de *urihi* a qualquer uma dessas noções, Kopenawa desenvolve, desde sua “visada estratégica”, um “discurso neológico” que consiste em um “exercício [de] intertextualidade cultural” permeado por “deslizamentos semânticos” (2010/2015, p. 475), parte de uma linguagem com a qual Kopenawa se afasta do “antropocentrismo” do “utilitarismo ambientalista” (id., p. 259). É dessa forma que emerge, no discurso cosmopolítico de Kopenawa, uma ecologia sem naturalismo. É importante ressaltar que a ideia de ecologia sem naturalismo aqui identificada se relaciona a como a noção de natureza vem sendo problematizada por estudiosos dos povos indígenas da América do Sul. Assim, faz-se oportuno situá-la a partir de uma breve contextualização da discussão desse conceito na região em questão.

A fim de se referir ao pressuposto de que “a natureza existe de fato, de que certas coisas devem sua existência e desenvolvimento a um princípio alheio ao acaso e aos efeitos da vontade humana” (1996, p. 88), Philippe Descola propôs o conceito de naturalismo, base dos argumentos do imaginário ecológico moderno característico da ontologia euro-americana.

A própria ideia de “natureza”, explica Descola, surgiu apenas no século XVII³¹, sendo associada ao estudo da matéria e das leis do universo na modernidade ocidental. Tudo isso nos faz colocar em questão a atribuição de vida e agência dentro do que Descola chamada de “ecologia dos outros” (2011b), bem como reavaliar a separação antropocêntrica entre humano e não humano:

O fato é que os homens não estão sozinhos no palco da humanidade. E o resto, aquilo que normalmente se chama de natureza ou meio ambiente, não é propriedade nossa, nem uma projeção nossa, muito menos um simples recurso à disposição do nosso desenvolvimento. As outras criaturas, animais, plantas, minerais, também são coinquilinos do mundo. Não são coisas ou formas de vida, mas sim verdadeiros agentes sociais, que têm os mesmos direitos que os seres humanos. E muitas vezes características em comum, que não são meramente biológicas, mas até culturais. É por isso que hoje a antropologia não pode mais se limitar ao ser humano, mas deve estender o seu olhar a todos os seres com os quais interagimos e convivemos (2011a. s/p.).

O naturalismo pressupõe “a distinção entre uma natureza que se deve defender, própria das coisas, e as culturas humanas, isto é, as pessoas que exercem responsabilidade sobre os não humanos” (2012, p. 85-86), projetando um conceito de “natureza” de caráter passivo, externo e estável. O antropólogo

³¹ O autor fala do surgimento da noção de “natureza” em DESCOLA, Philippe. Animais, plantas, natureza: os direitos do meio ambiente. Jornal La Repubblica. Entrevista concedida a Marino Niola, 2011a. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/46229-animais-plantasnatureza-os-direitos-do-meio-ambiente-entrevistacom-philippe-descola>. Acesso em 15 janeiro/2016.

Baptiste Gille, ao estudar os Salish da Costa noroeste do Canadá, concluiu que essa perspectiva naturalista, para os grupos indígenas da região, deve ser refutada, pois se vincula a “formas neocoloniais de imposição de representações culturais” (id., p. 89). Com essa negativa, os Salish da Costa cultivam uma ideia de “ecologia sem natureza” em suas reivindicações territoriais e políticas, elaborando um novo discurso de proteção dos não humanos que não mobiliza nem o conceito de natureza, nem o de meio-ambiente, nem a diferença ontológica entre pessoas e coisas.

Em *Políticas da natureza* (1999/2004), o filósofo francês Bruno Latour, ressoando com o que diz Descola sobre os não ocidentais não possuírem um correspondente a “natureza”, aponta que estes experimentam, por sua vez, um processo de reconfiguração de associações entre humanos e não humanos que se definem uns aos outros, ou seja, uma “classificação”, um “arranjo”³², um “ordenamento dos seres que não parec[em] fazer distinção abrupta entre as coisas e as pessoas” (id., p. 84). Em outras palavras,

As culturas não ocidentais não estão jamais interessadas pela natureza; elas não a utilizaram jamais como categoria; elas jamais encontraram seu uso. Foram os Ocidentais, ao contrário, que transformaram a natureza em um grande negócio, em uma imensa cenografia política, em uma formidável gigantomaquia moral, e que têm constantemente engajado a natureza na definição de sua ordem social (id. p. 85).

Para Kopenawa, categorias como “terra” e “floresta” não são propriamente refutadas, mas ao passar pelo já referido processo de deslizamento semântico,

³² No caso dos grupos indígenas amazônicos, Albert afirma haver “um complexo sistema de intercâmbios simbólicos entre sujeitos humanos e não humanos” (ALBERT, 1993/2000, p. 25).

configuram-se como vias de facilitação de seu diálogo com os não índios. A “natureza” na ecologia de Kopenawa não é naturalista, mas discursivamente estratégica.

É importante atentar para a maneira como o emprego dessas categorias pelo xamã não coincide com o sentido em que uma formação de mata de grande extensão, o planeta que habitamos e o conjunto de elementos que entendemos como “naturais” serviriam como espaços e recursos inertes à disposição da exploração pelo produtivismo capitalista.

Em certa medida, como já apontou Bruce Albert (1993/2000, p. 243) lembrando Marshall Sahlins, a maneira como Kopenawa aborda a natureza parte de um mal-entendido funcional, criativo, produtivo³³. Todavia, parece haver algo mais em jogo, uma instância a ser elucidada com mais precisão pelo que Viveiros de Castro chamou de *equivocidade tradutória*, noção que, como vimos na Introdução, foi apresentada em seu artigo “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation” (2004).

Nesse estudo, Viveiros de Castro argumenta que apesar da aparente traduzibilidade entre a nossa própria língua e a dos outros, há uma diferença escondida dentro de *homônimos equívocos* que existem no quadro conceitual de diferentes línguas. Ao mesmo tempo, o que faz possível a tradução entre dois discursos, o que fundamenta a relação que o tradutor tenta estabelecer entre eles, é precisamente o fato de que esses discursos não dizem a mesma coisa. Um dos

³³ Ver, por exemplo, Sahlins (1985/1987, p. 151).

axiomas mais notáveis de Viveiros de Castro resume essa ideia de uma forma esclarecedora: “O Outro do Outro é sempre outro” (id., p. 12).

Levando isso em consideração, Viveiros de Castro entende que o conhecido adágio italiano *traduttore, traditore* (“tradutor, traidor”) deve se voltar para a língua alvo, e não para a língua fonte. Como anunciou a defesa benjaminiana da tarefa da tradução como prática de estranhamento (1921/1980), trata-se, para o tradutor, de expor os recursos de invenção próprios de sua tradição “ao impulso violento que vem da língua estrangeira”, de modo a deformá-los e subvertê-los para ir além deles.

Desse modo, não podemos passar ao largo da constatação de que “terra-floresta”, no discurso cosmopolítico de Kopenawa, é uma noção profundamente afetada pelo impulso do campo semântico do *urihi*. Nem a coincidência de emprego de vocábulo pressupõe um referente comum como fundo objetivo: a passagem de uma “ecologia” a outra – da ecologia naturalista dos brancos à ecologia sem naturalismo dos Yanomami – não é aqui uma operação de correspondência especular de sentidos.

Assim, é desejável fazer algumas ressalvas diante das ideias de que “Davi tenta se conformar ao uso da noção de Natureza, a fim de acomodar sua ecologia cosmológica à bitola estreita do ambientalismo político” (1993/2010, p. 258), e de que seu gesto se trataria de uma adesão “à retórica e ao espaço político do ambientalismo” (id., p. 243). Em primeiro lugar, se há conformação, ela não se dá sem equivocidade tradutória: como o Outro do Outro é sempre outro, a “floresta”, a “terra” e a “natureza” dos Yanomami são outras. Em segundo lugar, se há adesão,

não é ao ambientalismo como essência ontológica, mas como um “essencialismo estratégico” (SPIVAK, 1987, p. 205) deliberado que permite a Kopenawa fazer referência a uma “terra não recortada ao meio” e defendê-la, vindo a exercer um importante papel na agenda cosmopolítica. Parecem-me apropriadas, portanto, as observações de Albert segundo as quais “as sociedades indígenas específicas estão muito longe de aceitar as (..) premissas culturais e históricas [do ambientalismo]” (1993/2000, p. 243), e de que

De fato, o conceito de “meio ambiente” (*environment*) denota uma exterioridade e pressupõe, portanto, o ponto de vista de um sujeito-centro definidor: a sociedade-mercado industrial global. A ideia de sua “proteção” remete, também, à noção de uma Natureza produtiva em vias de colapso, cujos “recursos” rarefeitos são passíveis de um gerenciamento econômico esclarecido (sustentável). (ALBERT, 1993/2000, p. 259)

O etnólogo francês Jean-Pierre Chaumeil chama a atenção para como o discurso político de Kopenawa envolve um “duplo trabalho de tradução”: “de um lado, a reformulação das referências cosmológicas de sua própria tradição; de um outro, aquela imposta pelas ideologias indigenistas do momento” (2013, p. 126). Enquanto Albert fala do processo de “resistência mimética” da auto-representação como eficiente instrumento político, Chaumeil precisa que não se trata de

uma reprodução mimética da retórica indigenista do Estado, como uma rápida revisão poderia sugerir, mas de uma reformulação de modelos tradicionais xamânicos para produzir referências identitárias e possibilidades de ação, como construir e legitimar reivindicações territoriais(id., ibid.).

São os xamãs, como foi conhecidamente discutido por Manuela Carneiro da Cunha (1998), aqueles mais habilitados a viajar a outros mundos (id., p. 13) e a apreender pontos de ressonância e reverberação entre diferentes horizontes de compreensão, tendo como ofício “reunir em si mais de um ponto de vista” (id., p. 17). Essa habilidade pode se apresentar também no âmbito da ação política. Kopenawa, por exemplo, chama a atenção por sua destreza ao justapor e fazer relações entre o repertório do xamanismo e o dos brancos para tratar do colapso ecológico ligado à queda do céu, que virá abaixo se não restar nenhum xamã para segurá-lo³⁴.

Um exemplo de uma operação desse tipo é sua crítica ao termo “meio ambiente”, relacionado por ele a uma ideia yanomami que pode ser traduzida como “floresta-natureza dividida”: *urihi a xee hëaiwi*, o “restante da floresta” (*urihi a xee*); “o que ainda resta” (*hëaiwi*):

[A] tentativa de desmembramento das terras yanomami pelos militares na década de 1980 foi interpretada em nome da preservação do meio ambiente, manipulando figuras jurídicas advindas da legislação ambiental. Esta associação com a ideia de desmatamento e a polissemia da palavra “meio” faz com que Davi tome a noção de “meio ambiente” como um sinônimo de “floresta-natureza dividida”, de “floresta-natureza residual” (*urihi xee hëai-wi*). (ALBERT, 1993/2000, p. 259)

Como a terra-floresta dos Yanomami, *urihi*, é bem mais que um espaço, configurando-se mais precisamente como entidade ou princípio vital, não é viável para eles cuidar dela apenas pela metade, recortada ao meio, como “meio

³⁴ “Quando todos nós tivermos desaparecido, quando todos nós, xamãs, tivermos morrido, acho que o céu vai cair. [...] Ninguém vai escapar da queda do céu” (KOPENAWA *apud* ALBERT, 1993/2000, p. 255).

ambiente”. Assim Kopenawa explicita seu incômodo com a expressão cara à ecologia naturalista dos não índios:

Quando falam da floresta, os brancos muitas vezes usam uma outra palavra: meio ambiente. Essa palavra também não é uma das nossas e nós a desconhecíamos até pouco tempo atrás. Para nós, o que os brancos chamam assim é o que resta da terra e da floresta feridas por suas máquinas. É o que resta de tudo que eles destruíram até agora. Não gosto dessa palavra meio. A terra não deve ser recortada pelo meio (ALBERT; KOPENAWA, 2010/2015, p. 484).

A segunda parte de *A Queda do Céu*, intitulada “A fumaça do metal”, é fundamental para compreender a guinada de Davi em direção ao ativismo, orientado pela sobrevivência de seu povo e preservação de seu modo de vida: “Quero que meus filhos, seus filhos e os filhos de seus filhos possam viver [na nossa terra] em paz, como nossos antigos antes de nós. Esse é todo o meu pensamento e meu trabalho” (id., p. 332).

Após introduzir aspectos da cosmogonia yanomami à luz da história do demiurgo Omama, criador do mundo, pai dos minérios, Kopenawa passa a censurar os brancos pela introdução de epidemias fatais e pelos perigos do consumismo e materialismo, condenando particularmente os garimpeiros e mineradores e as escavações com que trazem consequências nocivas não apenas para os Yanomami, mas para todo o mundo³⁵. “Por mais vastos que sejam a terra e o céu”, alerta Kopenawa, “suas fumaças [dos metais] acabam por se dispersar em todas as direções e todos são atingidos por elas: os humanos, os animais, a floresta. É verdade. Até as árvores ficam doentes” (id., p. 370).

³⁵ “Nem mesmo os brancos vão sobreviver” (id., p. 372).

Discutimos, neste momento, como a elaboração do discurso cosmopolítico de Kopenawa, alicerçada em sua experiência como tradutor e xamã, desafia concepções naturalistas da ecologia. Se termos análogos a “natureza” inexistem no repertório da maior parte dos grupos não ocidentais, podemos refletir sobre como a incorporação do léxico da natureza pelos povos indígenas diz respeito, antes, a uma tentativa estratégica de defender um conjunto muito mais complexo de relações entre humanos e não humanos – no caso dos Yanomami, o princípio vital *urihi*. Nessa ecologia, não se trata de uma humanidade “proteger” unilateralmente agentes “naturais” não humanos. A dinâmica é de interação generalizada.

Por fim, concluímos que o modo como Davi Kopenawa articula novos sentidos ao promover o encontro dos repertórios ocidentais e indígenas em *A Queda do Céu* nos leva a reconhecer que a categoria da “natureza”, quando presente em nosso vocabulário, nos convida a desinventar a “natureza” a partir de sua “não naturalização”, ao mesmo tempo em que aprendemos, com ele, que a possibilidade de mobilizá-la a partir de um deslizamento semântico estratégico pode ajudar a levar adiante um esforço tradutivo, cosmopolítico, que contribua para reconstituir a terra de maneira a não recortá-la pelo meio.

O presente capítulo estruturou-se pela exposição da fundamentação teórica que alicerça esta tese, ressaltando a importância de se colocar em questão metáforas-raiz como “cultura”, “literatura” e “língua” ao estabelecermos uma interface entre nosso repertório conceitual e as tradições intelectuais e criativas dos povos ameríndios. Complementamos este “reembaralhamento de cartas

conceituais” com uma discussão sobre como o líder yanomami Davi Kopenawa opera e revê noções como “terra”, “floresta”, “meio-ambiente” e “natureza”. Ao ingressar no próximo capítulo, faremos um deslocamento do Brasil aos Estados Unidos, passando do tradutor-xamã da Amazônia aos tradutores-etnopoetas dos Estados Unidos. Antes, no entanto, faz-se necessária uma contextualização de suas concepções tradutórias a partir da tradição boasiana e do americanismo, conforme veremos.

CAPÍTULO 2

O LIMIAR DA ETNOPOÉTICA

Neste momento, interessa-nos mostrar de que maneira a etnopoética emerge como desdobramento e revisão crítica do legado do antropólogo teuto-americano Franz Boas (1858-1942), precursor na formação do americanismo. A abordagem antropológica das artes verbais ameríndias deve ao legado intelectual de Boas, “pai da antropologia americana” (TAMBIAH, 1990, p. 65), o estabelecimento de novos parâmetros de registro, tradução e textualização de narrativas indígenas.

Muito embora os aspectos poéticos e estéticos não tenham sido a sua preocupação primordial, como já observou Swann (2004, p.20), Boas e seus alunos desenvolveram um estudo sistemático de grupos indígenas da América do Norte que, ao estabelecer os parâmetros da nova “ciência” da antropologia no final do século XIX e início do século XX, buscou identificar padrões culturais em textos orais, contribuindo imensamente para a documentação e a compreensão da fonética, do léxico e da gramática de línguas ameaçadas.

Não restam dúvidas de que a tradição boasiana prestou uma enorme contribuição ao conhecimento de línguas e povos indígenas ao qual se tem acesso hoje, mas a principal crítica que se faz ao tipo de tradução levado a cabo por ela decorre de certa negligência em relação às características estilísticas dos

materiais orais registrados junto a seus interlocutores, o que resultou em uma série de traduções “palavra a palavra”, mecânica. De acordo com Brian Swann, o “mérito literário” indígena tinha “pouco peso” nas traduções de Boas:

Para Franz Boas, a grande figura de antropologia e linguística antropológica americana, (...) a tradução era uma espécie de mal necessário. O mérito literário tinha pouco peso, e Boas considerava o estilo difícil de traduzir, estando relacionado a peculiaridades da língua e da cultura (...). Em um momento em que as línguas estavam desaparecendo e os especialistas que as registraram em campo eram poucos, em um momento em que muitas das traduções anteriores eram vagas e imprecisas, o objetivo eram textos “diretos”, “próximos”, “literais”³⁶. (SWANN, 2004, p.15)

Assim, o interesse de Boas na coleta das tradições orais indígenas e em sua inscrição na forma escrita provinha da intenção de nelas visualizar uma janela para a cultura, de modo a viabilizar análises e comparações entre diferentes povos. Além disso, a “literatura primitiva”³⁷ – rubrica sob a qual se o antropólogo se referia a elas –, se coletada em “grande quantidade”, permitiria a “elucidação da estrutura das línguas” (BOAS *apud* BAUMAN & BRIGGS, 1999, p. 500). As pesquisas de campo deveriam se concentrar em tomar notas das falas e produzir

³⁶“Franz Boas, the grand figure of American anthropology and anthropological linguistics, saw texts as primarily for linguists and ethnographers. Translation was something of a literary evil. Literary merit counted for little, and Boas thought style was difficult to translate, being bound up with peculiarities of language and culture. (...) At a time when languages were disappearing and expert collectors in the field were few, when many previous translations were loose and inaccurate, “direct,” “close,” “literal” texts were the aim”.

³⁷ Como argumentam Richard Bauman e Charles L. Briggs (2003, p. 268), a chamada “literatura primitiva” fundamentou os estudos sobre a articulação entre tradição e criatividade em Boas, para quem “a relação intrínseca entre o tipo literário e a cultura aparece claramente também nas narrativas” (BOAS *apud* BAUMAN & BRIGGS, id., *ibid.*).

textos que preservassem, na escrita, “um retrato fidedigno para os tempos futuros” (BOAS *apud* DARNELL, 1998, p. 81).

Não irei me deter nas características constitutivas dessa influente tradição teórica inaugurada por Boas, nem em todas as críticas a elas dirigidas, visto que já foram detalhadas cuidadosamente em pesquisas na área da história da etnografia americanista – como as desenvolvidas por Darnell (1998) e Valentine & Darnell (1999) –, mas cabe destacar brevemente, ainda que sob o risco de incorrer em esquematismo, algumas das mais importantes: a suposição da inseparabilidade entre linguagem, pensamento e realidade, ligada à ideia de que é possível depreender traços culturais a partir de categorias linguísticas; a noção de que as tradições orais registradas em colaboração próxima com os indígenas serviriam de base para o estudo linguístico e etnográfico; a consideração dos dados em primeiro plano, em detrimento da teoria; e a premissa do relativismo cultural e linguístico, que foi verificado por Boas, conforme explica Alessandro Duranti (1997, p. 54), justamente na realização do trabalho de transcrição e tradução de textos orais indígenas.

Duranti relata que Boas, que dedicou grande parte de sua pesquisa aos Inuit e a grupos do Noroeste do Pacífico, teria ficado “fascinado com as diferentes maneiras de cada língua classificar o mundo e a experiência humana” (id., p. 53), o que considerou um indicativo de que cada cultura deveria “ser compreendida em seus próprios termos” (id., *ibid.*):

No que diz respeito ao método, essa maneira de ver o papel da linguagem na cultura significava que seria possível estudar um sistema linguístico como guia de um sistema

cultural. No caso de Boas, seu fascínio com a linguagem o motivou a publicar numerosos volumes de etnografia quase que exclusivamente com base no registro de “textos”, isto é, em transcrições (geralmente bilíngues) de lembranças que seus informantes-chave tinham de tradições do passado, incluindo cerimônias, arte etc³⁸. (id., ibid.)

São muitas as críticas levantadas contra a tradição boasiana³⁹, muitas vezes reduzida a uma imagem mesmo caricatural – por exemplo, as de que ela seria intrinsicamente ateórica, descritivista em demasiado e necessariamente colonialista em seus modos de relação com os indígenas. Por exemplo, Paul V. Kroskrity (2004, p. 499) chama atenção para como Boas desprezava os comentários feitos pelos indígenas com quem trabalhou a respeito de suas próprias línguas, julgando suas colocações sem valor analítico e até levianas, conforme explicitou na “Introdução” ao *Handbook of American Indian Languages* (1911, p. 67) ao dizer evitar “os fatores enganosos e perturbadores de explicações secundárias”. De acordo com Kroskrity, isso é revelador de que a Boas interessavam mais a descrição e a análise das línguas como sistemas, e não uma compreensão contextualizada do discurso:

[Boas] se mostrou claramente a favor de um “método direto” que privilegiasse a perícia do linguista e contornasse o que poderia ser chamado de “falsa consciência linguística” de indígenas culturalmente equivocados que não seriam capazes de interpretar adequadamente os fatos linguísticos. Assim, embora Boas pensasse na linguagem como uma parte indispensável da análise antropológica de forma ampla, (...) [ele acabou por] rejeitar quaisquer ideias locais

³⁸ “In Boas’s case, his fascination with language led to the publication of numerous volumes of ethnography almost exclusively based on recorded “texts,” that is, transcriptions of what (usually bilingual) key informants would recall about past traditions, including ceremonies, art, etc”.

