

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v38p142-168>

Com o *mbaraká* nas mãos das  
palavras: traduzindo poesia  
indígena guarani

With *mbaraká* in the hands of  
words: translating guarani  
indigenous poetry

João Paulo Ribeiro\*

---

\* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista Capes. E-mail: [jpr.joaopauloribeiro@gmail.com](mailto:jpr.joaopauloribeiro@gmail.com)

*TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 142-168

Número Especial - III JOTA

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

*Resumo:* Traz proposta de tradução de poesia indígena guarani para a língua portuguesa, baseado na tradução como procedimento poético de repetição (MARTINS, 2018; 2019) a partir de Henri Meschonnic (2006; 2010; 2016), e da poética ameríndia, para uma reflexão acerca do sujeito da linguagem e do sujeito cosmológico. *Mbaraká* é um instrumento musical indígena, sagrado, e tem relação com o ritmo e encontro com o incomunicado, e aqui é pensado como um instrumento para a atividade de tradução.

*Palavras-chave:* Poética do Traduzir; Poética Ameríndia; Poesia Indígena Guarani; *Yvára* e o canto *jeroky*; *Ayvu Rapyta*.

*Abstract:* It presents a proposal for Guarani indigenous poetry translation into Portuguese, based on translation as a repetitive poetic procedure (MARTINS, 2018; 2019) from Henri Meschonnic (2010; 2006), and Amerindian Poetics, to reflect on the subject of language and cosmological subject. *Mbaraká* is a sacred and indigenous musical instrument, related to the rhythm and the encounter with uncommunication, and here is thought as an instrument for the translation activity.

*Keywords:* Poetics of translating; Amerindian poetics; Guarani Indigenous poetry; *Yvára* and *jeroky* song; *Ayvu Rapyta*.

# 1. Introdução

Partindo de uma experiência de tradução de poesia indígena em língua Guarani para a língua portuguesa, apresento algumas considerações relevantes para se pensar a posição do tradutor diante de seu trajeto de poética do traduzir e possibilidade de pensar as poéticas ameríndias. Como alinhamento teórico, delimito-me a partir da prática que entende a poética do traduzir como “uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade” (MESCHONNIC 2010: 5).

Neste viés, é possível a reflexão de uma poética ameríndia: a poética do traduzir como um encontro junto/com as palavras, elas mesmas com o *mbaraká* nas mãos. É uma experimentação de escuta do ritmo pelas palavras. A posição do tradutor é para o encontro com aquele incomunicado que se comunica antes de tudo, de que nos fala