³⁹ Ver, mais uma vez, Darnell (1998) e Valentine & Darnell (1999).

sobre a linguagem, considerando-as indignas de atenção⁴⁰.
(id., ibid.)

A presente tese não é uma ocasião para avaliar propriamente esta e outras críticas, mas em que pesem essas apreciações negativas sobre a herança intelectual e os métodos de Franz Boas e seus seguidores⁴¹, é inegável que mesmo alguns de seus críticos severos admitem a importância documental de seu trabalho no que diz respeito ao registro de narrativas que, caso contrário, muito provavelmente não teriam sido preservadas. É o caso de textos registrados junto a povos do Noroeste do Pacífico, como os Kwakiutl, Tsimshian e os Kathlamet⁴².

2.1. DAS METÁFORAS-RAIZ BOASIANAS

A ênfase no papel da linguagem no estudo da cultura, uma das principais tônicas da tradição boasiana, continua a ser uma das pedras angulares tanto da linguística como da antropologia. Trata-se inclusive de um elemento basilar do programa teórico sociolinguístico de Dell Hymes, que veio a se tornar conhecido

⁴⁰ “He clearly favored a ‘direct method’ which privileged the linguist’s expertise and bypassed what could be termed the ‘linguistic false consciousness’ of culturally deluded natives who could not adequately interpret the linguistic facts. Thus though Boas is properly credited with viewing language as an indispensable part of the totalizing analysis of anthropology, [he ended up] dismiss[ing] any local notions about language as unworthy of attention”.

⁴¹ Por exemplo, as críticas de Hymes (1965), Berman (1992) e Clements (1992).

⁴² BOAS, Franz. *Kathlamet Texts*. Bureau of American Ethnology no. 26. Washington D.C., 1901; *Kwakiutl Tales*. Columbia University Contributions to Anthropology, vol. 2., 1910; *Tsimshian Mythology*. Bureau of American Ethnology, Thirty-First Annual Report, 1909-1910. Washington, D.C., 1916.

como etnografia da comunicação⁴³, caracterizado por abordar os eventos de comunicação como foco de observação, descrição e análise.

Segundo Jan Blommaert (2010), a preocupação da etnografia da comunicação não se volta para a língua em si, mas para o que a língua pode nos proporcionar em termos de compreensão privilegiada do social (id., p. 694). No contexto da linguística norte-americana da virada dos anos 1950 para os anos 1960, a etnografia da comunicação de Dell Hymes (em colaboração com John J. Gumperz) surgiu como elaboração teórica alternativa à gramática gerativa e ao conceito de “competência linguística” de Noam Chomsky (1957).

Com base em pesquisas etnográficas, Hymes e Gumperz (1964) enfatizaram as variações no conhecimento subjacente de falantes individuais. Se Chomsky, por um lado, argumentava que a competência seria um conhecimento compartilhado por todos os falantes fluentes nativos, e que o conhecimento linguístico relevante seria o da estrutura formal, para Hymes, em contrapartida, essa abordagem se mostrava problemática por não levar em conta os padrões de uso.

Daí surge também a “competência comunicativa” (1972) como uma de suas propostas teóricas. Hymes a define como uma capacidade localizável em falantes individuais, e não em um sistema abstrato de linguagem: “não se pode presumir que as possibilidades formais de um sistema e o conhecimento individual são

⁴³ A etnografia da comunicação se relaciona ao conceito de etnopoética de Dell Hymes, que veremos mais adiante.

idênticos... Devo considerar a competência como o termo mais geral para fazer referência às capacidades de uma pessoa” (id., p. 282).

Nesse sentido, lembremos, Hymes reconhece que o trabalho decisivo de Boas e de seus alunos e seguidores na interface entre linguística e antropologia foi dar a “toda forma de expressão humana” “o ‘direito’, por assim dizer, de contribuir em pé de igualdade com a teoria geral da linguagem humana” (HYMES *apud* BAUMAN & BRIGGS, 2003, p. 266).

Todavia, concordo com Richard Bauman e Charles L. Briggs (id., *ibid.*) quando apontam que um dos problemas em jogo aqui é que apesar de Boas ter incorporado “conteúdos” indígenas, ele o fez por meio de uma “desprovincialização” de certa ideologia euro-americana da linguagem – de suas metáforas-raiz, diríamos – elevando-a a uma pretensão de aplicabilidade universal. Dennis Tedlock parece ter se dado conta de algo semelhante ao sistematizar sua veemente crítica à tradição boasiana no artigo “On the Translation of Style in Oral Narrative”, de 1971, que foi ligeiramente reescrito e republicado como um dos capítulos de *The Spoken Word and the Work of Interpretation* em 1983.

Nessas ocasiões, Tedlock expressa, em primeiro lugar, seu descontentamento com a falta de “respeito” para com as narrativas dos indígenas americanos por parte daqueles tradutores que precederam Boas e seus métodos de pesquisa de campo – tradutores que teriam imprimido um estilo “mais vitoriano do que indígena” sobre tais formas expressivas (TEDLOCK, 1971, p. 114).

Em seguida, passa a criticar o caráter “inconstante” e “desajeitado” das traduções para o inglês feitas por antropólogos boasianos, ironizando a maneira como Boas dizia estar oferecendo “versões fiéis dos contos nativos” (TEDLOCK, 1971, p. 114). Acompanhemos o argumento de Tedlock:

Aqueles que procuraram transformar as artes faladas dos índios americanos em textos impressos buscaram atravessar abismos linguísticos, poéticos e culturais muito maiores do que os enfrentados por tradutores que simplesmente se deslocam de um tradição escrita indo-europeia para outra, mas tiveram muito pouco a dizer sobre a tradução em si. Franz Boas simplesmente defendia que fossem feitas “versões fiéis dos contos nativos”, [só que o que ofereceria] não [eram] traduções de fato para o inglês letrado, mas sim guias corridos do texto original, escritos em um inglês definitivamente esquisito e estrangeiro. Se as suas “versões fiéis” foram fiéis a algo, foi a um posicionamento linguístico que dá tanta importância às diferenças entre as línguas quanto lança suspeita sobre a própria possibilidade da tradução. No entanto, é preciso entender que Boas e seus alunos estavam reagindo contra os colecionadores e “recontadores” que evitavam o contato direto com as línguas originais, em vez de trabalhar a partir do inglês de “performers” ou intérpretes que tinham o inglês como segunda língua. Nesse trabalho, as qualidades poéticas perdidas no processo de transmissão eram restauradas pela própria inventividade daqueles que coletavam as narrativas, e não por uma apreciação da poética nativa⁴⁴. (1983, p. 31-32)

⁴⁴ “Those who have sought to transform the spoken arts of the American Indian into printed texts have attempted to cross linguistic, poetic, and cultural gulfs much larger than those faced by translators who merely move from one Indo-European written tradition to another, but they have had very little to say about translation as such. Franz Boas simply advocated a “faithful rendering of the native tales”, [but what he offered was] not a true translation into literate English, but rather a running guide to the original text, written in an English that was decidedly awkward and foreign. If “faithful renderings” were faithful to anything, they were faithful to a linguistic position that places so much importance on the differences among languages as to cast suspicion on the very possibility of translation. But it must be understood that Boas and his students were reacting against collectors and ‘re-tellers’ who avoided direct contact with the original languages, instead [of] working from the English of performers and interpreters for whom English was a second language. In such work the poetic qualities lost in the process of transmission were restored through the collector’s own inventiveness rather than through an appreciation of native poetics”.

Tedlock (1971, p. 121) cita o exemplo das traduções realizadas por Melville Jacobs, que foi aluno de Franz Boas na Columbia University na década de 1920 e realizou pesquisas linguísticas e etnográficas com os grupos Sahaptin e Clackamas, no Noroeste do Pacífico. Para Tedlock, Jacobs, nas traduções que publica em “The Content and Style of an Oral Literature” (1959), não consegue cumprir a promessa de dar ao leitor a experiência direta da “concisão” que seria “uma das características principais do estilo clackamas”, além de oferecer traduções absolutamente “literais”.

Melville Jacobs, diz Tedlock, certifica o leitor de que irá oferecer, graças a sua análise da forma e do estilo nas narrativas clackamas, uma experiência literária “muito mais prazerosa”. Todavia, continua Tedlock em tom de lamento, “mesmo quando um estudioso mostra interesse nos aspectos estilísticos das tradições narrativas, não há garantia de que ele vai dar muita atenção à tradução” (id., ibid.). Um dos principais problemas seriam as inúmeras inserções “explicativas” entre parênteses feitas por Jacobs, que vieram a prejudicar a concisão.

Para alguns dos tradutores de artes verbais indígenas, defende Tedlock, a “negligência” quanto à tradução está “sem dúvida relacionada à crença de que o estilo, ou pelo menos a maior parte dele, é simplesmente intraduzível” (id., ibid.). Seria o caso, acredita ele, de Franz Boas, para quem “o estilo (ou a ‘forma literária’) estava tão ligado às peculiaridades de línguas específicas que mal tinha chances de sobreviver à tradução”. Finalmente, conclui Tedlock, se a maneira como Boas concebe o estilo for combinada à ideia de que o conteúdo sobrevive

mesmo à má tradução, “não restará lugar algum para uma arte da tradução” (id., ibid.).

Tedlock (1983, p. 32) chega mesmo a lembrar a crítica feita por Hymes às traduções boasianas em “Some North Pacific Coast Poems: A Problem in Anthropological Philology” (1965), questionando não apenas a sua “falta de beleza”, mas a sua “pretensão de autenticidade”: “é uma marca de ingenuidade, e não de objetividade, julgar que as traduções etnológicas deveriam ter um caráter pristino” (HYMES *apud* TEDLOCK, id., ibid.).

Na ocasião, Hymes é preciso ao reconhecer como deveria se dar, idealmente, a relação entre a tradução poética e a linguística: “o estudo da linguagem é importante demais para caber apenas à linguística (...), [e] os textos são valiosos demais para serem interpretados por alguém que ignora a linguística” (HYMES *apud* TEDLOCK, id., ibid.). Tedlock elogia o colega pela atenção à “dimensão formal da poética” na tradução dos textos indígenas para o inglês, dimensão esta que teria “passado despercebida por linguistas e etnólogos anteriores, cuja noção de estrutura desprezava tudo que se encontrasse entre o nível de gramática e o nível do enredo” (id., ibid.).

De fato, Hymes deixou uma série de colocações desfavoráveis às traduções realizadas por Franz Boas, mas foi mais generoso que o colega em relação às contribuições do antropólogo teuto-americano, o que expressa em particular no ensaio “Franz Boas on the Threshold of Ethnopoetics”, um dos capítulos do livro *Now I Know Only So Far: Essays in Ethnopoetics* (2003). Hymes

defende que Boas se situa no “limiar da etnopoética” pelas “sementes” que deixou, ainda que elas não tenham “criado raízes” (id., ibid., p. 17).

2.2. AS SEMENTES DO AMERICANISMO

Em “Franz Boas on the Threshold of Ethnopoetics”, Dell Hymes retorna a Boas para realizar um mapeamento de suas considerações sobre aspectos formais das narrativas, argumentando que se o precursor levou adiante uma série de análises de processos e categorias gramaticais, teria sido uma “extensão natural” fazer o mesmo com os processos e categorias das narrativas. “Isso não aconteceu, é claro. Foi, pelo menos de alguma forma, uma possibilidade, talvez um horizonte hoje esquecido” (2003, p. 16).

O autor de *Now I Know Only So Far* oferece uma série de citações que revelam um Boas notadamente interessado na análise linguística das artes verbais indígenas. Na introdução ao *International Journal of American Linguistics* publicada por ele em 1917, por exemplo, o precursor defende que os periódicos da disciplina também deveriam se ocupar das “formas literárias da produção indígena”, visto que “o material mais promissor para o estudo de certos aspectos da expressão artística [seriam] os elementos formais que aparecem com grande frequência nos contos de todas as tribos” (BOAS *apud* HYMES, id., p. 17), e continua:

A maioria [desses elementos formais] é estereotipada a tal ponto que apenas pequenas variações individuais são encontradas. Mesmo em contos que foram mal registrados, que tiveram apenas a sua tradução anotada, e que foram obtidos com a ajuda de intérpretes inadequados, pode-se às vezes reconhecer a uniformidade em fórmulas estereotipadas. As conversas encontradas nos contos que tratam de animais e em outros tipos de narrativas, rezas e encantamentos são provavelmente o material mais importante desse tipo”⁴⁵ (id., ibid.).

Hymes chama atenção para como Boas, em *Mythology and Folk-Tales of the North American Indians*, de 1914, mostra-se descrente da capacidade de a tradução dar conta de oferecer “materiais para o estudo da forma literária”: “nem mesmo as melhores traduções” conseguiriam fazê-lo, opina ele. (id., ibid.). Já em “Stylistic Aspects of Primitive Literature”, de 1925, Hymes identifica uma afirmação de Boas que prefigura a etnopoética: “pesquisar as narrativas primitivas, assim como a poesia, mostra que a repetição, em particular a repetição rítmica, é um de seus traços fundamentais” (BOAS *apud* HYMES, id., p. 18).

Trata-se de um texto em que Boas argumenta em prol do reconhecimento da forma rítmica dos cantos – cujo caráter formulaico seria melhor representado, segundo ele, sob a forma de poema do que sob a forma de prosa – além de ressaltar “o prazer proporcionado pela repetição rítmica de elementos iguais ou semelhantes na prosa, bem como na poesia”. Boas conclui que em “as literaturas de todos os povos possuem uma característica em comum, que é a forma rítmica” (BOAS *apud* HYMES, id., p. 19), e cita exemplos da variação de conteúdos dentro

⁴⁵ “Most of these [formal elements] are stereotyped to such an extent, that little individual variation is found. Even in poorly recorded tales, written down in translation only, and obtained with the help of inadequate interpreters, the sameness of stereotyped formulas may sometimes be recognized. Conversation in animal tales and in other types of narrative, prayers and incantations, are probably the most important material of this character”.

de um padrão reiterativo em falas kwakiutl: “Cá estou, Nórdicos; cá estou, Grande Kwakiutl; cá estou, Lado Rico”, que para ele indicaria o caráter rítmico na forma e a variação em termos de conteúdo.

Um dos principais fatores de descontinuidade entre o legado boasiano e o movimento etnopoético diz respeito à preferência concedida por aquele à prosa e por este à poesia. Boas e seus seguidores entendiam que a maneira mais “direta”, “fidedigna” e que mais facilitaria a compreensão dos materiais coletados seria a tradução em prosa corrida. Tanto Dennis Tedlock como Dell Hymes acreditavam que traduções assim seriam desatentas à organização do discurso em termos estilísticos e prosódicos, perdendo de vista elementos formais muito importantes.

Caberia à sua geração, portanto, resgatar esses textos por meio da análise etnopoética, como fez Hymes, ao rever criticamente, por exemplo, as traduções de “O mito do sol” (“The sun’s myth”, reproduzido a seguir em tradução de Franz Boas), contado pelo narrador kathlamet Charles Cultee para Franz Boas in 1891, e “Lá moravam Seal e seu irmão mais novo” (“Seal and her younger brother lived there”), contado pela narradora clackamas Victoria Howard para Melville Jacobs em 1930.

FIGURA 4: "Sun myth", texto kathlamet em tradução de Franz Boas (1901)⁴⁶

Muito embora o argumento de Regna Darnell (2000, p. 252) segundo o qual "abordar os textos formais provenientes de uma série de tradições orais e escritas como poesia em vez de prosa permite que a tradução se concentre na forma" não nos pareça desarrazoado, não podemos deixar de notar que a insistência de Hymes e de Tedlock em textualizar as narrativas indígenas no formato de poesia

⁴⁶ Reprodução de BOAS, Franz. **Kathlamet Texts**. Bureau of American Ethnology no. 26. Washington D.C., 1901. p. 26.

em verso parece restringir a qualidade do poético a textos com quebras sintagmáticas, desconsiderando a possibilidade da prosa poética.

Não necessariamente uma quebra sintagmática designada a indicar a respiração do narrador ou a inserção de uma linha em branco para registrar uma pausa mais longa, *por si só*, serão recursos mais adequados para a tradução poética. Em muitos dos casos a arquitetura retórica da narrativa será melhor ilustrada em uma tradução versificada, mas também poderão ocorrer textualizações em prosa dotadas de um trabalho de linguagem em que não falte atenção à poeticidade.

De todo modo, como acabamos de verificar, se a tradição textual boasiana fez a linguística antropológica voltar os olhares para a singularidade de cada tradição, seja no aspecto cultural, seja no aspecto linguístico, também veio a fornecer subsídios para que essas questões fossem retomadas com novo fôlego pelas gerações de linguistas e tradutores que o sucederam, como a de Hymes, Tedlock e Rothenberg.

2.3. A DIVERSIDADE DE ETNOPOÉTICAS

Passemos agora a iluminar a ideia de “etnopoética”, que ganhou corpo na virada dos anos 1960 para os anos 1970, nos Estados Unidos, e hoje atravessa uma miríade de disciplinas interessadas no estudo das artes verbais, estando presente na linguística, na literatura, na antropologia e nos estudos da tradução.

Antes de mais nada, é preciso dizer que não existe uma etnopoética única ou homogênea. O conceito se expressa em ao menos duas noções aparentadas, porém com acepções distintas: em primeiro lugar, no sentido inicialmente desenvolvido por Jerome Rothenberg (1931-), como uma investigação poética que se constrói na confluência entre técnicas do “sagrado” ligadas às tradições orais e literárias de povos não ocidentais – chamadas por ele de “poesia tribal” – e o experimentalismo das vanguardas europeias do século XX; em segundo lugar, como uma investigação acadêmica linguístico-antropológica que abrange um referencial de métodos de pesquisa, transcrição e tradução de performances orais, cujos principais praticantes foram Dell Hymes (1927-2009) e Dennis Tedlock (1939-2016). A seguir, comentaremos com mais pormenores esses dois sentidos predominantes da palavra.

O termo “etnopoética” passou a ser conhecido após ser apresentado por Jerome Rothenberg na introdução a sua antologia *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia & Oceania* (“Técnicos do Sagrado: Uma amostra de poesias da África, da América, da Ásia e da Oceania”), em 1967, e seus sentidos foram ganhando contornos mais claros com a publicação de três antologias subsequentes: *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*⁴⁷ (“Sacudindo a abóbora: Poesia tradicional das Américas do Norte Indígenas”), de 1971; com George Quasha, *America, a prophecy: A new reading of American poetry from pre-Columbian times to the present* (“América,

⁴⁷ Em 1968, Rothenberg foi agraciado com uma bolsa da Fundação Wenner-Gren em Pesquisa Antropológica, com a qual realizou um experimento de tradução de artes verbais ameríndias. O resultado foram traduções colaborativas entre ele e índios sêneca da reserva Allengheny, em Steamburg, Nova York, onde o poeta viveu entre 1972 e 1974. A antologia *Shaking the Pumpkin* nasce como fruto dessa experiência.

uma profecia: uma nova leitura de poesia americana dos tempos pré-colombianos ao presente”), de 1973; e *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics* (“Simpósio do todo: uma amostra de discurso em torno de uma etnopoética”), de 1983. A opção de Rothenberg por antologizar é um aspecto relevante no que diz respeito à sua conceituação de etnopoética, pois o próprio gênero da antologia possibilitou, para o poeta, justapor textos díspares de modo inusitado, levando a efeito uma revisão do cânone à luz do que entendia como poéticas “arcaicas”, “tribais”, combinadas a uma sensibilidade informada pelos movimentos de vanguarda. Um dos perigos desse modo de composição de volumes é o apagamento das especificidades ligadas ao tempo e ao espaço de cada um dos textos, que correm o risco de ser uniformizados, descontextualizados, sob o denominador comum da antologia etnopoética.

Observemos como Rothenberg recapitula, em *Symposium of the Whole*, o modo como a expressão “etnopoética” se “auto-sugeriu” para ele:

A palavra “etnopoética” se auto-sugeriu de maneira até fácil demais, com base em termos anteriores como etno-história, etnomusicologia, etnolinguística, etnofarmacologia, e assim por diante. Como tal, refere-se a uma redefinição da poesia em termos de especificidades culturais, com ênfase naquelas tradições alternativas à quais o Ocidente deu nomes como “pagãs”, “gentis”, “tribais”, “orais” e “étnicas”. Na sua forma mais desenvolvida, ela se volta a uma investigação da criatividade pela mais plena amplitude do humano, perseguida com uma atenção tanto à prática particularizada como a uma teoria mais unificada e “definida” (...) no discurso de fato⁴⁸. (id., 1983, p. 11)

⁴⁸ “The word ‘ethnopoetics’ suggested itself almost too easily, on the basis of such earlier terms as ethnohistory, ethnomusicology, ethnolinguistics, ethnopharmacology, and so on. As such it refers to a redefinition of poetry in terms of cultural specifics, with an emphasis on those alternative traditions to which the West gave names like “pagan,” “gentile,” “tribal,” “oral,” and “ethnic.” In its developed form, it moves toward an exploration of creativity over the fullest human range, pursued with a

Como observa acertadamente a colega Andrea Martins Lameirão Mateus, que defendeu em 2014 a tese de doutorado “A poética multifacetada de Jerome Rothenberg”⁴⁹, ainda que etnopoética⁵⁰ tenha sido um termo pensado por Rothenberg, vindo a lume com maior impacto em *Technicians of the Sacred*⁵¹, ele extrapolou “o âmbito em que foi criado e passou a ser utilizado para se referir a qualquer tipo de poesia ‘tribal’”, sendo inclusive empregado “sem referência à obra de Rothenberg ou ao modo como ele pensa a etnopoesia” (id., p. 95).

Complementarmente, conforme já mencionado, podemos reiterar que para além da referência à poesia dita “tribal”, o outro principal âmbito de circulação do termo é o acadêmico, contexto em que “etnopoética”, pela iniciativa de Dell Hymes e Dennis Tedlock, voltou-se principalmente ao estudo, aliado à tradução, dos aspectos formais das artes verbais de povos indígenas da América do Norte. A etnopoética de Rothenberg, por sua vez, abrange não apenas tradições textuais indígenas. De fato, *Shaking the Pumpkin* se atém a cantos e narrativas indígenas, mas ainda que este tenha sido o escopo em particular neste caso, outras incursões etnopoéticas de Rothenberg tiveram uma abrangência mais ampla. Mesmo *Technicians of the Sacred*, antologia fundadora do termo, traz, por

regard for particularized practice as much as unified theory and further “defined” (...) in the actual discourse”.

⁴⁹ Pesquisa também realizada no programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo.

⁵⁰ Mateus (2014) prefere traduzir “ethnopoetics” por “etnopoesia”. Opto por “etnopoética”. Com isso, tenho como objetivo abranger não apenas a “poesia”, isto é, a composição poética em si, mas o conjunto de parâmetros que norteiam a atividade criadora dos poetas.

⁵¹ Como mencionamos em nossa Introdução, o termo já havia aparecido na segunda edição da revista *Stony Brook*, de George Quasha, conforme registra Rothenberg em *Symposium of the Whole* (1983, p. 161). Foi a partir da Introdução a *Technicians of the Sacred*, no entanto, que ele se tornou mais conhecido.

exemplo, Homero traduzido por Ezra Pound e “Rei Lear”, de Shakespeare. Nesse sentido, concordo com Mateus, que esclarece:

por conta do trabalho de Rothenberg com poesia tribal, especialmente no campo da tradução, a etnopoesia é muitas vezes associada diretamente com a poesia produzida por comunidades indígenas, quer do presente, quer do passado. No entanto estaríamos indo muito longe se tentássemos categorizar a amostragem de *Technicians of the Sacred* como “poesia indígena”: trata-se de uma reunião de textos contemplando algo que se pode considerar como “tribal”, se tomarmos o termo de forma abrangente, ou o relacionarmos à noção de sociedade tradicional (2004, p. 95-96).

É fundamental ressaltar que essa diferença entre ao menos duas etnopoéticas não é categórica, ou seja, há convergências e sobreposições entre seus pressupostos e práticas. Um dos principais indícios disso é a parceria estabelecida entre Rothenberg e Tedlock na influente revista *Alcheringa*⁵², criada por ambos em 1970. Anunciada como “a primeira revista de poesia tribal do mundo”⁵³, seu objetivo não era exatamente ser um “periódico acadêmico de etnopoética, mas um lugar em que a poesia tribal pudesse aparecer em traduções para o inglês e ter uma atuação (nas mais antigas e nas mais recentes tradições poéticas) na mudança do pensamento e da vida dos homens”⁵⁴ (ROTHENBERG & TEDLOCK, 1970, p. 1).

A *Alcheringa* tinha como objetivo “incentivar poetas a participar ativamente da tradução de poesia tribal/oral” e “incentivar etnólogos e linguistas a fazer um

⁵² A revista *Alcheringa* (1970-1980) está disponível em reproduções fac-símile, digitalizadas em pdf, no site <http://www.ethnopoetics.com>. Também podem ser ouvidos áudios em mp3.

⁵³ “The first magazine of the world's tribal poetry”.

⁵⁴ “Not be a scholarly 'journal of ethnopoetics' so much as a place where tribal poetry can appear in English translation & can act (in the oldest & newest of poetic traditions) to change men's minds & lives”.

trabalho cada vez mais ignorado por publicações acadêmicas em suas áreas, ou seja, a apresentar as poesias tribais como valores em si mesmos, em vez de dados etnográficos” (id., ibid.)⁵⁵. Interessante notar que os três proponentes centrais da etnopoética, Rothenberg, Tedlock e Hymes, foram os principais contribuidores das primeiras edições da revista.

FALL 1970

1

Alcheringa

ETHNOPOETICS

⁵⁵ “To encourage poets to participate actively in the translation of tribal/oral poetry” e “to encourage ethnologists & linguists to do work increasingly ignored by academic publications in their fields, namely to present the tribal poetries as values in themselves rather than as ethnographic data”.

FIGURA 5: Capa da edição número 1 da revista Alcheringa, com tema
“Ethnopoetics” (1970)⁵⁶

Percebemos que tanto o poeta quanto os antropólogos eram críticos da maneira como a “poesia tribal” ou as artes verbais indígenas haviam sido apresentadas até então. Os três defendiam ser necessário haver traduções que refletissem a forma peculiar dos textos de origem, ao invés de simplesmente refletirem os moldes canônicos das poéticas de matriz ocidental – por exemplo, por meio da eliminação das repetições características da composição paralelística das artes verbais ameríndias.

O entusiasmo de Dennis Tedlock (1972, 1983) com a etnopoética, tal como a concebeu e praticou, passava marcadamente pelo interesse em incorporar, nas traduções, a riqueza expressiva da paralinguagem do discurso: o volume da voz, a entonação, os gestos, as expressões faciais, os silêncios e as pausas, dentre outros aspectos prosódicos e pragmáticos.

O antropólogo procurou sinalizar esses fatores na tradução por meio de recursos como a segmentação do texto, o emprego de caixa alta, a utilização da pontuação, o aumento ou redução da fontes e a inclusão de notas de fim com informações sobre o contexto da enunciação. Tais técnicas foram colocadas em prática em seu trabalho dedicado às narrativas poéticas dos povos indígenas norte-americanos que estudou.

⁵⁶ ROTHENBERG, Jerome & TEDLOCK, Dennis (org.). Alcheringa. Vol. 1. New York, 1970.

Como defende de forma particularmente eloquente em *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, “vamos tentar ignorar, por ora, o que diz a nossa história, e considerá-la puro sinal acústico, um sinal a ser medido, em vez de um código a ser decifrado”⁵⁷ (1983, p. 197). A ênfase na palavra falada – “*the spoken word*” – motiva necessariamente um outro trabalho de interpretação, que, para Tedlock, indicaria preferencialmente uma tradução guiada pela linguagem da “poesia dramática” e não da “prosa de ficção”⁵⁸ (id., p. 55).

Tendo isso em mente, Tedlock procura trabalhar as quebras sintagmáticas como indicativos de padrões rítmicos, de modo a estabelecer uma conexão entre o movimento dos olhos do leitor e a cadência de sua respiração. Além disso, o antropólogo argumenta que o mais grave aspecto de apagamento produzido pelas transcrições e traduções em prosa de narrativas poéticas seria a omissão da importância do tempo:

De todas as realidades da performance narrativa oral, a mais óbvia e mais grosseira diz respeito a como o som e o silêncio são alterados; as linhas que daí resultam muitas vezes se mostram indiferentes à entonação, à sintaxe, e até mesmo aos limites da estrutura de enredo (...). É sobretudo o *quando*, ou o que dramaturgos chamam de 'tempo', que falta na prosa impressa (1983, p. 55-56)⁵⁹.

⁵⁷ “Let us try to ignore, for the moment, what our story says, and consider it purely as as acoustic signal, a signal to be measured rather than a code to be deciphered”.

⁵⁸ “Spoken narratives are better understood (and translated) as dramatic poetry than as an oral equivalent of written prose fiction”

⁵⁹ “Of all these realities of oral narrative performance, the plainest and grossest is the sheer alteration of sound and silence; the resultant lines often show an independence from intonation, from syntax, and even from boundaries of plot structure (...). It is above all the *when*, or what dramatists call ‘timing’, that is missing in printed prose”.

Já a etnopoética de Dell Hymes (1981), por sua vez, é a mais predominantemente acadêmica, pronunciando-se como um método de análise de características linguísticas e estruturas sintáticas das artes verbais ameríndias. Esse método, aliado à realização de traduções de narrativas, buscou dar relevo aos padrões poéticos presentes no discurso oral, isto é, às regularidades que governam a repetição de fórmulas. No artigo “Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory, and Editing Texts”, de 1994, Hymes faz uma aproximação entre a etnopoética e a teoria oral-formulaica, visto que ambas se ocupariam da “composição no decorrer da performance” (id., p. 330). A teoria oral-formulaica emergiu nas primeiras reflexões acadêmicas sobre a organização da poesia oral, particularmente com a contribuição de Milman Parry e Albert Lord.

Em “Poetry”, capítulo com que contribuem ao volume *A Companion to Linguistic Anthropology*, organizado por Alessandro Duranti, o linguista Giorgi Banti e o etnomusicólogo Francesco Giannattasio argumentam que, desde a perspectiva da linguística antropológica, o “estímulo inicial” para uma reflexão sobre a “formalização poética” – isto é, “as técnicas, a organização sistemática e os fins da composição de poesia nos contextos de tradição oral” – veio a partir da década de 1930, com os chamados “oralistas” (2004, p. 290-291), entre os quais se destacam os pioneiros Parry e Lord, e, posteriormente, Eric A. Havelock, Walter Ong, Jack Goody, Ruth Finnegan e Paul Zumthor.

O helenista Milman Parry (1971) introduziu novos horizontes nos estudos da oralidade ao estudar, ao final da década de 1920, início dos anos 1930, a presença de epítetos na tradição homérica. Parry apontou que a técnica de

improvisação oral empregada pelos aedos era recorrer a fórmulas básicas previamente concebidas para acomodar condições métricas e facilitar a composição. Foi na antiga Iugoslávia e na Albânia, pesquisando a composição formular na épica servocroata em colaboração com o seu aluno Albert Lord, eslavista, que Parry consolidou tal hipótese. A experiência foi fundadora também para *The Singer of Tales* (1960), obra de Lord que ajudou a tornar os estudos da oralidade uma área fértil para além do âmbito dos classicistas, influenciando de medievalistas a antropólogos.

Ao enfatizar o vínculo entre sua concepção de etnopoética com a teoria oral-formulaica dos oralistas, Hymes demonstra seu particular interesse pelo modo como a organização textual das formas narrativas orais justifica e torna patente seu poder retórico como arte verbal. O conhecimento adequado das línguas em estudo e a realização de traduções de qualidade são fundamentais para que essa dimensão seja posta em evidência, como indica Alexander D. King em seu capítulo no livro *The Legacy of Dell Hymes: Ethnopoetics, Narrative Inequality, and Voice* (2015, p. 37) :

A etnopoética [hymesiana] se baseia na compreensão de que a forma e o conteúdo são tão entrelaçados que é impossível separar um do outro. A análise etnopoética, assim, requer o aprendizado das estruturas gramaticais da língua original de uma história, a fim de que seja realizada a necessária leitura atenta do texto. Não é possível levar adiante uma análise completa de uma história sem que se tente compreender os marcadores de pessoa, o sistema de tempo, aspecto e modo, ou outras formas e relações gramaticais básicas na língua de origem. Franz Boas certamente compreendeu esse axioma, como indica sua insistência na publicação de textos em língua original com glosas entre as linhas, bem como suas traduções livres. Dell Hymes foi além das traduções esquemáticas da linguística boasiana, dando atenção a traduções de qualidade. Digo

traduções, no plural, porque os movimentos se dão em vários quadros ao mesmo tempo: de um quadro léxico-gramatical para outro, de um quadro cultural para outro, e de um quadro oral a um quadro escrito. As três traduções – do código, do contexto e do modo – estão interligadas, é claro, como forma e conteúdo são inseparáveis (...). A tradução é mais do que apenas escolher as palavras certas ou trazer uma língua exótica para o inglês com o efeito certo. O trabalho de Hymes demonstra que a tradução é possível e desejável⁶⁰.

Como vimos, a “etnopoética” está longe de ser um conceito monolítico. De fato, as sementes deixadas pelo americanismo de Franz Boas germinaram de formas heterogêneas no movimento etnopoético, e por meio de uma abordagem comparativa das concepções tradutórias e teóricas de Hymes, Tedlock e Rothenberg, percebemos o quanto são contrastantes.

De um lado, a etnopoética formalista de Dell Hymes enfatiza a importância de métodos de transcrição e tradução que dependem de um conhecimento profundo da língua de origem, em especial da complexidade de suas estruturas gramaticais, e de uma atenção especial à identificação de linhas, versos, estrofes, cenas e atos.

⁶⁰ “Ethnopoetics is predicated on the understanding that form and content are so intertwined that it is impossible to disentangle one from the other. Ethnopoetic analysis thus requires learning the grammatical structures of a story’s original language in order to carry out the necessary close reading of the text. One cannot approach anything like a full analysis of a story without attempting to understand person marking, the tense-mode-aspect system, or other basic grammatical forms and relations in the language of origin. Franz Boas certainly understood this axiom, as is clear from his insistence on the publication of texts in the original language with interlinear glosses as well as free translations. Dell Hymes moved beyond the crib of Boasian linguistics with an attention to quality translations. I use translations in the plural because the movements are across several frames simultaneously: from one lexico-grammatical frame to another, from one cultural frame to another, and from an oral frame to a written one. The three translations of code, context, and mode are intertwined, of course, as form and content are inseparable (...). Translation is more than just choosing the right words or rendering an exotic tongue into English with the right effect. Hymes’s work demonstrates that translation is both possible and desirable”.

De outro, a etnopoética dramatúrgica de Dennis Tedlock privilegia os aspectos paralinguísticos e os recursos tipográficos como vetores expressivos da prosódia e da dimensão pragmática.

Jerome Rothenberg e sua etnopoética antológica, por sua vez, voltada a uma amplíssima gama de fontes não ocidentais (e ocidentais, conforme vimos), alia o experimentalismo das vanguardas à voz “sagrada” das poesias “tribais” em benefício da sensibilidade contemporânea.

A seguir, concentraremos-nos em como Dell Hymes, por sua vez, foi pioneiro na identificação e tradução de padrões de repetição, paralelismo e estrutura formal nas artes verbais ameríndias. Por meio de um exemplo, a tradução da narrativa clackamas “Seal and her younger brother lived there”, veremos como as noções de “linha”, “verso” e “estrofe”, tomadas como unidades poéticas, são norteadoras das concepções tradutórias de sua etnopoética. Em seguida, abordaremos a maneira como Tedlock emprega amplamente os recursos da tipografia para traduzir, sobretudo, a dimensão prosódica das narrativas zuni.

Por fim, o último dos “etnopoetas” a ser discutido será Jerome Rothenberg, que, com os cantos-de-cavalo navajo entoados pelo narrador indígena Frank Mitchell, teorizou e colocou em prática o projeto do que chamou de “tradução total”.

CAPÍTULO 3

EXPERIÊNCIAS DE TRADUÇÃO

3.1. PARALELISMO E SEGMENTAÇÃO EM DELL HYMES

Como acabamos de ver, Dell Hymes defendia que a estrutura retórica das narrativas orais indígenas seria mais adequadamente refletida em transcrições e traduções realizadas de forma versificada. Essa conclusão se baseia não apenas em sua própria experiência de pesquisa de campo com falantes de línguas do Noroeste do Pacífico⁶¹, mas também em longas e minuciosas análises que realizou ao recuperar textos orais de línguas ameaçadas ou já extintas coletadas por linguistas da tradição boasiana, tais como Melville Jacobs, Franz Boas e Edward Sapir. Hymes nos ensinou a escutar de novas formas essas narrativas há tempos arquivadas, mesmo elas não tendo sido a princípio destinadas a esse tipo de abordagem, isto é, a análises que buscassem salientar as simetrias sintáticas e as segmentações mais ou menos implícitas no discurso.

Confirmando o que temos argumentado em relação à tradição boasiana estar situada no “limiar da etnopoética”, Joel Sherzer, um dos principais pesquisadores da área da linguística antropológica, argumenta que o tipo de

⁶¹ Dell Hymes recebeu seu doutorado pela Universidade de Indiana em 1955, com a tese “The Language of the Kathlamet Chinook” (“A língua do Kathlamet Chinook”), gramática kathlamet, uma língua chinook antigamente falada na fronteira entre os estados norte-americanos do Oregon e de Washington, que veio a se extinguir na década de 1930.

análise da “organização poética do discurso, especialmente da narrativa” realizado por Dell Hymes é “uma continuação lógica da tradição de Boas, Sapir e [Benjamin Lee] Whorf na antropologia e na linguística” (1982, p. 306). Sherzer ressalta que Hymes participa de uma tradição teórica que valoriza a “organização poética e retórica do discurso como expressão e atualização de uma intersecção íntima entre língua e cultura”⁶², e que as “análises gramaticais, culturais e retóricas das narrativas indígenas” realizadas por ele mostram que “a narrativa ocupa um papel central na expressão criativa da cultura”⁶³ (id. *ibid.*).

À guisa de exemplificação, analisemos alguns elementos da tradução da narrativa “Seal and her younger brother lived there” (“Lá moravam Seal e seu irmão mais novo”), contada em 1930 pela narradora Victoria Howard, uma das últimas falantes da língua chinook clackamas, para Melville Jacobs, e detalhadamente analisada e retraduzida por Hymes. A versão reproduzida a seguir⁶⁴ foi publicada no livro *Coming to Light: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America*, organizado por Brian Swann, em 1994, mas desde o fim dos anos 1960 Hymes já vinha se dedicando a estudá-la, tendo publicado o ensaio “The ‘wife’ who goes out like a man: Reinterpretation of a Clackamas Chinook myth” em 1968. Acompanhemos:

⁶² “The poetic and rhetorical organization of discourse as an expression and actualization of the intimate intersection of language and culture”.

⁶³ “Narrative is central to the creative expression of what culture is all about”.

⁶⁴ Optamos por apresentar a exata reprodução da tradução de Hymes a partir do livro de Brian Swann para que o leitor visualize aqui os aspectos tipográficos com a precisão imaginada pelo tradutor. O mesmo é feito a seguir com a narrativa em prosa tal como traduzida por Jacobs, para fins de comparação e contraste.

SEAL AND HER YOUNGER BROTHER LIVED THERE

They lived there, Seal, her daughter, her younger brother. [i](A)
 After some time now a woman got to Seal's younger brother.

They lived there. (B)
 They would "go out" outside in the evening.
 The girl would say, 5
 she would tell her mother,
 "Mother! Something is different about my uncle's wife.
 It sounds just like a man when she 'goes out.'"
 [—] * "Shush! Your uncle's wife!"

A long long time they lived there like that. (C)10
 In the evening they would each "go out."
 Now she would tell her,
 "Mother! Something is different about my uncle's wife.
 When she goes out, it sounds just like a man."
 [—] "Shush!" 15

Her uncle, his wife, would lie down up above on the bed. [ii](A)
 Pretty soon the other two would lie down close to the fire,
 they would lie down beside each other.

Some time during the night, something comes onto her face. (B)
 She shook her mother, 20
 she told her,
 "Mother! Something comes onto my face."
 [—] "Mmmmm. Shush. Your uncle, they are 'going.'"

Pretty soon now again she heard something escaping. (C)
 She told her, 25
 "Mother! Something is going *t'uq t'uq*.
 I hear something!"
 [—] "Shush. Your uncle, they are 'going.'"

The girl got up, [iii](A)
 she fixed the fire, 30
 she lit pitch,
 she looked where the two were:

Ah! Ah! Blood!
 She raised her light to it, thus: (B)
 her uncle is on his bed, 35
 his neck cut,
 he is dead.

She screamed.
 She told her mother, (C)
 "I told you, 40
 'Something is dripping.'
 You told me,
 'Shush, they are "going."'
 I had told you,
 'Something is different about my uncle's wife. 45
 She would "go out,"

with a sound just like a man she would urinate.'
 You would tell me,
 'Shush!' "
 She wept. 50
 Seal said, (D)
 "Younger brother! My younger brother!
 They are valuable standing there.
 My younger brother!"
 She kept saying that. 55
 As for that girl, she wept. (E)
 She said,
 "In vain I tried to tell you,
 'Not like a woman,
 With a sound just like a man she would urinate, my uncle's
 wife.' 60
 You told me,
 'Shush!'
 Oh oh my uncle!
 Oh my uncle!"
 She wept, that girl. 65
 Now I remember only that far.

*A dash in brackets indicates a change in speaker.

FIGURA 6: Reprodução de "Seal and her younger brother lived there", em tradução de Dell Hymes, a partir de *Coming to Light: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America*, organizado por Brian Swann (1994)

Na narrativa contada por Victoria Howard, o irmão mais novo de Seal, que mora com ela e a sobrinha, casa-se. A sobrinha, desconfiada da nova "tia", tentar alertar a mãe quanto à razão pela qual considera a esposa do tio bastante estranha: ao "sair", isto é, "urinar", ela soa exatamente como um homem. Vejamos em português⁶⁵:

Eles moravam lá, Seal, sua filha, seu irmão mais novo.
 Depois de algum tempo, agora, uma mulher entrara na vida
 do irmão mais novo de Seal.

Eles moravam lá. Eles 'saíam' à noite.

A garota dizia, dizia para sua mãe: "Mãe! A mulher do meu
 tio tem algo de errado. Soa exatamente como um homem
 quando ela 'saí'".

⁶⁵ Tradução minha.

“Shhhh! A mulher do seu tio!”

Seal, porém, não leva em consideração as advertências da filha, até que o irmão é assassinado pela estranha “esposa”. “Tentei lhe contar em vão” (*In vain I tried to tell you*), a filha diz a Seal no desfecho trágico da narrativa. “Seal and her younger brother lived there” é justamente a história que dá origem ao título do livro *In vain I tried to tell you: Studies in Native American Literature* (1981), de Dell Hymes. A conclusão da narrativa se dá com os lamentos da filha e da mãe pela morte do irmão mais novo, e com Victoria Howard dizendo algo como “no momento me lembro só até aí” (“now I remember only that far”). Daí deriva o título do outro livro de Hymes dedicado à etnopoética, *Now I Know Only So Far: Essays in Ethnopoetics*, de 2003. Comparemos agora a retradução versificada de Hymes com a primeira tradução, feita em prosa, por Jacobs. Segue a reprodução a partir de Kroeber (2004, p. 93-94):

From Melville Jacobs, "Seal and Her Younger Brother Lived There," *International Journal of American Linguistics* 25:2 (1959), 340–1. Quoted with permission of the University of Chicago Press.

They lived there, Seal, her daughter, and Seal's younger brother. I do not know when it was, but now a woman got to Seal's younger brother and remained as his wife. They lived there.

They all would go outside at night in order to urinate. The girl would speak, she would tell her mother, "Mother! There is something different about my uncle's wife. She is just like a man when she goes out." "Do not speak like that! She is your uncle's wife!" They lived there like that for a long long time. They went outside in the nighttime. And then she would say to her, "Mother! There is something different about my uncle's wife. When she goes outside it sounds just like a man." "Do not talk like that!"

Her uncle and his wife would lie together in bed. Some time afterwards the two of them lay close to the fire, they lay close beside it. I do not know what time of night it was, something dripped on her face. She shook her mother. She said to her, "Mother! Something dripped on my face." "Hm. Do not say that. Your uncle and his wife are copulating." Presently then she again heard something dripping down. She said to her, "Mother! I hear something dripping." "Oh don't now. Your uncle and his wife are copulating." The girl got up, she fixed the fire, she lit pitch, she looked where they were lying in bed. Oh! Oh! Blood! She raised her light to it. In the bed her uncle's neck was severed. He was dead. She screamed.

She said to her mother, "I told you something was dripping. You said to me, Oh don't say that. They are copulating. I told you there was something different about my uncle's wife. When she went outside she urinated exactly like a man. You said to me, Don't say that!" She wept. Seal said, "Younger brother! My younger brother! The house posts in my younger brother's house are valuable standing there. My younger brother!" She kept saying that.

But the girl herself wept. She said, "I tried to tell you but in vain, My uncle's wife urinated not like a woman but just like a man. You said to me, Don't say that! Oh oh my uncle! Oh my uncle!" The girl wept.

Now I remember only that far.

FIGURA 7: Reprodução de "Seal and her younger brother lived there", em tradução de Melville Jacobs, a partir de *Native American Storytelling: A Reader of Myths and Legends*. Malden, (2004), organizado por Karl Kroeber.

Como aponta Hymes (1968, p. 177), pode-se notar na tradução de Melville Jacobs que a narrativa se divide em um prólogo breve e três cenas curtas. A

proposta do autor é oferecer, à luz de seu conhecimento da gramática clackamas, uma revisão da tradução de Jacobs (*apud* KROEBER, id., *ibid.*) a partir de uma nova segmentação da narrativa que evidencie, em primeiro lugar, o entrelaçamento entre forma e conteúdo – “a divisão revista em segmentos define de forma precisa a estrutura do conteúdo (prólogo, primeira cena, segunda cena, clímax, desenlace), mas não foi feita apenas em termos de conteúdo”⁶⁶ (id., *ibid.*) – e, em segundo lugar, a recursividade própria do paralelismo entre os seus elementos iniciais e finais recorrentes – como os traduzidos por Hymes como “she told her”, “she would tell her mother” e “she told her mother”; “they lived there”; e o “shush” repetido pela mãe para silenciar a filha. São o que Hymes chama de “marcadores formais de segmento” (id., *ibid.*).

Mais precisamente, Hymes se concentra em identificar, nessas recorrências, indicativos da passagem de uma unidade da narrativa para outra. É esse método que lhe permite organizar os versos, agrupados em estrofes, que consistuem uma cena; e, no caso de narrativas mais longas, organizar as cenas, por sua vez, em atos. Hymes aponta, por exemplo, que na tradução de Jacobs, os segmentos “they lived there” e “they lived there”, bem como “do not speak like that”, “do not talk like that!” e “do not say that” são idênticos ou bastante parecidos, vindo a caracterizar o aspecto reiterativo do prólogo e das duas primeiras cenas (id., *ibid.*). O clímax e o desenlace na tradução de Jacobs, por sua vez, são organizados pelo paralelismo entre “she screamed”, “she wept”, “she kept saying that”, algo menos evidente na primeira tradução, a de Jacobs, mas que, conforme

⁶⁶ “The revised division into segments defines sharply the structure of the content (prologue, first scene, second scene, climax, denouement), but it has not been made in terms of content alone”.

podemos observar, Hymes procura enfatizar claramente na passagem de um segmento a outro que propõe na retradução. A intervenção crítica de Hymes chama atenção para a medida em que um tradutor pode obscurecer a relação inextricável entre conteúdo e padrões recursivos de uma performance transcrita.

Um ponto fundamental levantado por Hymes em sua proposta de reanálise e retradução de “Seal and her younger brother lived there” é o apagamento de referências ao som e às onomatopeias na tradução de Melville Jacobs. Há uma expressão idiomática clackamas aqui traduzida, tanto por Jacobs como por Hymes, pelo verbo “to go out”, que também abrange o sentido de “urinar”. Tendo isso em mente, notemos que no momento em que a filha de Seal fala com a mãe a respeito da urina da “esposa” do tio, não há, na tradução de Jacobs, referência ao som produzido no ato de urinar – “*she is just like a man*”⁶⁷ when she goes out” – enquanto a tradução de Hymes, graças a seu conhecimento dos verbos clackamas, recupera essa dimensão – “it sounds just like a man”⁶⁸ when she goes out”. Na tradução de Hymes, percebemos a onomatopeia “t’uq t’uq”, enunciada pela filha de Seal para indicar que está ouvindo algo estranho: “Mom! Something is going t’uq t’uq”. I hear something”. Já a tradução de Melville Jacobs não explora essa dimensão acústica. Tratavam-se de gotas de sangue do tio, que havia tido o pescoço cortado pela suspeita “esposa”. Mas a mãe havia ignorado a menina, dizendo “Shush. Your uncle, they are ‘going’”, como lemos na tradução de Hymes, e “Your uncle and his wife are copulating”, como lemos na tradução de Jacobs. Hymes informa que o análogo clackamas que ele traduz como “to go”, nesse

⁶⁷ Grifo meu.

⁶⁸ Grifo meu.

sentido, indica o movimento de uma relação sexual (id., p. 178), mais uma expressão idiomática que em Jacobs acaba resumida à imagem mais literal do “copular”.

Conforme vimos, as traduções etnopoéticas de Dell Hymes – exercícios minuciosos de retradução como crítica – deixaram como legado o método da análise do verso, caracterizado pelo emprego de marcadores de segmentação que indicam o paralelismo linguístico do discurso. Hymes também assume o compromisso de rever simplificações de Jacobs que teriam acabado por suprimir sutilezas do léxico clackamas. Como viria a argumentar no artigo “Discovering oral performance and measured verse in American Indian narrative”, em 1977, os padrões retóricos identificados nos textos chinook não são arbitrários, visto que são regidos pela própria coerência e articulação das narrativas⁶⁹. Em que pese a contribuição do método tradutório hymesiano no que diz respeito à consideração de parâmetros de segmentação e identificação dos mecanismos de reiteração próprios das narrativas ameríndias, é preciso ter cautela redobrada quando se está trabalhando com narrativas de comunidades que não podem mais ser consultadas, como adverte o crítico William Bright (1982, p. 277) no ensaio “Literature: Written and oral”:

Hymes mostrou grande habilidade na realização de tal análise; e outros pesquisadores começaram a identificar as estruturas de linha e verso, formalmente marcadas não necessariamente por partículas iniciais, mas por outros fenômenos, como o paralelismo gramatical e semântico, em outras literaturas americanas nativas. No entanto, quanto mais sutis forem os dispositivos que marcam a estrutura do

⁶⁹ “The discovery of such pattern is not arbitrary, because it is governed by the coherence and articulation of the particular narrative, by a rhetorical pattern that pervades Chinookan texts.”

verso, mais cauteloso o pesquisador deve ser – especialmente quando estiver tratando de línguas mortas e moribundas, casos em que é impossível validar sua análise com os membros de uma comunidade de fala viva e criativa⁷⁰.

A seguir, trataremos dos procedimentos tradutórios etnopoéticos de Dennis Tedlock, que, como Hymes, também trabalha com a segmentação das narrativas em verso, partindo, entretanto, não dos marcadores gramaticais como o colega, mas sobretudo de uma consideração das pausas, amplamente trabalhadas no silêncio tipográfico do branco da página, e das características expressivas acústicas – o volume, a intensidade, o ritmo, dentre outras – das performances dos narradores zuni gravadas por ele.

3. 2. DENNIS TEDLOCK E A VOZ TIPOGRÁFICA

Passemos agora à discussão da etnopoética de Dennis Tedlock (1939-2016), que, ao longo de seus ensaios e de sua prática tradutória, enfatizou que não apenas os padrões paralelísticos indicados pela reiteração sintático-semântica, como os trabalhados por Dell Hymes (1968, 1977, 1981), devem servir como critério para organizar retórica e poeticamente a transcrição e a tradução de um canto ou uma narrativa. Dentro do movimento etnopoético, foi Dennis

⁷⁰ “Hymes has shown great skill in carrying out such analysis; and other researchers have begun to identify line and verse structures, formally marked not necessarily by initial particles, but by other phenomena such as grammatical and semantic parallelism, in other Native American literatures. Yet the more subtle are the devices which mark verse structure, the more cautious the researcher must be - especially when dealing with dead and moribund languages, where it is impossible to validate one's analysis with members of a living and creative speech community”.

Tedlock⁷¹ (1971, 1972, 1983) quem sistematizou com mais fôlego a importância de aspectos paralinguísticos⁷² na tradução da performance oral indígena, dando particular atenção às características de cada vocalização específica.

O livro *Finding the Center: Narrative poetry of the Zuni Indians*, de 1972, composto por nove narrativas zuni⁷³ contadas pelos indígenas Andrew Peynetsa e Walter Sanchez e registradas por Tedlock, é emblemático desse projeto. Tedlock trabalhava normalmente com um gravador de fita, e ao textualizar suas traduções, utiliza a tipografia e espaçamentos para indicar pausas, qualidade de voz, ritmo, cadência, variações de tom e similares (SWANN, 1994, p.28). Ao buscar restituir o movimento da fala na escrita, assim como um contínuo entre voz e tradução – uma qualidade rítmica ao mesmo tempo oral e visual –, o pesquisador norte-americano parece querer injetar uma cadência respiratória na leitura, sugerindo a apropriação da letra pelo corpo.

O enredamento entre o branco e a tipografia busca marcar a constante alternância entre som e silêncio, pontuação e inspiração, pensados dentro de uma mesma dinâmica de composição prosódica no espaço da página. Tratam-se de dispositivos visuais e de espaçamento empregados com o propósito de imprimir no papel as qualidades mais sutis da fala, apresentando as práticas de oralização

⁷¹ Dennis Tedlock faleceu no dia 3 de junho de 2016, pouco antes da finalização desta tese. Até então, era professor do Programa de Poética da Universidade Estadual de Nova York em Buffalo (SUNY-Buffalo). Tedlock é mais conhecido por ter traduzido a cosmogonia maia *Popol Vuh*, publicada por ele em 1985 como *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, edição com a qual ganhou o prestigioso prêmio PEN de tradução.

⁷² A paralinguagem está relacionada às modalidades não verbais da vocalização, ou seja, inflexões na fala, alterações de timbre, velocidade, ritmo e intensidade, e também à emissão de sons externos ao léxico da língua.

⁷³ Segundo Tedlock (1972, p. xv), os Zuni, ou Aashiwi, como os próprios se autodenominam, vivem no Oeste do Novo México. O autor afirma não existir um parentesco claro entre a língua zuni e outras línguas indígenas do continente.

zuni como recitação dramática. Após ter estudado e traduzido narrativas desse povo por muitos anos, Tedlock conclui que elas seriam mais bem traduzidas dessa forma – como poesia oral dramática – e não como prosa:

A abordagem da narrativa oral como poesia dramática tem uma série de vantagens analíticas. Algumas das características da narrativa oral, que vêm sendo entendidas como “primitivas” com base em comparações com a prosa escrita de ficção, podem agora ser percebidas, em vez disso, como “poéticas”⁷⁴. (1983, p. 51)

A solução proposta para Tedlock para atenuar a ausência na escrita do caráter performático da voz do narrador foi elaborar um sistema de tradução que introduzisse uma poética paralinguística com segmentação baseada na pausa. Sobre o “‘sistema’ de transcrição proposto” por ele, Antonio Risério observa em *Textos e tribos* (1993, p. 122) que:

Dennis Tedlock (...) criou um método de traduzir a chamada “narrative-as-performance” (muito do que classificamos como “narrativa”, em tais casos, seria melhor visto pela ótica do “poema em prosa” ocidental, como já observava Franz Boas). Autor de *Finding the Center: Narrative Poems of the Zuni Indians*, Tedlock combina sinais gráficos, deslocamentos intralineares, variação na tipologia e no corpo das letras, etc., em seu esforço para nos dar equivalentes até mesmo minuciosos da oralização textual zuni (id., p. 123)

É importante ressaltar que Tedlock (1971, p. 118) critica o “exército” de pesquisadores de campo boasianos cujas traduções “diretas” ou “literais” em prosa das narrativas zuni começam a ser publicadas a partir da segunda metade

⁷⁴ “The treatment of oral narrative as dramatic poetry has a number of analytical advantages. Some of the features of oral narrative, which have been branded 'primitive', on the basis of comparisons with written prose fiction, can now be understood as 'poetic' instead”.

do século XX – como o próprio Franz Boas, Elsie Clews Parsons, Ruth L. Bunzel, Edward L. Handy e Ruth Benedict – que, diz ele, valorizavam traduções com “o mínimo de diferença possível em relação ao tipo de inglês usado pelos intérpretes ou narradores bilíngues”⁷⁵. Em um outro ponto de descontinuidade com a tradição tradutória boasiana, ele defende que o que haviam traduzido como prosa deveria, na verdade, ter sido versificado; afinal, a “prosa não exist[iria] de fato fora da página escrita” (1972, p.19), de modo que seria preciso encontrar soluções diferentes para dar conta dos elementos poético-significantes de uma “arte de transmissão oral”:

Ainda que se possa afirmar que as traduções anteriores de narrativas zuni sofreram de um tanto de negligência em relação a características “linguísticas” de estilo (...), elas sofreram muito mais com a negligência em relação a características “orais” ou “paralinguísticas”, tais como a qualidade da voz (o tom da voz), a altura e as pausas. Faz bastante tempo que Boas escreveu que “a forma da prosa moderna é amplamente determinada pelo fato de que ela é lida, não falada, enquanto que a prosa primitiva se baseia na técnica de transmissão oral e é, portanto, mais estreitamente relacionada à oratória moderna do que aos estilos literários impressos”. Ele poderia ter acrescentado, se não tivesse tão facilmente rotulado a narrativa primitiva como “prosa”, que ela também se relaciona com parte da poesia moderna que dá atenção à “arte de transmissão oral”. No entanto, Boas e seus seguidores, na tradução de narrativas orais, trataram-nas como se fossem equivalentes a contos escritos em prosa, salvo nos casos em que os originais foram cantados. Jacobs defendeu uma abordagem “dramatúrgica” das narrativas orais e fez uso extensivo da terminologia dramática, mas suas traduções seguem o conhecido padrão

⁷⁵ “Beginning in the second decade of the present century a veritable army of Boasian field workers descended upon Zuni. The first members of this army to publish translations of Zuni narratives were Franz Boas himself, Elsie Clews Parsons, and Edward L. Handy; hard on their heels came and Ruth Benedict. Only Parsons and Bunzel published native-language texts, and only Bunzel published texts in any quantity. Members of the Boasian school, at Zuni and elsewhere, typically valued translations that were ‘direct’ or ‘close’ or ‘literal’, published with as few changes as possible from the sort of English used by interpreters or bilingual narrators”.

do conto, exceto no caso de apontamentos ocasionais sobre qualidades vocais⁷⁶. (1983, p. 45)

No que diz respeito à relação entre o que Tedlock chama aqui de “narrativa primitiva” e essa “poesia moderna que dá atenção à ‘arte de transmissão oral’”, Pedro Cesarino (2008) observa com razão que não apenas a tradição boasiana foi referência para os poetas e acadêmicos do movimento etnopoético, mas também “as revoluções realizadas na poesia por Ezra Pound e William Carlos Williams” (id., p. 440). Enquanto percebemos a etnopoética de Dell Hymes mais preocupada em se engajar no debate acadêmico com a linguística antropológica de sua época, Dennis Tedlock e Jerome Rothenberg revelam um forte vínculo com a tradição da poesia visual, aliando-se à consciência criativa da geração de descendentes de Pound e Williams, assim como de e.e. cummings (1991)⁷⁷. Especialmente em relação aos recursos gráficos, trata-se de uma tradição que se vincula à poesia visual de *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé (1897/2004); *Cantos*, de Pound (2006); e *Caligramas*, de Guillaume Apollinaire (1918/2008). Se por um lado a ilustração tipográfica da prosódia e da paralinguagem adotada por Tedlock expõe sua intenção de marcar uma diferença radical em relação aos

⁷⁶ “While it may be that past translations of Zuni narratives have suffered somewhat from neglect of the “linguistic” features of style discussed above, they have suffered much more from neglect of “oral” or “paralinguistic” features such as voice quality (tone of voice), loudness, and pausing. Boas wrote long ago that “the form of modern prose is largely determined by the fact that it is read, not spoken, while primitive prose is based on the art of oral delivery and is, therefore, more closely related to modern oratory than to the printed literary style.” He might have added, had he not so easily labelled primitive narrative as “prose,” that it is also related to that portion of modern poetry in which attention is given to “the art of oral delivery.” But Boas and his followers, in translating oral narratives, have treated them as if they were equivalent to written prose short stories, except in cases where the originals were sung or chanted. Jacobs has called for a “dramatistic” approach to oral narratives and has made extensive use of dramatic terminology, but his translations follow the familiar short story pattern, except for occasional notations of voice quality”.

⁷⁷ Ver considerações sobre a relação entre Jerome Rothenberg e a tradição de poetas como Ezra Pound, William Carlos Williams e e.e. cummings em Mateus (2014).

procedimentos tradutórios da tradição boasiana, também é inegável que sua etnopoética tipográfica dialoga com essa linhagem de poetas.

Tendo feito essas considerações sobre aspectos da etnopoética de Tedlock em relação à tradição boasiana e à tradição de poesia visual, passarei à análise de alguns elementos da tradução da primeira narrativa de *Finding the Center*, intitulada “The boy and the deer” (“O menino e os cervos”, 1972, p. 3). Ela está integralmente reproduzida como anexo desta tese, mas apresentamos aqui um excerto para oferecer uma primeira ideia da disposição gráfica do texto. Antes que cheguemos a ela, porém, é necessário apresentar o “Guia de leitura em voz alta” oferecido apresentado por Tedlock no livro:

Guide to Reading Aloud

She went out and
went down to Water's End.

•
On she went until
she came to the bank
and washed her clothes.

Pause at least half a second each time a new line begins at the left-hand margin, and at least two seconds for each dot separating lines. Do not pause within lines (even at the end of a sentence) or for indented lines.

Up on the hills

HE SAW A HERD OF DEER.

Use a soft voice for words in small type and a loud one for words in capitals.

The ^{girl} would sit ^{work} king.

Chant split lines, with an interval of about three half-tones between levels.

O———n he went.

Hold vowels followed by dashes for about two seconds.

KERSPLASHHHHHH

Hold repeated consonants for about two seconds.

aaaaaAAAAAH

Produce a crescendo when a repeated vowel changes from lower case to capitals.

ta^laaaaa

Produce a glissando for ascending or descending vowels.

(*gently*) Now come with me.

Tones of voice, audience responses, gestures, etc., are indicated by italics.

PRONOUNCING ZUNI WORDS

a, e, i, o, u

Vowels should be given their Continental values.

aa, ee, ii, oo, uu

Double vowels should be held a bit longer than single ones, like the long vowels in Greek.

ch, h, k, l, m, n, p, s, sh, t, w, y

These consonants should be pronounced as in English, except that p and t are unaspirated.

lh

This sounds like English h and l pronounced simultaneously; something like the Ll in Welsh "Lloyd."

,

The glottal stop is like the tt in the Scottish pronunciation of "bottle." When it follows other consonants

FIGURA 8: Reprodução do “Guia para leitura em voz alta” do livro *Finding the Center*, de Dennis Tedlock (Edição de 1972)

Na narrativa cujo início será reproduzido a seguir – contada por Andrew Peynetsa em 1965 e registrada com gravador de fita por Tedlock na ocasião⁷⁸ –, uma jovem filha de pajé fica grávida do Sol, vai até a beira da água e dá à luz um menino, que lá abandona. Deixado pela mãe, o garoto é criado por cervos. Já mais velho, ele se reúne com ela e com o tio. Por três dias, o menino anda com um arco, sem a intenção de caçar; no quarto dia, tenta colher folhas cortantes de mandioca e acaba apunhalando a si próprio, aparentemente por acidente, e vem

⁷⁸ Tedlock relata que transcreveu o texto em Zuni e tomou notas em inglês com a ajuda de Joseph Peynetsa, sobrinho de Andrew.

a falecer. Nesse momento, observemos sobretudo como a tipografia conduz o modo como se espera que a leitura seja realizada:

SON'AHCHI.
 (audience) Ee———so.
 SONTI LO——NG A GO.
 (audience) Ee———so.
 THERE WERE VIL LAGERS AT HE' SHOKTA
 and
 up on the Prairie-Dog Hills
 the deer
 had their home.
 .
 The daughter of a priest
 was sit ting in a room on the fourth story down weaving
 bas ket plaques.
 She was' always sitting and working in there, and the Sun
 came up
 every day when the Sun came up
 the girl would sit working
 at the place where he came in.
 It seems the Sun made her pregnant.

FIGURA 9: Reprodução de início da narrativa “The boy and the deer” do livro *Finding the Center*, em tradução de Dennis Tedlock (Edição de 1972)

Vejamos um trecho em português:

A filha de um pajé

ficava sen tada em um quarto no quarto andar de baixo tecendo
 ces tas.

Estava sempre sentada e trabalhando ali, e o Sol aparecia todo dia
 quando o Sol aparecia

a garota estava sentada trabalhando
no local onde ele entrava.
Parece que o Sol a engravidou⁷⁹.

Notemos marcas como o uso de caixa alta para indicar um volume aumentado na fala, o prolongamento vocálico marcado pelo traço, o indicativo de reações das pessoas que acompanham a narrativa, além de palavras e partes de palavras colocadas acima ou abaixo das linhas, anunciando a mudança de tom. Entendemos que a intenção do tradutor foi transformar esses recursos estilísticos em recursos narrativos, até mesmo experimentando com o sistema gráfico e tensionando os limites da escrita alfabética na expectativa de replicar eventos da fala. Em relação aos procedimentos adotados por Tedlock, Richard Bauman (1977, p. 20) argumenta que

Um passo importante para corrigir a omissão de características paralinguísticas das performances narrativas foi dado por Dennis Tedlock, em seu trabalho com as narrativas zuni. Tedlock desenvolveu uma série de convenções para indicar recursos como ritmo, duração, extensão da pausa, entonação, tom de voz, altura e ênfase. São convenções que parecem relativamente simples e diretas, mas que na verdade têm uma concepção revolucionária. O método de Tedlock não só torna possível transcrever textos de performance de uma forma que revela características cruciais que as identificam como tal, mas aponta o caminho para uma reorientação fundamental na nossa concepção do que constitui um texto adequado⁸⁰.

⁷⁹ Tradução minha.

⁸⁰ "A major step toward rectifying the omission of paralinguistic features of narrative performance has been taken by Dennis Tedlock, in his work on Zuni narrative. Tedlock has developed a series of conventions for indicating such features as rate, length, pause duration, pitch contour, tone of voice, loudness, and stress, that seem relatively simple and straightforward but are revolutionary in conception. Tedlock's method not only makes it possible to transcribe performed texts in a way that

No entanto, parece-nos, em primeiro lugar, que Tedlock, ao tentar dar ênfase à dimensão sonora, acaba por colocar a visualidade em primeiro plano. Sua etnopoética tipográfica, assim, é atravessada por um curioso paradoxo vocovisual. Em segundo lugar, fica-se, em decorrência disso, com a impressão de que o principal foco de sua tradução eram mais as modulações vocais e menos o aspecto narrativo. E se, por um lado, Tedlock pede que não se tente ler com uma “precisão mecânica se isso for atrapalhar o fluxo da performance” (id., p. xxxv), cabe-nos perguntar, por outro, se o fluxo da narrativa não fica obliterado com tantas marcas gráficas e instruções associadas a elas a serem seguidas.

Ademais, acredito ser problemático que as traduções de Tedlock se assemelhem tanto a um poema tipográfico de e.e. cummings. Trata-se de uma solução tradutória que não exatamente contribui para sinalizar diferenças de repertórios criativos. Fica-se com a impressão de que as narrativas não são tanto a matéria de sua reflexão tradutória, visto que acabamos por saber mais do estilo projetado pelo tradutor do que da narrativa em si.

Essa observação parece encontrar eco no relato da etnóloga Ellen Basso a respeito da influência das concepções tradutórias de Dell Hymes e Dennis Tedlock sobre seu trabalho. Basso (2003) conta que após produzir “traduções bastante literais” em suas primeiras tentativas de verter para o inglês narrativas dos Kalapalo, povo de língua Caribe que habita a região do Alto Xingu, no Mato

reveals crucial features that mark it as the product of performance, but points the way to a fundamental reorientation in our conception of what constitutes an adequate text”.

Grosso, decidiu “seguir a prática de etnógrafos que estavam começando a colocar em prática algumas das ideias de Dennis Tedlock e Dell Hymes em sua busca por estruturas poéticas formais em textos orais”. Basso conta que a experiência não foi bem sucedida, pois foi percebendo que “essas práticas de tradução podem tornar as histórias túrgidas e difíceis de ler” (id., p. 95-96).

Buscando evitar essa dificuldade de leitura, Basso conta que passou a adotar uma estratégia diferente: eliminou as repetições, mudou a pessoa do narrador da terceira para a primeira, e substituiu palavras e frases “desinteressantes” por outras que ela considerava mais de acordo com as expectativas dos leitores ocidentais. Mais uma vez nos vemos diante de uma solução controversa. Se por um lado as estratégias de Tedlock se arriscam a exotizar e tornar “túrgidos” os textos orais indígenas com excessos de variação tipográfica e instruções de leitura, a opção de Basso acaba por aproximar a tradução das convenções narrativas euro-americanas, o que não deixa de implicar, de outra forma, um apagamento de diferenças.

3.3. JEROME ROTHENBERG E OS LIMITES E POSSIBILIDADES DA TRADUÇÃO TOTAL

Retomemos agora a formulação da ideia de “tradução total” em Jerome Rothenberg (1931-), expressão tradutória da etnopoética do autor⁸¹. O exemplo que proponho apresentar aqui é “The 13th horse-song of Frank Mitchell” (“O 13º canto-de-cavalo de Frank Mitchell”), tradução de Rothenberg para um canto

⁸¹ Assim como Mateus (2014, p. 12), entendo que é pertinente abordar o conceito de “tradução total” precisamente a partir das traduções etnopoéticas de Rothenberg.

navajo de reza para cavalos, realizada com a ajuda do etnomusicólogo David McAllester. Como vimos anteriormente, o intuito da tradução total (1969/1981, p. 78) é responder, por meio da tradução, a todos os sons do texto-fonte a ele relacionados, ainda que sejam sons não semânticos – o que Rothenberg descreve como “puro som”:

No meu próprio trabalho (estou pensando particularmente nos “cantos-de-cavalo”) usei a tradução como um processo de composição das formas mistas (palavras & “puro” som) com base em formas mistas do Navajo, e nisso a influência da tribo/oral fica clara (...). A redundância & a repetição voltariam a entrar na área da performance, de modo a nos lembrarem que o poema não é apenas a expressão oral, a sinopse, mas a totalidade do evento⁸². (ROTHENBERG, 1981, p. 21)

É nas apresentações ao vivo que a experiência das traduções totais se revela com todo fôlego, de modo que a tradução total, na página, funcionaria melhor como um suporte ou uma espécie de partitura tradutória do original. Nesse sentido, a tradução total remete à “poesia experimental como um análogo de um ‘evento’ tribal, ou, como a performatividade transforma o texto poético em poesia ‘viva’” (MATEUS, 2014, p. 13).

O resultado dessa investigação prosódica que vai além do nível da palavra são poemas que tentam replicar a performance oral criando correlatos com a sua

⁸² “In my own work (I’m thinking particularly of the “Horse Songs”) I’ve used translation as a process for the composition of mixed forms (words & “pure”-sound) based on mixed forms in the Navajo, & there the influence of the tribal/oral is clearly one to one (...). Redundancy & repetition would again come into the performance area, to remind us that the poem isn’t the single utterance, the synopsis, but the totality of the event”.

expressão acústica. As traduções totais de Rothenberg trazem consigo elementos da poesia sonora dadaísta – remetendo, no caso das traduções dos *horse-songs* navajo, aos experimentos fonéticos de Hugo Ball, fundador do Cabaret Voltaire, como o poema “Karawane”⁸³ – e das tradições da poesia visual francófona e anglófona, lembrando, entre outros, os já mencionados Ezra Pound, e.e. cummings e Mallarmé⁸⁴.

Essa justaposição de referências parece buscar uma expansão dos limites da poesia contemporânea à luz das tradições criativas indígenas, povos “primitivos” – para Rothenberg, “primitivo significa complexo”⁸⁵ (2006, p. 21) – que seriam técnicos em sua relação com o sagrado. Vejamos o trecho inicial do *horse-song* (também presente integralmente nos Anexos da tese):

⁸³ Ver Ball (1974).

⁸⁴ No prefácio à antologia *Revolution of the Word* (1974), Rothenberg menciona, entre as suas principais influências, Ezra Pound, e.e. cummings, William Carlos Williams, os surrealistas franceses e os poetas dadaístas que “faziam puro som” (id., p. xi-xxvii).

⁸⁵ Como nota Cesarino, “Rothenberg evidentemente não toma ‘primitivo’ na acepção de ‘atrasado’, mas sim de ‘anterior’.” (2008, p. 441).

THE 13TH HORSE-SONG OF FRANK MITCHELL

Navajo

Key: nnnn N N gahn

Some 're lovely N nawu nnnn but some 're & are at my hawuz
 nawu wnn N wnn baheegwing
 Some 're lovely N hawu nnnn but some 're & are at my howinow
 N wnn baheegwing
 Some 're lovely N nawu nnnn but some are & are at my howzes
 nawu nahht bahyeenwing but bahyeesum nahtgwing

NNNOOOOW because I was (N gahn) I was the boy ingside the
 dawn but some 're at my house now wnn N wnn baheegwing
 & by going from the house the wwwideshell howanome but some 're
 at my howinow N wnnn baheegwing
 & by going from the house the darkned hoganome but some 're at
 my house N wnn baheegwing
 & by going from the swollen hoganouse my breath has blown but
 some 're at my house N wnn baheegwing
 & by going from the house the hloly hoganome but some 're at my
 house N wnn N wnn baheegwingnnng
 & from the plays of jewels we walk (naht gahn) (p)pon but some 're
 at my howinow N wnn baheegwing
 with prayersticks that are white (nnuhgohn) but some 're at my
 house N wnn baheegwing
 with my feathers that are white (mmm gahn) but some 're at my
 house N wnn baheegwing
 with my spirit horses that are white (nuhgohn) but some 're at my
 house N wnn baheegwing
 with my spirit horses that are white & dawn (nuhgohn) but some 're
 at my house N wnnn baheegwing
 with those spirit horses that are whiteshell nawuNgnnnn but some
 're at my house N wnn baheegwing

FIGURA 10: “The 13th Horse-Song Of Frank Mitchell” (Navajo), traduzido por Jerome Rothenberg, reproduzido a partir de *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas* (1972)

Na “transposição sonorista-experimental de um texto navajo”, como foram descritos os cantos-de-cavalo de Rothenberg por Risério (1993, p. 122), a dimensão fonética da tradução total intercala os “puros sons” não semânticos com segmentos compreensíveis e neologismos com partes em inglês – vide o paralelismo entre “hawuz”, “howinow” e “howzes”, que remete a “house” –,

indicando que o aspecto principal da riqueza da poesia oral para Rothenberg, especialmente a navajo, não é o significado. Não atentar para isso ao traduzir, para o poeta, seria “desnudá-la” (1983, p. 382):

Com o auxílio do etnomusicólogo David McAllester, tentei fazer uma série de 'traduções totais' de cantos-de-cavalo — totais no sentido de que estava querendo dar conta não apenas do significado, mas de distorções vocabulares, sílabas insignificantes, música, estilo de desempenho, etc. A idéia nunca foi colocar palavras inglesas na música navajo, mas deixar uma peça inteira — palavras & música — emergir novamente... Eu também queria evitar escrever o poema em inglês, desde que isso parecia irrelevante para uma poesia que alcançara um alto desenvolvimento fora de qualquer sistema escrito.

(ROTHENBERG *apud* RISÉRIO, 1993, p. 122-123)

Utilizando a conhecida tripartição proposta por Roman Jakobson (1959/1979) para fins de classificação dos processos de tradução – divididos por ele entre tradução intralinguística, interlinguística e intersemiótica⁸⁶ –, diríamos que a elaboração do conceito de tradução total por Rothenberg aguça o entendimento de que a tradução poética das artes verbais ameríndias deve levar a sério a intersemiotividade característica dessas manifestações.

Rothenberg percebe que um movimento interlinguístico, por si só, não daria conta de traduzir essas formas expressivas. Ele observa que a importância desses sons na estruturação dos cantos navajo e sêneca é tão grande que não basta, ao

⁸⁶ Jakobson (1959/1979) classifica a tradução intralinguística como a que consiste na substituição de signos linguísticos por outros signos do mesmo sistema. Esse tipo de tradução, assim, fundamenta a sinonímia, a paráfrase e outros recursos linguísticos. A tradução interlinguística, por sua vez, é a tradução em sua acepção estrita: ela é a substituição entre signos linguístico de uma língua e os de outra língua. Já a tradução intersemiótica refere-se a uma transmutação de signos de um sistema de uma natureza para outro sistema de diferente natureza – verbal para pictórico, por exemplo.

tradutor, estabelecer correspondências entre uma língua indígena e de uma dada língua de chegada apenas com base na semântica referencial.

No entanto, de forma análoga ao que observamos em relação às traduções marcadamente tipográficas de Tedlock, também aqui nos parece problemático que o experimentalismo das vanguardas se sobreponha às poéticas navajo e sêneca. A associação com o dadaísmo e a poesia visual ocidental acaba por acrescentar uma outra camada de referências exógena ao repertório indígena. Além disso, seria muito importante uma revisão de alguns dos pressupostos conceituais que o poeta-tradutor projeta sobre os povos indígenas, tais como “tribal” e “sagrado”:

Muitas das soluções de linguagem e considerações sobre a poesia elaboradas por Rothenberg permanecem de pé (...), muito embora alguns de seus pressupostos sobre as poéticas ameríndias originários do vocabulário vanguardista e romântico mereçam ser repensados. Menos porque sejam equivocados, mais porque acabam substituindo ou desviando o foco de atenção para longe dos conjuntos de problemas e noções que emergem de sistemas xamanísticos. (CESARINO, 2008, p. 441)

Outro ponto é a suposição de que se abarcará a “totalidade” do evento poético navajo, sendo que a noção de “todo” também é bastante marcada por uma metáfora-raiz euro-americana, isto é, àquela ligada à separação entre parte-todo. O que seria dar conta do acontecimento “total” de um canto ou narrativa indígena se – para dialogarmos com a expressão de Viveiros de Castro sobre o Outro do Outro ser outro (2004, p. 12) –, o “total” do Outro é outro?

De todo modo, é interessante notar que o que está em jogo nos procedimentos tradutórios propostos por Rothenberg é mais do que uma manobra

de uma língua-fonte para uma língua-alvo. O americano defende que sons que podem parecer insignificantes ou despropositados ao tradutor, habituado a encontrar correspondências entre vocábulos e produzir traduções em uma base alfabética latina, não devem ser deixados de fora da tradução poética dos cantos indígenas. Consequentemente, esse modelo convoca uma desautomatização do verbocentrismo não apenas por parte do tradutor, mas também do leitorado.

A seguir, nas considerações finais, apresento uma síntese das reflexões e análises desenvolvidas ao longo da pesquisa, assim como a indicação de seus possíveis desdobramentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de finalizar esta tese, gostaria de chamar atenção para uma afirmação feita em *A tradução literária*, de 2012, de Paulo Henriques Britto – tradutor de poesia de língua inglesa para a língua portuguesa do mais alto calibre – um livro que apesar de ser generoso em exemplos e de argumentação muito bem armada, tem linhas iniciais que merecem ser criticamente recuperadas aqui. Cito-as:

A tradução é uma atividade indispensável em toda e qualquer cultura que esteja em contato com alguma outra cultura que fale um idioma diferente – ou seja, com exceção dos raros bolsões isolados que ainda existem no mundo, na Amazônia ou na Nova Guiné, é uma atividade indispensável em qualquer lugar (id., p. 11).

O problema é que quando se coloca a exceção desses chamados bolsões isolados amazônicos ou da Nova Guiné, pressupõe-se que os encontros sistemáticos de grupos indígenas com outros grupos indígenas não estão sendo levados em consideração; fica a impressão, no limite, de que esse pretenso isolamento só se desfaz mediante o encontro com o branco, momento de que decorreria a indispensabilidade de tradução.

Além disso, se pensarmos em tradução em um sentido mais amplo – não apenas a tradução interlinguística, de uma língua-fonte para uma língua alvo – mas a tradução que se dá envolvendo “donos” de cantos e outros agentes não humanos do cosmos, essa afirmação revela ainda outra nuance de equívoco. A afirmação com que Paulo Henriques Britto abre *A tradução literária* mostra a

urgência de se enfrentar o descompasso entre as comunidades acadêmicas dos Estudos da Tradução e da Etnologia Indígena.

Procuramos, com esta tese, oferecer uma contribuição para diminuir essa lacuna. Entre os objetivos que nos propusemos no início deste estudo, estava o de verificar desafios específicos da tradução de cantos e narrativas indígenas do continente americano pelos principais proponentes do movimento conhecido como etnopoética, Dell Hymes, Dennis Tedlock e Jerome Rothenberg. Nesta tese, assim, procuramos oferecer uma análise de suas diferentes práticas tradutológicas a partir da leitura conjunta de ensaios críticos e exemplos de traduções paradigmáticas realizadas por eles.

Esperamos ter ressaltado as diferenças entre eles, mostrando que a etnopoética não é um conceito monolítico, e identificado impasses teóricos e metodológicos explicitados por cada um, assim como oferecido uma contextualização das problemáticas que enfrentam no âmbito do americanismo, nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, esperamos ter fornecido alguns elementos para qualificar um diálogo dessas experiências com o nosso contexto, brasileiro e sul-americano. Para tanto, oferecemos um breve levantamento da fortuna crítica da etnologia indígena de nossa região.

Além disso, procuramos rastrear e colocar sob escrutínio opções terminológicas feitas por estudiosos que têm se debruçado sobre cantos e narrativas ameríndias também no Brasil, focalizando o emprego e averiguando limitações de categorias como “literatura”. Justificamos nossa preferência por “artes verbais”, ainda que nenhuma terminologia seja totalmente adequada, e que

sintetizar quais exatamente são os fatores constitutivos do que chamaríamos de “artes verbais ameríndias” de forma mais abrangente seja arriscado.

Ainda assim, acreditamos ter notado, ao fim deste estudo, algumas das características gerais recorrentes no que chamamos de artes verbais ameríndias: elas consistem em modos e técnicas de ritualização por meio da linguagem; são fundamentais para mediar a comunicação entre humanos e não humanos, vivos e não vivos; muito frequentemente têm uma dinâmica paralelística moldada pela reiteração e pela variação, assim como por incorporações citacionais de “outros” no discurso; apresentam predomínio da parataxe, ou seja, uma intensa proliferação e justaposição de imagens; de forma decisiva, exibem uma relação inextricável entre o pensamento especulativo e o fazer poético; e têm um papel pragmático na construção do corpo e da pessoa, apresentando-se como verdadeira “fisiopoiésis” – ou seja, cada uma a seu modo, as artes verbais ameríndias convocam operações tradutórias que vertem a palavra em corpo.

Isso nos sugere não apenas que a tradutologia ameríndia se faz no corpo, mas que a poiésis ameríndia é fisiológica, passando pelo compartilhamento dos alimentos e fluidos, pela fabricação da consubstancialidade, pelo resguardo, pelo cuidado mútuo. Logo, traduzir as artes verbais ameríndias convoca uma aproximação necessária com essa poiésis do corpo e uma reflexão sobre como imprimir essa poiésis do corpo na fisicalidade das traduções das falas poéticas.

Vimos ainda como o movimento etnopoético frutificou na forma de várias antologias de tradução (sobretudo as organizadas por Rothenberg), revistas literárias (em especial a revista *Alcheringa*, editada por Dennis Tedlock e Jerome

Rothenberg de 1970 a 1980) e ensaios e monografias (como os rigorosos estudos de análise do verso de Hymes). Isso se deu não apenas graças a Tedlock, Rothenberg, Hymes, mas em virtude de colaborações entre uma série de artistas, tradutores, antropólogos e etnomusicólogos nos Estados Unidos. Trata-se realmente de um movimento que representa de fato uma virada, por chamar a atenção para elementos criativos de falas indígenas que costumavam ser negligenciados em traduções prévias, além de um adensamento da reivindicação da poeticidade desses textos.

Conforme observamos, a etnopoética constituiu um movimento marcadamente heterogêneo, tanto que seus proponentes expressaram sua adesão a ele de formas diversas. De todo modo, podemos concluir que os critérios tradutórios adotados por esses poetas-tradutores nos encaminham para uma reflexão sobre uma maneira possível de se pensar a imbricação entre os aspectos visual e sonoro na tradução poética, e a busca de uma composição que inscreva plasticamente no texto a inseparabilidade entre forma e conteúdo.

As experiências de tradução poética do movimento etnopoético não são um receituário que indique *a priori* como devem ser feitas as traduções. Há alguns aspectos problemáticos a serem ressaltados nesse sentido. Um dos riscos dos procedimentos tradutórios empreendidos por Tedlock, em sua etnopoética tipográfica *à la* e.e. cummings, e Rothenberg, em suas traduções totais, é o modo como, para tentar dar conta da dimensão sonora de uma fala poética ameríndia, fiam-se excessivamente nos recursos visuais e podem por vezes expressar um preciosismo gráfico – no caso de Rothenberg, por exemplo, fazendo-nos lembrar

de um poema visual, como um caligrama – que talvez não ajude a elucidar as especificidades das artes verbais em questão, correndo-se o perigo, pelo contrário, de sufocar essas formas poéticas com projeções de noções de visualidade e sonoridade características das vanguardas europeias do século XX, como o dadaísmo, e das concepções plásticas do concretismo. Como sugerem as traduções poético-etnográficas de Pedro Cesarino (2008), há outras formas de explorar o complexo verbovisual ameríndio – como na opção pelo recurso das palavras-compostas como “néctar-azulão” e “lírio-névoa” para traduzir a parataxe marubo.

Outra questão é que a reflexão sobre autoria ameríndia – que, conforme discutimos na introdução, é bastante complexa, não se resumindo à ideia de criador individual – não parece entrar efetivamente na pauta da etnopoética. O foco dos tradutores do movimento parece realmente estar em aspectos paralinguísticos e prosódicos, sobretudo no caso de Tedlock e Rothenberg, e aspectos linguísticos e critérios de segmentação, especialmente no caso de Hymes.

Este último, com o olhar voltado à caça de momentos propícios à quebra de linhas nas transcrições e traduções legadas pela tradição boasiana, oferta análises tão minuciosas e formais, além de repletas de notas e referências, que acaba por produzir traduções que interessam mais a especialistas em linguística e menos a potenciais apreciadores de poesia.

Além disso, a projeção de metáforas-raiz ligadas ao “etno” e ao “tribal” – atribuição genérica que Rothenberg faz a uma dita vertente “sagrada” do poético

que lhe interessa destacar em seu projeto “etnopoético” – bem como a sua visada antológica hiper-abrangente, são muito arriscadas, pois perigam aplainar diferenças e apagar especificidades. Ao mesmo tempo, com uma percepção aguçada das sensibilidades estéticas euro-americanas contemporâneas, é ele, entre os poetas-linguistas-antropólogos norte-americanos analisados, quem oferece obras cujo modo de apresentação têm mais potencial para atrair novos interessados nas tradições criativas indígenas.

Que façamos ressoar o apontamento dessas críticas, mas que não descartemos o valor das contribuições dessa geração para o pensamento tradutológico, poético e etnográfico. Graças às experimentações que fizeram, hoje é possível pensar a partir delas, revisá-las, refutá-las ou reiterá-las. Em outras palavras, para retomarmos a popular expressão idiomática inglesa, “*let us not throw the baby out with the bathwater*” – não vamos jogar o bebê fora junto com a água do banho. Podemos reter uma série de aprendizados legados por esse grupo de tradutores. Por exemplo, o aprendizado de que a tradução de cantos e narrativas pedem formas mais adequadas a certa acentuação tônica do texto. Podemos ainda aproveitar, com moderação, certos recursos da diagramação e da tipografia em favor da transmissão das falas poéticas ameríndias, tomando o devido cuidado para que os cantos e narrativas não sejam obscurecidos pelo preciosismo e o experimentalismo gráficos.

Podemos ainda procurar estar mais atentos à fonossemântica do texto – ou seja, aos jogos paralelísticos de equivalência e reiteração fônica, sintática e semântica dos quais emerge em grande medida a estrutura poética. Assim,

podemos herdar de diferentes formas, portanto, as experiências tradutórias do movimento etnopoético. Refiro-me a “herdar” precisamente no sentido indicado por Isabelle Stengers e Philippe Pignarre no livro *La Sorcellerie Capitaliste*: herdar como prologar, mas diferindo, não repetindo; herdar como pôr à prova; herdar também como crítica e criação (2005, p. 9).

O conjunto de problemas dos modos de traduzir próprios dos modernos que buscam realizar um trabalho de tradução e versificação das artes verbais ameríndias acaba passando pela dúvida entre investir em uma tradução de cunho acadêmico ou em uma tradução propriamente poética. A tradução acadêmica de gêneros poéticos é popular entre colegas helenistas e latinistas e bastante preocupada com a precisão terminológica, com evitar a projeção de conceitos modernos sobre o material textual alheio, estando comprometida basicamente com a fidelidade semântica, a correspondência entre vocábulos e a facilitação do acesso a tais textos em língua portuguesa, que estão separados dos seus sujeitos ou interlocutores por um enorme intervalo ontológico e temporal. Nesse sentido, poderia haver uma troca produtiva de ideias entre pesquisadores de tópicos da tradução dos Estudos Clássicos e de artes verbais ameríndias, o que fica como sugestão para futuras pesquisas de colegas.

A modalidade acadêmica de tradução é importantíssima, proporcionando, por exemplo, espaços adequados à inclusão de notas de compreensão linguísticas, mitológicas e históricas, por exemplo, podendo ser acompanhada de

um glossário. Todavia, a ideia de precisão terminológica não necessariamente conduz o tradutor a uma maior fidelidade semântica, pois talvez o caminho para ela, como sugere Viveiros de Castro em “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation” (2004), seja justamente deformar e subverter controladamente o texto-alvo para que os conceitos originais encontrem correspondentes funcionais na sua morada na língua de outrem.

Ao fim deste percurso de pesquisa, retomar o já mencionado axioma de Viveiros de Castro a respeito de o “Outro do Outro [ser] sempre outro” (2004, p. 12) sintetiza nossas conclusões de forma particularmente elucidativa. Isso converge com a ideia de que a tradução diz respeito a *comparar o incomparável e mensurar o inmensurável* (id., p. 11), sendo que, ao mesmo tempo, o que torna possível a comparação entre dois discursos incomparáveis – o que ancora a tarefa de mensurar o que é inmensurável – é o fato de que esses discursos não dizem a mesma coisa, o que nos faz pensar que a tarefa de traduzir – e retraduzir – encontra reflexo na conhecida ideia do Samuel Beckett de *Worstward Ho* (1983) sobre “tentar novamente, falhar novamente, falhar melhor”⁸⁷ – ou, dito de outra forma, “falhar” de uma forma diferente. Trata-se sempre de “abrir” novas “relações”, como nos sugere a perspectiva teórica de Álvaro Faleiros quanto à retradução (2012, p. 64). Se há diferenças profundas entre saberes de povos distintos, há também, na abertura de relações proporcionada pela tradução, a possibilidade de um “pensamento pós-abissal” (SOUSA SANTOS, 2007, p. 97) –

⁸⁷ “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”.

um exercício de auto-reflexividade que contribua para construir a “diversidade epistemológica do mundo”:

O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e continua desprovida de uma epistemologia adequada, de modo que a diversidade epistemológica do mundo está por ser construída (id., p. 84).

Em suma, o que se quer evitar diante da relação dos brancos com os povos indígenas e seus saberes é a epistemologia do “ponto zero” ou a “hubris do ponto zero”, isto é, a colonialidade epistêmica de um sujeito de enunciação que não se assume como ponto de vista, que supõe ocupar um “ponto zero” a partir do qual seria possível mascarar quem fala e o lugar de onde fala (CASTRO-GOMEZ & GROSGOUEL, 2007)⁸⁸.

Dito isso, concluímos que a interlocução entre os etnólogos e os tradutores é importante para refletir sobre formas de replicar a fala poética em “pele de papel”, para retomar aqui a tradução do conceito yanomami de “*papeo sik*”, de Davi Kopenawa, apontado em nossa Introdução. Os desafios mobilizados pela tarefa de fazer pele de imagem com as falas poéticas ameríndias exigem que a lógica de seu regime próprio de produção de conhecimento – bem como as suas metáforas-raiz – afete e altere as técnicas empregadas pelos tradutores, que, por sua vez, devem assumir o dever de casa de desinventar os seus procedimentos

⁸⁸ Ver também Menezes de Souza (2007, p. 138) sobre a relação entre colonialidade e a ideia de um sujeito que ocupa uma posição supostamente neutra, científica e universal.

de trabalho, para então reconstituí-los. Alterando-se ligeiramente a expressão de Bruce Albert⁸⁹ (2010/2015, p. 520), trata-se de firmar um “pacto poético-etnográfico”.

Para que esse propósito ganhe cada vez mais força no que diz respeito à tradução de artes verbais ameríndias no contexto brasileiro, os avanços na investigação linguística em si são de tremenda importância. Nesse sentido, com o declínio da linguística missionária, o interesse de várias comunidades locais na preservação de sua língua, e o surgimento de mais linguistas bem treinados no Brasil, como mostra Denny Moore (2007), o fim dos anos 1990 e início de 2000 trouxeram melhorias significativas na descrição, documentação e análise de línguas amazônicas.

Transcrições e traduções vêm se beneficiando de desenvolvimentos tecnológicos no que diz respeito à captura de som, à documentação audiovisual e à digitalização de dados. Professores e pesquisadores em programas de Linguística no Rio de Janeiro (tanto na Universidade Federal quanto no Museu Nacional), no Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e na Universidade de Brasília, para citar alguns, vêm dando enormes contribuições à documentação de línguas ameaçadas no Brasil. Mencionemos ainda dois grandes programas internacionais – o DoBeS, Dokumentation Bedrohter Sprachen, da Alemanha, e o Programa de Documentação de Línguas Ameaçadas (ELDP), do SOAS, na Universidade de

⁸⁹ Conforme vimos no Capítulo 1, “pacto etnográfico”.

Londres – que vêm patrocinando importantes projetos de documentação de línguas no país. Ainda assim, há muito trabalho a ser feito.

Não é necessário aderir a nenhuma perspectiva teórica específica para reconhecer que a contribuição de estudos linguísticos sérios e rigorosos é fundamental para que os tradutores de artes verbais ofereçam traduções mais ricas, cuidadosas e bem informadas. Como os linguistas Patience Epps e Andrés Salanova argumentam, “um entendimento refinado da fala ritual e outras práticas discursivas deve levar em conta os elementos linguísticos que as fazem especiais” (2013, p. 44). Mal tocamos a superfície da ampla abrangência de potencialidades poéticas que descrições precisas e aprofundadas de elementos gramaticais relacionados a questões como a evidencialidade, a ergatividade, os classificadores nominais e o processo de atomização e contagem nas línguas amazônicas, por exemplo, podem fornecer aos tradutores de artes verbais. Nem trabalhamos suficientemente para considerar elementos supra-segmentais como intonação, duração ou modulação da voz em traduções de artes verbais indígenas, mesmo com a prosódia sendo um campo tão fértil para tradutores imaginarem correlações criativas entre cantos e narrativas indígenas e suas traduções em termos de musicalidade, ritmo e textura.

Não são meras técnicas, os critérios linguísticos aos quais faço referência. Da mesma forma que antropólogos e estudiosos da literatura têm colaborado para conseguir uma maior percepção das poéticas ameríndias, os linguistas, estudiosos da tradução poética e tradutores em si deveriam consultar uns aos outros constantemente. Minha esperança é de que a imensa variedade e

riqueza das línguas amazônicas possa inspirar e encorajar colegas pesquisadores desses campos diversos, assim como os praticantes de tradução, a transformar a forma como experimentamos e apresentamos as artes verbais indígenas.

Além disso, os povos indígenas e seus aliados podem mobilizar a linguística contra o legado do colonialismo. Pensemos nos linguistas indígenas como Mutuá Mehinaku (2010), por exemplo, que estão interessados em estudar e documentar suas línguas para o bem de suas comunidades (FRANCHETTO, 2004, p. 43). Como o percurso de pesquisa de Mehinaku nos sugere, a linguística também pode ser um *locus* de resistência, empoderamento, criatividade e mudança positiva. Atualmente, estamos até mesmo na posição de mobilizar a linguística *contra* a linguística: em outras palavras, de meta-metodologicamente virá-la contra seu legado colonialista, de forma a desinventá-la e reconstituí-la, permitindo um olhar mais aprofundado sobre questões de poder, dominação, privilégio e viés ideológico na tradução.

Para concluir, reitero que o registro, transcrição e tradução de falas poéticas extraocidentais, se desprovidos de um trabalho de reembaralhamento de cartas conceituais diante do contraste cosmológico entre as metáforas-raiz de mundos outros – como os ameríndios – e as de nosso mundo moderno – brasileiro, euro-americano, de matriz greco-latina e judaico-cristã – não fazem mais do que abordar a interface entre esses saberes de modo estanque, o que não implica uma mediação bem-sucedida entre modos de existir, cantar e narrar distintos. Finalmente, é importante lembrar que a tradução não reside no consenso, nem em uma perspectiva unificadora, mas em uma postura ética de aceitação da

incompletude dos próprios saberes, capaz de permitir “uma inteligibilidade mútua entre diferentes experiências do mundo”, como argumenta Boaventura de Sousa Santos (2005, p. 16).

BIBLIOGRAFIA

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu. Uma crítica xamânica da economia política da natureza (1993). In: B. Albert & A. R. Ramos (orgs.). **Pacificando o branco:** cosmologias do contato no norte-amazônico. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

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

_____. (2010). **La chute du ciel:** paroles d'un chaman Yanomami. Paris: Plon, 2010.

_____. **The Falling Sky:** Words of a Yanomami Shaman. Trad. Nicholas Elliott e Alison Dundy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.

APOLLINAIRE, Guillaume (1918). **Caligramas.** Tradução, introdução e notas de Álvaro Faleiros. São Paulo, Ateliê, 2008.

APTER, Emily. **The Translation Zone:** A New Comparative Literature. Princeton: Princeton University Press, 2006.

ATWOOD, Margaret (February 28, 2004). Uncovered: An American Iliad. **The Times (London).** P. 10–11.

BAKER, Mona. Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?. In **Übersetzungswissenschaft im Umbruch: Festschrift für Woffram Wilss zum 70.** Guburtstag: Ed. Angelika Lauer, Hidrun Gerzymisch-Arbogast, Johann Haller, Erich Steiner, Tübingen, Gunter Narr, pp. 9-19, 1996.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (ed). **Routledge encyclopedia of translation studies.** Abingdon/ Nova York: Routledge, 1998.

Ball, Hugo. **Flight out of Time:** a Dada diary. Trad. A. Raimés. New York: Viking Press, 1974.

BANTI, Giorgio; GIANNATTASIO, Francesco. "Poetry". In: DURANTI, Alessandro (org). **A Companion to Linguistic Anthropology.** Malden, MA: Blackwell, 2004.

BAPTISTE, Gilles. De l'écologie symbolique à l'écologie politique. Anthropologie des controverses environnementales chez les Salish côtiers, Tracés. **Revue de Sciences humaines**, 22, 2012. Disponível em <http://traces.revues.org/5442>. Acesso em 15 junho/2015. p. 85, 86.

BASSO, Ellen B. Translating 'Self-Cultivation'. In **Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding**. Maranhao, Tullio; Streck, Bernhard (Ed.). Tucson: University of Arizona Press, p.85-101, 2003.

BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles. The Foundation of All Future Researches: Franz Boas, George Hunt and the Textual Construction of Modernity. **American Quarterly** 51:479-528, 1999.

BAUMAN, Richard. **Verbal Art as Performance**. Rowley, MA: Newbury House, 1977.

BECKETT, Samuel. **Worstward Ho**. New York: Grove, 1983.

BENJAMIN, Walter (1921). Die Aufgabe des Übersetzers. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. Band IV-1.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Florianópolis: EDUSC, 2002.

_____ (1985). **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Tubarão: Copiart. Florianópolis: PGET/UFSC, 2007.

BERNSTEIN, Charles. **Close Listening: Poetry and the Performed Word**. New York: Oxford University Press, 1998.

BOAS, Franz. Kwakiutl Tales. **Columbia University Contributions to Anthropology**, vol. 2., 1910.

_____. *Handbook of American Indian Languages* (pp. 1–83). **Bulletin of the Bureau of American Ethnology**, vol. 40. Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1911.

_____. *Tsimshian Mythology*. **Bureau of American Ethnology**, Thirty-First Annual Report, 1909-1910. Washington, D.C., 1916.

BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles

_____. **Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BOSCO, Francisco, COHN, Sérgio & RISÉRIO, Antonio. **Antônio Risério**. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

BRASIL. **LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm> Acesso em 22 maio/2016.

BRIGHT, William. Literature, written and oral. In: TANNEN, Deborah (org.). **Analyzing discourse: Text and talk** (GURT 1981.) Washington: Georgetown University Press, 1982.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

CALAVIA SÁEZ, Oscar. **O nome e o tempo dos Yaminawa**: Etnologia e História dos Yaminawa do rio Acre. São Paulo: Ed. UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2006.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. O futuro da questão indígena. **estud. av.[online]**. 1994, vol.8, n.20, pp.121-136. issn 0103-4014. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141994000100016>> Acesso em 21 maio/2016.

_____. Pontos de vista sobre a floresta Amazônica: Xamanismo e tradução. **Mana** 4, no. 1 (1998): 7-22.

CASTRO-GOMEZ, S. & GROSGOUEL, R. **El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.

CATFORD, John C. **A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics**. Oxford: Oxford University Press, 1965.

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

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

_____. Oniska: A poética do mundo e da morte entre os Marubo da Amazônia ocidental. 2008. 472f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Oniska: Poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Os Poetas. **Folha de São Paulo, Caderno Mais!** [São Paulo, Brasil] 18 Jan. 2009: 6-7. Impresso.

CHAUMEIL, Jean-Pierre. Une façon d'agir dans le monde. Le chamanisme amazonien. In: Buffretille, K. et al. **D'une anthropologie du chamanisme vers**

une anthropologie du croire. Hommage à l'oeuvre de Roberte Hamayon. Paris: École Pratique des Hautes Études, 2013.

CHOMSKY, Noam. **Syntactic Structures.** The Hague: Mouton, 1957.

CLEMENTS, William M. Tokens of Literary Faculty: Native American Literature and Euroamerican Translation in the Early Nineteenth Century. In: SWANN, Brian (org.). **On the Translation of Native American Literatures.** Washington: Smithsonian Institution, p. 33-50, 1992.

COHN, Sérgio. **A reflexão atuante.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

CUMMINGS, E.E. "Complete poems". New York: Liveright, 1991.

DARNELL, Regna. **And Along Came Boas:** Continuity and Revolution in Americanist. Anthropology. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998.

_____. Translation. **Journal of Linguistic Anthropology** 9, no. 1–2. pp. 251– 254. 2000.

DARNELL, Regna; VALENTINE, Lisa. **Theorizing the Americanist Tradition.** Toronto: University of Toronto Press, 1999.

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

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

DESCOLA, P. Animais, plantas, natureza: os direitos do meio ambiente. **Jornal La Repubblica.** Entrevista concedida a Marino Niola, 2011a. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/46229-animais-plantasnatureza-os-direitos-do-meio-ambiente-entrevistacom-philippe-descola>. Acesso em 15 janeiro/2016.

_____. (1993). **As lanças do crepúsculo:** relações jivaro na Alta Amazônia. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 520pp.

_____. A selvageria culta. In: NOVAES, Adauto (org.). **A Outra Margem do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **In the Society of Nature:** A Native Ecology in Amazonia. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. **Par-delà Nature et Culture.** Paris: Gallimard, 2005.

_____. **L'ecologie des autres.** Versailles: Editions Quae, 2011b.

DESCOLA, Philippe e PÁLSSON, Gísli (eds.). **Nature and Society: Anthropological Perspectives**. London: Routledge, 1996.

Development, 48(2), 2005.

DURANTI, Alessandro. **Linguistic anthropology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

EPPS, Patience; SALANOVA, Andrés Pablo. The Languages of Amazonia. **Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America** 11.1 (2013): 1-28.

FALEIROS, Álvaro. Emplumando a grande castanheira. **Estudos Avançados**, USP v.26, p.57-74, 2012.

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, vol. 14, n. 2, 2008, p. 329-366.

FRANCHETTO, Bruna. "Línguas indígenas e comprometimento lingüístico no Brasil: situação, necessidades e soluções". **Cadernos de Educação Escolar Indígena**, 3. p.9-26. 2004.

_____. As artes da palavra. In: **Cadernos de Educação Escolar Indígena**. V.1, 2003.

_____. L'autre du même: parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits Kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil). **Amerindia**, 28, p.213-248, 2003.

_____. Línguas ameríndias: modos e caminhos da tradução. **Cadernos de Tradução**, 2(30), p.35-62, 2012.

GENTZLER, Edwin. **Translation and Identity in the Americas: New directions in translation theory**. London & New York: Routledge, 2008.

HYMES, Dell. Some North Pacific Coast Poems: A Problem in Anthropological Philology. **American Anthropologist** 67(2):316-41. 1965.

_____. The "wife" who goes out like a man: Reinterpretation of a Clackamas Chinook myth. **Social Science Information/ Studies in Semiotics**, 7, no. 3:173-99, 1968.

_____. On Communicative Competence. In PRIDE, John B.; HOMES, Janet. **Sociolinguistics: Selected Readings** (org). pp. 269-293. Harmondsworth: Penguin, 1972.

_____. Discovering oral performance and measured verse in American Indian narrative. **New Literary History**, 8.431-457, 1977.

_____ (1981). **"In vain I tried to tell you":** Essays in Native American Ethnopoetics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

_____. Ethnopoetics, Oral Formulaic Theory, and Editing Texts. **Oral Tradition**, 9(2): 330-70. 1994.

_____. Boas on the threshold of Ethnopoetics. In: VALENTINE, Lisa; DARNELL, Regna. **Theorizing the Americanist Tradition**. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

_____. **Now I Know Only So Far:** Essays in Ethnopoetics. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

_____. Ethnopoetics. Theory, **Culture Society**, 23: 67-9. 2006.

_____. **Foundations in Sociolinguistics:** An Ethnographic Approach. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.

_____. Seal and Her Younger Brother Lived Here. **Hermes**, 1991. p. 132-133.

_____ Review: Masterworks of the Classical Haida Mythtellers. **Language in Society**, (Cambridge University Press), 32 (5): 747–751, 2003.

INGOLD, Tim. **Key Debates in Anthropology**. London: Routledge, 1996.

JACOBS, Melville. **The people are coming soon:** Analyses of Clackamas Chinook myths and tales. Seattle: University of Washington Press, 1960.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução (1959). Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979, p. 63-72.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução (1959). Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979.

KING, Alexander D. The Patterning of Style: Indices of Performance through Ethnopoetic Analysis of Century-Old Wax Cylinders. In: KROSKRITY, Paul V.; WEBSTER, Anthony K. **The Legacy of Dell Hymes: Ethnopoetics, Narrative Inequality, and Voice**. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (org.) **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T (1996). **Reading Images: the grammar of visual design**. London & New York: Routledge, 2006.

KROEBER, Karl. **Native American Storytelling: A Reader of Myths and Legends**. Malden, MA: Blackwell, 2004.

KROSKRITY, Paul V. Language Ideologies. In: DURANTI, Alessandro. **A Companion to Linguistic Anthropology**. Oxford: Blackwell, pp. 498-517. 2004.

LATOUR, Bruno (1999). **Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia**. Bauru: EDUSC, 2004.

LEER, Jeff. A Story As Sharp As A Knife: The Classic Haida Mythtellers and Their World (Review). **International Journal of American Linguistics**. Oct 2000 v. 66 i4 p. 565.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). A eficácia simbólica. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. Abertura. In: **O cru e o cozido**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. (1949). "Natureza e Cultura" (41-49). In: **Estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. A Carta Guarani Kaiowá e o direito a uma literatura com terra e das gentes. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** 44, 2014. p.165-191.

LIMA, Tânia Stolze. O Dois e seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. **Mana** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996.

_____. O pássaro de fogo. **Revista de Antropologia**, vol 42/1-2. 1999.

MAKONI, S. PENNYCOOK, A. (orgs.). **Disinventing and reconstituting languages**. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters, 2007.

_____. From monolingualism to multilingualism and back again. In M. Martin-Jones, A. Blackledge & A. Cleese (Eds.). **The Routledge handbook of multilingualism**. London: Routledge, 2011. pp. 439-452

MAKONI, Sinfree & MEINHOF, Ulrike. Lingüística aplicada na África: Desconstruindo a Noção de Língua. In MOITA LOPES, Luiz Paulo (Ed.). **Por uma Lingüística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MAKONI, Sinfree; MASHIRI, Pedzisai. Critical historiography: does language planning in Africa need a construct of language as part of its theoretical apparatus?. In: MAKONI, Sinfree; PENNYCOOK, Alastair (Ed.). **Disinventing and reconstituting languages**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. p. 62-89.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MATEUS, Andrea Martins Lameirão. **A poética multifacetada de Jerome Rothenberg**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2014.

MATOS, Cláudia Neiva de. A tradução de cantos indígenas. Rosângela de Tugny and Ruben Caixeta de Queiroz (Eds.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Literatura e educação escolar indígena. **Cadernos de Educação Escolar Indígena** 2.1, p.99-108, 2003.

_____. Escritas Indígenas: uma experiência poética-pedagógica. **Revista Boitatá. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)**. Londrina, v.2, n. 12, p. 29-51, 2011.

MEDEIROS, Sergio & BROTHERSTON, Gordon. **Popol Vuh**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MEHINAKU, Mutuá. **Tetsualü**: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Musicológica Kamayurá**: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu. 2.ed. Florianópolis: UFSC, 1999a.

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 293-316, Oct. 2007.

_____. Apùap world hearing: on the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture. **The world of music**, v.41, n.1: 85-99, 1999b.

_____. Audição do Mundo Apùap II: Conversando com Animais, Espíritos e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, 32: 1-15, 2012.

_____. **A festa da jaguatirica**: Uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MENEZES DE SOUZA, L.M. Entering a Culture Quietly: writing and cultural survival in indigenous education in Brazil. In: MAKONI & PENNYCOOK (Orgs.) **Disinventing and Reconstituting Languages**, Clevedon, Multilingual Matters, 2007.

_____. The ecology of writing among the Kashinawá: Indigenous Multimodality in Brazil. In: CANAGARAJAH, A. Suresh. **Reclaiming the Local in Language Policy and Practice**. Mahwah & London: Lawrence Erlbaum, 2009.

MESCHONNIC, Henri (1999). **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MITHUN, Marianne. The Value of Linguistic Diversity: Viewing Other Worlds through North American Indian Languages. In: DURANTI, Alessandro. **A Companion to Linguistic Anthropology**. Oxford: Blackwell, 2004. pp. 121-140.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do mbaraka**: música e xamanismo guarani. 2002. 277f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MOORE, D.; GALUCIO, A.; GABAS JÚNIOR, N. O desafio de documentar e preservar as línguas amazônicas. **Scientific American Brasil**, Brasil, p. 36-43, 01 de set 2008.

MOORE, Denny. Endangered Languages of Lowland Tropical South America. BRENZINGER, Matthias (Ed.). **Language Diversity Endangered**. The Hague: Mouton de Gruyter, 2007.

NATALI, Marcos. Beyond the Right to Literature. **Comparative Literature Studies** 46.1, 2009. P.177-192.

_____. José María Arguedas aquém da literatura. **Estudos Avançados**, v. 19, n. 55, São Paulo, 2005. P. 117-128

NUNES, Eduardo. Aldeias urbanas ou cidades indígenas: reflexões sobre índios e cidades? **Espaço Ameríndio** 4/1, 2010.

OVERING [Kaplan], Joanna. "Orientation for paper topics» e «Comments» ao simpósio «Social Time and Social Space in Lowland Southamerican Societies", J. Kaplan (org.). In: **Actes du XLII e Congrès International des Américanistes (1976)**, vol. II. Paris: Société des Américanistes, 1977.

PALUMBO-LIU, David. **The Deliverance of Others**: Reading Literature in a Global Age. London and Durham: Duke University Press, 2012.

PINHEIRO DIAS, Jamille. **Nossos nomes verdadeiros**: a noção ameríndia de diferença em Wilson Harris. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PINHEIRO DIAS, Jamille; SZTUTMAN, Renato; MARRAS, Stelio. **Múltiplos e animados modos de existência**: entrevista com Bruno Latour. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 499-519, nov. 2014. ISSN 1678-9857. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87772>>. Acesso em 30 jun/2015.

POUND, Ezra. **Os cantos**. Tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

QUICK, Catherine. Ethnopoetics. **Folklore Forum**, 30(1/2), p.95–105, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RICARDO, Beto; RICARDO, Fany. **Povos Indígenas no Brasil: 2006-2010**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2011. p. 289.

RICOEUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

RISÉRIO, Antonio. **Textos e Tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

RODRIGUES, Cristina C. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

ROTHENBERG, Jerome. **Technicians of the Sacred**: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, and Oceania. Garden City, New York: Anchor Books, 1967.

_____. (1994). **Etnopoesia no milênio**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

_____. **Symposium of the Whole**: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics. Los Angeles: University of California Press, 1983.

_____ (1971). ROTHENBERG, Jerome. **Shaking the Pumpkin:** Traditional Poetry of the Indian North Americas. New York: Doubleday, 1972.

_____ (1969). "Total translation: an experiment in the presentation of American Indian poetry". In: **Pre-faces & other writings**. New York: New Directions, 1981.

_____ (Ed.). **Revolution of the Word:** A New Gathering of American Avant-Garde Poetry, 1914-1945. New York: Continuum Book, 1974.

_____. **Pre-faces and other writings**. New York: New Directions, 1981.

ROTHENBERG, Jerome; QUASHA, George. **America, a prophecy:** A new reading of American poetry from pre-Columbian times to the present. New York: Random Random House, 1973.

ROTHENBERG, Jerome; TEDLOCK, Dennis (Org.). **Alcheringa**. Vol. 1. New York, 1970.

SÁ, Lúcia. **Rain forest literatures:** Amazonian texts and Latin American culture. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004.

SAHLINS, Marshall. **Islands of History**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985/1987. p. 151.

SANTOS, Eloína (Org.). **Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá**. Feira de Santana: UEFS, 2003.

SANTOS-GRANERO, Fernando. Vitalidades sensuais. Modos não corpóreos de sentir e conhecer na Amazônia indígena. **Revista de Antropologia**, v.49, n.1, p. 93-131, 2006.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (1979). A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In: OLIVEIRA FILHO, J. P. de (Org.). **Sociedades Indígenas & Indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1987, p. 11-29.

SEVERI, Carlo. **Le principe de la chimere:** une anthropologie de la memoire. Paris: Musee du Quai Branly/Editions Rue d'Ulm, 2007.

SHERZER, Joel. The interplay of structure and function in Kuna narrative, or: how to grab a snake in the Darien. In: TANNEN, Deborah. **Analyzing discourse: Text and talk**. (GURT 1981.) Washington: Georgetown University Press, 1982.

SNELL-HORNBY, Mary. **The turns of translation studies:** new paradigms or shifting viewpoints?. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

SOUSA SANTOS, B. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 78, p.3-46, Outubro 2007.

SOUSA SANTOS, B. The future of the world social forum: the work of translation.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In **Other Worlds: Essays in Cultural Politics**. London: Methuen, 1987. p. 205.

STENGERS, Isabelle & PIGNARRE, Philippe. **La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement**. Paris: La Découverte, 2005.

STENGERS, Isabelle (1997). **Cosmopolitiques** (2 vols.). Paris: La Découverte, 2003.

_____. La Proposition Cosmopolitique. In: Jacques Lolive et Olivier Soubeyran (Orgs.). **L'Émergence des Cosmopolitiques**. p. 45-68. Paris: La Découverte, 2007.

STOCKING, George (Org.). **A Franz Boas Reader: The Shaping of American Anthropology, 1883–1911**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

STRATHERN, Marilyn. **The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1988.

_____. The limits of auto-anthropology in JACKSON, A. (ed.). **Anthropology at home**. London and New York: Tavistock, 1988.

SWANN, Brian (Org.). **On the Translation of Native American Literatures**. Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1992.

_____. (Org.). **Coming to Light: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America**. New York: Vintage Books, 1994.

_____. **Born in the Blood: On Native American Translation**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2011.

_____. (Org.). **Voices from the Four Directions: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America**. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2004.

SWANTON, John R. Haida Texts and Myths: Skidegate Dialect. Washington, DC: **Bureau of American Ethnology Bulletin** 29, 1905.

SZTUTMAN, Renato (Org) (2006). Apresentação. **Encontros. Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

TAMBLAH, Stanley. **Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1990.

TEDLOCK, Dennis. **Finding the center**: Narrative poetry of the Zuni Indians. From performances in the Zuni by Andrew Peynetsa and Walter Sanchez. New York: Dial Press, 1972.

_____. On the Translation of Style in Oral Narrative. **Journal of American Folklore**, 84.114-133, 1971.

_____. **Popol Vuh**: The Mayan Book of the Dawn of Life. New York: Simon & Schuster, 1985.

_____. Toward an oral poetics. **New Literary History** 8(3), 507–519, 1977.

_____. **The Spoken Word and the Work of Interpretation**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TOWNSLEY, Graham. Song Paths: The Ways and Means of Yaminahua Shamanic Knowledge. **L'Homme** 126-128:449-468, 1993.

TYMOCZKO, Maria. **Translation in a Postcolonial Context**: Early Irish Literature in English. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

UMBCtube. **What is language for**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=M3oLEGlzs6k>>. Acesso em 17 jun/2014.

VENUTI, Lawrence. **The Scandals of Translation**: Towards an Ethics of Difference. London: Routledge, 1998.

VIANNA BAPTISTA, Josely. **Roça barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & SZTUTMAN, Renato. **Eduardo Viveiros de Castro**. Série Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002). **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. (2006). **Encontros**. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipiti - Journal of the Association for the Anthropology of Lowland South America**, New Orleans, v. 2, n. 2, 2004.

_____. (2006). No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: **Eduardo Viveiros de Castro: Entrevistas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti - Journal of the Association for the Anthropology of Lowland South America**. v.2 ed.1. .2004.

_____. **Araweté: os Deuses Canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. **Mana**, 2(2):115-144, 1996.

WAGNER, Roy (1975). **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. (1975). **The Invention of Culture**. Chicago: University of Chicago, 1981.

_____. (1974). Existem grupos sociais nas terras altas da Papua Nova Guiné? **Cadernos de Campo**, n. 19, 2010.

WALKOWITZ, Rebecca. **Translating the Untranslatable: An Interview with Barbara Cassin**. 15 Junho/2014. Disponível em <<http://www.publicbooks.org/interviews/translating-the-untranslatable-an-interview-with-barbara-cassin>> Acesso em 15 abril/2016.

WEDER, Adele. The myths and the white man. **The Globe and Mail**. R1, 11/15/1999.

ANEXO 1

“Seal and her younger brother lived there”, traduzido por Dell Hymes

Fonte: SWANN, Brian (org.). *Coming to Light: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America*. New York: Vintage Books, 1994.

SEAL AND HER YOUNGER BROTHER LIVED THERE

They lived there, Seal, her daughter, her younger brother. [i](A)
After some time now a woman got to Seal's younger brother.

They lived there. (B)
They would "go out" outside in the evening.
The girl would say, 5
she would tell her mother,
"Mother! Something is different about my uncle's wife.
It sounds just like a man when she 'goes out.'"
[—]* "Shush! Your uncle's wife!"

A long long time they lived there like that. (C) 10
In the evening they would each "go out."
Now she would tell her,
"Mother! Something is different about my uncle's wife.
When she goes out, it sounds just like a man."
[—] "Shush!" 15

Her uncle, his wife, would lie down up above on the bed. [ii](A)
Pretty soon the other two would lie down close to the fire,
they would lie down beside each other.

Some time during the night, something comes onto her face. (B)
She shook her mother, 20
she told her,
"Mother! Something comes onto my face."
[—] "Mmmmm. Shush. Your uncle, they are 'going.'"

Pretty soon now again she heard something escaping. (C)
She told her, 25
"Mother! Something is going *t'uq t'uq*.
I hear something!"
[—] "Shush. Your uncle, they are 'going.'"

The girl got up, [iii](A)
she fixed the fire, 30
she lit pitch,
she looked where the two were:

Ah! Ah! Blood!
She raised her light to it, thus: (B)
her uncle is on his bed, 35
his neck cut,
he is dead.

She screamed.
She told her mother, (C)
"I told you, 40
'Something is dripping.'
You told me,
'Shush, they are "going."'
I had told you,
'Something is different about my uncle's wife. 45
She would "go out,"

with a sound just like a man she would urinate.'
 You would tell me,
 'Shush!' "
 She wept. 50

 Seal said, (D)
 "Younger brother! My younger brother!
 They are valuable standing there.
 My younger brother!"
 She kept saying that. 55

 As for that girl, she wept. (E)
 She said,
 "In vain I tried to tell you,
 'Not like a woman,

 With a sound just like a man she would urinate, my uncle's
 wife.' 60
 You told me,
 'Shush!'
 Oh oh my uncle!
 Oh my uncle!"
 She wept, that girl. 65

 Now I remember only that far.

*A dash in brackets indicates a change in speaker.

ANEXO 2

“The boy and the deer”, traduzido por Dennis Tedlock

Fonte: TEDLOCK, Dennis. *Finding the center: Narrative poetry of the Zuni Indians. From performances in the Zuni by Andrew Peynetsa and Walter Sanchez*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

SON'AHCHI.

(audience) Ee———so.

SONTI LO——NG A GO.

(audience) Ee———so.

THERE WERE VIL LAGERS AT HE' SHOKTA

and

up on the Prairie-Dog Hills

the deer

had their home.

The daughter of a priest

was sit ting in a room on the fourth story down weaving
bas ket plaques.

She was always sitting and working in there, and the Sun

came up

every day when the Sun came up

the girl would sit working

at the place where he came in.

It seems the Sun made her pregnant.

When he made her pregnant
though she sat in there without knowing any man

her ^{bel}ly grew large.

She worked o———n for a time
weaving basket-plaques, and
her belly grew large, very very large.

When her time was near
she had a pain in her belly.
Gathering all her clothes
she went out and
went down to Water's End.

On she went until
she came to the bank
went on down to the river, and washed her clothes.

Then
having washed a few things, she had a pain in her belly.

She came out of the river. Having come out she sat down
by a juniper tree and strained her muscles:
the little baby came out.

She dug a hole, put juniper leaves in it
then laid the baby there.
She went back into the water
gathered all her clothes
and carefully washed the blood off herself.

She bundled
her clothes
put them on her back
and returned to her home at He'shokta.

And the DEER
who lived on the Prairie-Dog Hills
were going down to DRINK, going down to drink at dusk.
The Sun had almost set when they went down to drink and the
little baby was crying.

"Where is the little baby crying?" they said.

It was two fawns on their way down
with their mother
who heard him.
The crying was coming from the direction of a tree.
They were going into the water

and there
they came upon the crying.
Where a juniper tree stood, the child
was crying.

The deer
the two fawns and their mother went to him.

"Well, why shouldn't we
save him?"

Why don't you two hold my nipples
so
so he can nurse?" that's what the mother said to her fawns.

The two fawns helped the baby
suck their mother's nipple and get some milk.
Now the little boy

was nursed, the little boy was nursed by the deer
o———n until he was full.
Their mother lay down cuddling him the way deer sleep
with her two fawns
together
lying beside her
and they SLEPT WITH THEIR FUR AROUND HIM.
They would nurse him, and so they lived on, lived on.
As he grew
he was without clothing, NAKED.
His elder brother and sister had fur:
they had fur, but he was NAKED and this was not good.

The deer
the little boy's mother
spoke to her two fawns: "Tonight
when you sleep, you two will lie on both sides
and he will lie in the middle.
While you're sleeping

I'll go to Kachina Village, for he is without clothing,
naked, and
this is not good."

That's what she said to her children, and
there
at the village of He'shokta

were young men
who went out hunting, and the young men who went out
hunting looked for deer.
When they went hunting they made their kills around the
Prairie-Dog Hills.
And their mother went to Kachina Village, she went
o———n until she reached Kachina Village.
It was filled with dancing kachinas.

"My fathers, my children, how have you been passing the
days?" "Happily, our child, so you've come, sit down,"
they said.
"Wait, stop your dancing, our child has come and must have
something to say," then the kachinas stopped.
The deer sat down
the old lady deer sat down.
A kachina priest spoke to her:
"Now speak.
You must've come because you have something to say."

"YES, in TRUTH
 I have come because I have something to SAY.
 There in the village of He'shokta is a priest's daughter
 who abandoned her child.
 We found him
 we have been raising him.
 But he is poor, without clothing, naked, and this
 is not good.
 So I've come to ask for clothes for him," that's what she said.
 "Indeed." "Yes, that's why I've come, to ask for clothes for
 him."
 "Well, there is always a way," they said.
 Kyaklo
 laid out his shirt.
 Long Horn put in his kilt and his moccasins.
 •
 And Huututu put in his buckskin leggings
 he laid out his bandoleer.
 •
 And Pawtiwa laid out his macaw headdress.
 •
 Also they put in the BELLS he would wear on his legs.
 •
 Also they laid out
 •
 strands of turquoise beads
 moccasins.

So they laid it all out, hanks of yarn for his wrists and
 ankles
 they gathered all his clothing.
 When they had gathered it his mother put it on her back:
 "Well, I must GO
 but when he has grown larger I will return to ask for clothing
 again."
 That's what she said. "Very well indeed."
 Now the deer went her way.
 When she got back to her children they were all sleeping.
 When she got there they were sleeping and she
 lay down beside them.
 The little boy, waking up
 began to nurse, his deer mother nursed him
 and he went back to sleep.
 So they spent the night and then
 (*with pleasure*) the little boy was clothed by his mother.
 His mother clothed him.
 •
 When he was clothed he was no longer cold.
 He went around playing with his elder brother and sister,
 they would run after each other, playing.
 They lived on this way until he was grown.
 And THEN
 they went back up to their old home on the Prairie-Dog Hills.
 Having gone up
 they remained there and would come down only to drink, in
 the evening.
 There they lived o———n for a long time

•
until
from the village
his uncle
went out hunting. Going out hunting
he came along
down around
Worm Spring, and from there he went on towards

•
the Prairie-Dog Hills and came up near the edge of a valley
there.
When he came to the woods on the Prairie-Dog Hills he looked
down and
THERE IN THE VALLEY was the herd of deer. In the herd
of deer
there was a little boy going around among them
dressed in white.
He had bells on his legs and he wore a macaw headdress.
He wore a macaw headdress, he was handsome
surely it was a boy
a male
a person among them.
While he was looking
the deer mothers spotted him.
When they spotted the young man they ran off.
There the little boy outdistanced the others.

•
“Haa——, who could that be?”
That’s what his uncle said.
“Who
could you be? Perhaps you are a daylight person.”

That’s what his UNCLE thought and he didn’t do
ANYTHING to the deer.
He returned to his house in the evening.

•
It was evening
dinner was ready
and when they sat down to eat
the young man spoke:
“Today, while I was out hunting
when I reached the top
of the Prairie-Dog Hills, where the woods are, when I reached the top
THERE in the VALLEY was a HERD OF DEER.
There was a herd of deer

•
and with them was a LITTLE BOY:
whose child could it be?
When the deer spotted me they ran off and he outdistanced
them.
He wore bells on his legs, he wore a macaw headdress, he was —
dressed in white.”

That’s what the young man was saying
telling his father.
It was one of the boy’s OWN ELDERS
his OWN UNCLE had found him. (*audience*) Ee——so.
His uncle had found him.

•
Then
he said, “If
the herd is to be chased, then tell your Bow Priest.”

That's what the young man said. "Whose child could this be?
PERHAPS WE'LL CATCH HIM."

That's what he was saying.

A girl

a daughter of the priest said

"Well, I'll go ask the Bow Priest."

She got up and went to the Bow Priest's house.

Arriving at the Bow Priest's house

she entered:

"My fathers, my mothers, how have you been passing the
days?" "Happily, our child

so you've come, sit down," they said. "Yes.

Well, I'm

asking you to come.

Father asked that you come, that's what my father said," that's
what she told the Bow Priest.

"Very well, I'll come," he said.

The girl went out and went home

and after a while the Bow Priest came over.

He came to their house
while they were still eating.

"My children, how are you
this evening?" "Happy
sit down and eat," he was told.
He sat down and ate with them.
When they were finished eating

"Thank you," he said. "Eat plenty," he was told.

He moved to another seat

and after a while

the Bow Priest questioned them:

"NOW, for what reason have you
summoned ME?

Perhaps it is because of a WORD of some importance that
you have

summoned me. You must make this known to me
so that I may think about it as I pass the days," that's what
he said.

"YES, in truth
today, this very day
my child here
went out to hunt.

Up on the Prairie-Dog Hills, there

HE SAW A HERD OF DEER.

But a LITTLE BOY WAS AMONG THEM.

Perhaps he is a daylight person.

Who could it be?

He was dressed in white and he wore a macaw headdress.
When the deer ran off he OUTDISTANCED them:
he must be very fast.

That's why my child here said, 'Perhaps
they should be CHASED, the deer should be chased.'
He wants to see him caught, that's what he's thinking.
Because he said this
I summoned you," he said. "Indeed."
"Indeed, well

perhaps he's a daylight person, what else can he be?

It is said he was dressed in white, what else can he be?"
That's what they were saying.
"WHEN would you want to do this?" that's what he said.
The young man who had gone out hunting said,
 "Well, in four days
so we can prepare our weapons."
That's what he said.
"So you should tell your people that in FOUR DAYS
 there will be a deer chase."
That's what
he said. "Very well."

•
(*sharply*) Because of the little boy the word was given
 out for the deer chase.
The Bow Priest went out and shouted it.
When he shouted the VILLAGERS
heard him.
(*slowly*) "In four days there will be a deer chase.
A little boy is among the deer, who could it be? With luck
you might CATCH him.
We don't know who it will be.
You will find a child, then," that's what he SAID as
 he shouted.

•
Then they went to sleep and lived on with anticipation.
Now when it was the THIRD night, the eve of the chase
•
the deer
spoke to her son
when the deer had gathered:

"My son." "What is it?" he said.
"Tomorrow we'll be chased, the one who found us is your
 uncle.
When he found us he saw you, and that's why
•
we'll be chased.
They'll come out after you: -
your uncles. -
•

(*excited*) The uncle who saw you will ride a spotted
 horse, and HE'LL BE THE ONE who
WON'T LET YOU GO, and
your elder brothers, your mothers
no
he won't think of killing them, it'll be you alone
he'll think of, he'll chase.
You won't be the one to get tired, but we'll get tired.
It'll be you alone
WHEN THEY HAVE KILLED US ALL
and you will go on alone.
Your first uncle
will ride a spotted horse and a second uncle will ride
 a white horse.
THESE TWO WILL FOLLOW YOU.
You must pretend you are tired but keep on going
and they will catch you.
But WE
MYSELF, your elder SISTER, your elder BROTHER
ALL OF US

•
will go with you.

Wherever they take you we will go along with you."

That's what his deer mother told him

that's what she said.

THEN HIS DEER MOTHER TOLD HIM EVERYTHING:

"AND NOW

I will tell you everything.

From here

•
from this place

where we're living now, we went down to drink. When

we went down to drink

it was one of your ELDERS, one of your OWN ELDERS

your mother who sits in a room on the fourth story

down making basket-plaques:

IT WAS SHE

whom the Sun had made pregnant.

When her time was near

she went down to Water's End to the bank

to wash clothes

and when you were about to come out

she had pains, got out of the water

went to a TREE and there she just DROPPED you.

THAT is your MOTHER.

She's in a room on the fourth story down making

basket-plaques, that's what you'll tell them.
•

THAT'S WHAT SHE DID TO YOU, SHE JUST
DROPPED YOU.

When we went down to drink

we found you, and because you have grown up

on my milk

and because of the thoughts of your Sun Father, you have
grown fast.

Well, you

have looked at us

at your elder sister and your elder brother

and they have fur. 'Why don't I have fur like them?'

you have asked.

But that is proper, for you are a daylight person.

That's why I went to Kachina Village to get clothes for you
the ones you were wearing.

You began wearing those when you were small
before you were GROWN.

Yesterday I went to get the clothes you're wearing now
the ones you will wear when they chase us. When

you've been caught

you must tell these things to your elders.
•

When they bring you in

when they've caught you and bring you in
you

you will go inside. When you go inside
your grandfather

a priest

will be sitting by the fire. 'My grandfather, how have you
 been passing the days?'
 'Happily. As old as I am, I could be a grandfather to anyone,
 for we have many children,' he will say.
 'Yes, but truly you are my real grandfather,' you will say.
 When you come to where your grandmother is sitting,
 'Grandmother of mine, how have you been passing the
 days?' you will say.
 'Happily, our child, surely I could be a grandmother
 to anyone, for we have the whole village as our
 children,' she will say.
 Then, with the uncles who brought you in and
 with your three aunts, you will shake hands.
 'WHERE IS MY MOTHER?' you will say.
 'Who is your mother?' they will say. 'She's in a room
 on the fourth story down making basket-plaques,
 tell her to come in,' you will say.

•

Your youngest aunt will go in to get her.
 When she enters:
(sharply) 'There's a little boy who wants you, he says
 you are his mother.'
(tight) 'How could that be? I don't know any man, how
 could I have an offspring?'
 'Yes, but he wants you,' she will say
 and she will force her to come out.
 THEN THE ONE WE TOLD YOU ABOUT WILL COME
 OUT:

you will shake hands with her, call her mother. 'Surely
 we could be mothers to anyone, for we have the
 whole village as our CHILDREN,' she will say to you.
 'YES, BUT TRULY YOU ARE MY REAL MOTHER.
 There, in a room on the fourth story down
 you sit and work.
 My Sun Father, where you sit in the light
 my Sun Father
 made you pregnant.
 When you were about to deliver
 it was to Water's End
 that you went down to wash. You washed at the bank
 and when I was about to come out
 when it hurt you
 you went to a tree and just dropped me there.
 You gathered your clothes, put them on your back, and
 returned
 to your house.
 But my MOTHERS
 HERE
 found me. When they found me
 because it was on their milk
 that I grew, and because of the thoughts of my Sun Father
 I grew fast.
 I had no clothing
 so my mother went to Kachina Village to ask for clothing.'
 THAT'S WHAT YOU MUST SAY."

That's what he was told

that's what his mother told him. "And
tonight

(aside) we'll go up on the Ruin Hills."

That's what the deer mother told her son. "We'll go to the
Ruin Hills

we won't live here anymore.

(sharply) We'll go over there where the land is rough
for TOMORROW they will CHASE us.

Your uncles won't think of US, surely they will think of YOU
ALONE. They have GOOD HORSES," that's what
his mother told him. It was on the night before
that the boy

was told by his deer mother.

The boy became
so unhappy.

They slept through the night
and before dawn the deer
went to the Ruin Hills.

They went there and remained, and the VILLAGERS
AWOKE.

It was the day of the chase, as had been announced, and the
people were coming out.

They were coming out, some carrying bows, some on foot and
some on horseback, they kept on this way

o————n they went on
past Stone Chief, along the trees, until they got to the
Prairie-Dog Hills and there were no deer.

Their tracks led straight and they followed them.

Having found the trail they went on until

when they reached the Ruin Hills, there in the valley
beyond the thickets there

was the herd, and the
young man and two of his elder sisters were chasing each other
by the edge of the valley, playing together.

Playing together
they were spotted.

The deer saw the people.

They fled.

Many were the people who came out after them
now they chased the deer.

Now and again they dropped them, killed them.

Sure enough the boy outdistanced the others, while his
mother and his elder sister and brother
still followed their child. As they followed him
he was far in the lead, but they followed on, they were
on the run

and sure enough his uncles weren't thinking about killing
deer, it was the boy they were after.

And ALL THE PEOPLE WHO HAD COME
KILLED THE DEER

killed the deer
killed the deer.

Wherever they made their kills they gutted them, put them on
their backs, and went home.

Two of the uncles

then

went ahead of the group, and a third uncle

(voice breaking) dropped his elder sister

his elder brother

his mother.

He gutted them there

while the other two uncles went on. As they

went ON

the boy pretended to be tired. The first uncle pleaded:

“Tisshomahhá!

STOP,” he said, “Let’s stop this contest now.”

That’s what he was saying as

the little boy kept on running.

As he kept on his bells went telele.

O———n, he went on this way

on until

•

the little boy stopped and his uncle, dismounting

caught him.

•

Having caught him

(gently) “Now come with me, get up,” he said.

His uncle

helped his nephew get up, then his uncle got on the horse.

They went back. They went on

until they came to where his mother and his elder sister and

brother were lying

and the third uncle was there. The third uncle was there.

“So you’ve come.” “Yes.”

The little boy spoke:

“This is my mother, this is my

elder sister, this is my elder brother.

They will accompany me to my house.

They will accompany me,” that’s what the boy said.

“Very well.”

His uncles put the deer on their horses’ backs.

On they went, while the people were coming in

coming in, and still the uncles didn’t arrive, until at nightfall

the little boy was brought in, sitting up on the horse.

It was night and the people, a crowd of people, came out to

see the boy as he was brought in on the horse through the

plaza

and his mother and his elder sister and brother

came along also

as he was brought in.

His grandfather came out. When he came out the little boy and

his uncle dismounted.

His grandfather took the lead with the little boy following,

and they went up.

When they reached the roof his grandfather

made a corn-meal road

and they entered.

His grandfather entered

with the little boy following

while his

uncles brought in the deer. When everyone was inside

•

the little boy’s grandfather spoke: “Sit down,” and the little

boy spoke to his grandfather as he came to where he was

sitting:

“Grandfather of mine, how have you been passing the days?”

that’s what he said.

“Happily

our child

surely I could be a grandfather to anyone, for we have the whole

village as our children." "Yes, but you are my real grandfather," he said.

When he came to where his grandmother was sitting he said the same thing.

"Yes, but surely I could be a grandmother to anyone, for we have many children." "Yes, but you are my real grandmother," he said.

He looked the way his uncle had described him, he wore a macaw headdress and his clothes were white.

He had new moccasins, new buckskin leggings.

He wore a bandoleer and a macaw headdress.

He was a stranger.

He shook hands with his uncles and shook hands with his aunts.

"WHERE IS MY MOTHER?" he said.

•

"She's in a room on the fourth story down weaving basket-plaques," he said.

"Tell her to come out."

Their younger sister went in.

"Hurry and come now:

some little boy has come and says you are his mother."

(tight) "How could that be?

I've never known any man, how could I have an offspring?" she said.

"Yes, but come on, he wants you, he wants you to come out."

Finally she was forced to come out.

The moment she entered the little boy went up to his mother.

"Mother of mine, how have you been passing the days?"

"Happily, but surely I could be anyone's mother, for we have many children," that's what his mother said.

That's what she said.

•

"YES INDEED

but you are certainly my REAL MOTHER.

YOU GAVE BIRTH TO ME," he said.

•

Then, just as his deer mother had told him to do he told his mother everything:

•

"You really are my mother.

In a room on the fourth story down you sit and work.

As you sit and work

the light comes through your window.

My Sun Father

made you pregnant.

When he made you pregnant you

sat in there and your belly began to grow large.

Your belly grew large

you

you were about to deliver, you had pains in your belly, you

were about to give birth to me, you had pains in your
belly
you gathered your clothes
and you went down to the bank to wash.
When you got there you
washed your clothes in the river.
When I was about to COME OUT and caused you pain
you got out of the water
you went to a juniper tree.
There I made you strain your muscles
and there you just dropped me.
When you dropped me
you made a little hole and placed me there.
You gathered your clothes
bundled them together
washed all the blood off carefully, and came back here.
When you had gone
my elders here
came down to DRINK
and found me.
They found me

I cried
and they heard me.
Because of the milk
of my deer mother here
my elder sister and brother here
because of
their milk
I grew.

I had no clothing, I was poor.
My mother here went to Kachina Village to ask for my
clothing.

That's where
she got my clothing.
That's why I'm clothed. Truly, that's why I was among them
that's why one of you
who went out hunting discovered me.
You talked about it and that's why these things happened
today." (audience) Ee——so.
That's what the little boy said.

"THAT'S WHAT YOU DID AND YOU ARE MY REAL
MOTHER," that's what he told his mother. At that moment
his mother
embraced him
embraced him.
His uncle got angry
his uncle got angry.
He beat
his kinswoman
he beat his kinswoman.
That's how it happened.
The boy's deer elders were on the floor.
His grandfather then
spread some covers
on the floor, laid them there, and put strands of turquoise
beads on them.

After a while they skinned them.

With this done and dinner ready they ate with their son.

•
They slept through the night, and the next day
the little boy spoke: "Grandfather." "What is it?"
"Where is your quiver?" he said. "Well, it must be hanging
in the other room," he said.

•
He went out, having been given the quiver, and wandered
around.

He wandered around, he wasn't thinking of killing deer, he
just wandered around.

In the evening he came home empty-handed.

They lived on

•
and slept through the night.

After the second night he was wandering around again.

The third one came

and on the fourth night, just after sunset, his mother
spoke to him: "I need

the center blades of the yucca plant," she said.

"Which kind of yucca?"

"Well, the large yucca, the center blades"

that's what his mother said. "Indeed.

Tomorrow I'll try to find it for you," he said.

(*aside*) She was finishing her basket-plaque and this was for

the outer part. (*audience*) Ee——so.

That's what she said.

The next morning, when he had eaten
he put the quiver on and went out.

He went up on Big Mountain and looked around until he
found a large yucca
with very long blades.

•
"Well, this must be the kind you talked about," he said.

It was the center blades she wanted.

He put down his bow and his quiver

got hold of the center blades, and began to pull.
(*with strain*) He pulled

•
it came loose suddenly
and he pulled it straight into his heart.

There he died.

•
He died

and they waited for him but he didn't come.

•
When the Sun went down

and he still hadn't come, his uncles began to worry.

They looked for him.

They found his tracks, made torches, and followed him

until they found him with the center blades of the yucca in
his heart.

•
Their
nephew

was found and they brought him home.

The next day

he was buried.

Now he entered upon the roads
of his elders.

THIS WAS LIVED LONG AGO. LEE———

SEM KONIKYA.

NOTES

Narrated by Andrew Peyneta on the evening of January 20, 1965, with Walter Sanchez and myself present; the responses (marked *audience*) are Walter's. The performance took half an hour.

The village of He'shokta: in the "long ago," this and the villages mentioned in the other stories were composed of rectangular, flat-roofed masonry houses grouped into terraced buildings of several stories, loosely arranged around a central plaza.

The birth of the boy: describing this in English, Andrew said, "She drops him like an ewe, by a juniper tree." The mother abandons the boy because, according to Joseph Peyneta, "she was supposed to be a priest's daughter, meaning that she's not supposed to have child out of wedlock; a priest's family sets an example for the people." Water's End is several miles from He'shokta; Andrew said, "She went that far so no one would know what she was doing."

Kachina Village: this lies beneath the surface of a lake and comes to life only at night; it is the home of all the kachinas, the ancestral gods of the Zunis. Kachinas are impersonated by the Zunis in masked dances.

Kyaklo: one of the priests of Kachina Village; his face is bordered by a rainbow and the milky way, his ears are squash-blossoms, rain falls from his eyes and mouth, and he is unable to walk. His shirt is of white cotton cloth with an embroidered border.

Long Horn: another kachina priest; he has a long blue horn at the right side of his head, his long left eye extends out onto his left (and only) ear, and he walks with stiff stomping. His kilt is of white cotton cloth with an embroidered border; his moccasins are of a type (ketomaawe) decorated with red, blue, and yellow flaps.

Huututu: deputy to Long Horn; he lacks Long Horn's asymmetry and walks less stiffly. His bandoleer is decorated along its entire length with small conch shells.

Pawtiwa: the chief priest of the kachinas; he has a blue face, blue beak, large furry ears, and his eyes are formed by a black, two-billowed cloud; he is tall and moves in a stately manner. His headdress is a tall bunch of macaw tail-feathers worn upright at the back of the head (macaws were traded from Mexico).

The boy's bells: these are sleigh bells on leather straps (similar bells, made of copper, were traded from Mexico in pre-Columbian times).

"Daylight person": living human beings are "daylight people"; all other beings, including animals, some plants, various natural phenomena, and deceased humans (kachinas), are called "raw people," because they do not depend on cooked food. The boy is partly daylight, since his mother is daylight, and partly raw, since his father is the Sun and since, as Andrew pointed out, "he was the half-son of the deer mother, because she gave him her milk."

The Bow Priest: in charge of hunting, warfare, and public announcements; he shouts announcements from the top of the highest house.

The deer chase: Joseph liked this episode best, "because the boy is fleeing, and yet he knows he'll be brought back by his uncles, where, in truth, he belongs." He added: "The way my own grandfather told this story, when they caught the boy he was so strong they could hardly subdue him." After the chase the surviving deer scatter all over the countryside the way they are now, and, as Andrew put it, "From there on after, there's no chasing deer like that."

The boy enters his house: in the "long ago," houses were entered through a trap-door in the roof; the boy and his grandfather go up an outside ladder to reach the roof and then down a second ladder into the house. Just before they enter the grandfather makes "a corn-meal road"

by sprinkling a handful of corn-meal out in front of them, thus treating the boy as an important ritual personage.

"We have the whole village as our children": as a priest, the boy's grandfather prays for rain and fecundity for the entire village, and everyone in the village addresses him and his family as if they were kin; but the boy insists that they are his "real" kin, not just metaphorical kin.

The mother is beaten: according to Andrew, the uncle did this with his riding whip.

The treatment of the slain deer: Joseph commented, "When deer die, they go to Kachina Village. And from there they go to their re-make, transform into another being, maybe a deer. That's in the prayers the Zunis say for deer, and that's why you have to give them corn-meal and put necklaces on them, so that they'll come back to your house once again." He added, smiling, "I suppose the boy didn't eat the deer meat, because he said, 'This is my mother, my sister, my brother.'"

The yucca plant: this was the broadleaf yucca, or Spanish bayonet, with sharp, stiff blades up to a yard long; the boy's mother wanted these blades for the fibers they contain. Joseph commented, "When you find this yucca while sheepherding, it's always tempting to take it out, but it caused a death in a story, so you're afraid to take it out."

The boy's death: asked whether the boy's mother was responsible for this, Joseph said, "No, I wouldn't say that. I think he was really unhappy. He never stayed home: he went out hunting, but he never thought of killing a deer. Probably he was lonesome, and used to being out in the wilds." Andrew said, "Yes, his mother got blamed, because she sent him to get the yucca; he wasn't just going to do that. Her folks said she shouldn't tell him to get it and that his uncles should go and get it. Probably he had it in his mind to kill himself, that's the way I felt when I was telling it. All that time he was with his deer folks, and all that time he had it on his mind. He never did grow up with his family, but with those deer, in the open air, and probably he didn't like it in the house."

"He entered upon the roads of his elders": that is, in Andrew's words, "The boy went back to the deer forever." He was able to do this because death made him a completely "raw" person; he was no longer partly "daylight."

THE HOPIS AND THE FAMINE

ANEXO 3

“The 13th horse-song of Frank Mitchell”, traduzido por Jerome Rothenberg

Fonte: ROTHENBERG, Jerome (org.). *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*. New York: Doubleday, 1972.

THE 13TH HORSE-SONG OF FRANK MITCHELL

Navajo

Key: nnnn N N gahn

Some 're lovely N nawu nnnn but some 're & are at my hawuz
nawu wnn N wnn baheegwing
Some 're lovely N hawu nnnn but some 're & are at my howinow
N wnn baheegwing
Some 're lovely N nawu nnnn but some are & are at my howzes
nawu nahht bahyeenwng but bahyeesum nahtgwing

NNNOOOOW because I was (N gahn) I was the boy ingside the
dawn but some 're at my house now wnn N wnn baheegwing
& by going from the house the wwideshell howanome but some 're
at my howinow N wnnn baheegwing
& by going from the house the darkned hoganome but some 're at
my house N wnn baheegwing
& by going from the swollen hoganouse my breath has blown but
some 're at my house N wnn baheegwing
& by going from the house the hloly hoganome but some 're at my
house N wnn N wnn baheegwingnung
& from the plays of jewels we walk (naht gahn) (p)pon but some 're
at my howinow N wnn baheegwing
with prayersticks that are white (nnuhgohn) but some 're at my
house N wnn baheegwing
with my feathers that are white (mmm gahn) but some 're at my
house N wnn baheegwing
with my spirit horses that are white (nuhgohn) but some 're at my
house N wnn baheegwing
with my spirit horses that are white & dawn (nuhgohn) but some 're
at my house N wnnn baheegwing
with those spirit horses that are whiteshell nawuNgnnnn but some
're at my house N wnn baheegwing

with those howanorses that are whiteshell nawu but some 're at my
howinouse wnnn baheegwingnung
wiiingth jewels of every kind d(go)nN draw them on nahtnnn but
some 're at my howinow N wnn baheegwing
with cloth of every kind d(go)nN draw them on nahtnnn but some
're at my howinow N wnn baheegwing
with sheep of every kind d(go)nN draw them on nahtnnn but some
're at my house N wnn baheegwing
with horses of evree(ee)(ee) kind d(go)nN draw them on nahtnnn
but some 're at my howinow N wnn baheegwing
with cattle of every kind d(go)nN draw them on nahtnnn but some
're at my howinow N wnn baheegwing
with men of every kind d(go)nN draw them on nahtnnn but some
're at my house N wnn baheegwing
in my house of precious jewels in my back(acka)room (N gahn)
where nnnn but some 're at my howinow N wnn baheegwing
in this house of precious jewels we walk (p)pon (N gahn) where
nnnn but some 're at my house N wnn baheegwing
& everything that's g(h)one before mmmore we walk (p)pon but
some 're at my howinow N wnn baheegwing
& everything that's more () won't be (be!) be poor but some 're
at my house N wnn baheegwing
& everything that's now & living to be old & blesst nhawu but some
're at my howinow N wnnn baheegwing
because I am the boy who blesses/blisses to be old but some 're at my
house N wnn baheegwing

Zzmmmm 're lovely N nawu nnnn but some 're & are at my
howinouse N wnn baheegwing
Zzmmmm 're lovely nawu N nnnn but some 're & are at my house
N wnn baheegwing
Zzmmmm 're lovely N nawu nnnn but some are & are at my howzes
nahht bahyeenahntwng but nawu nohwun baheegwing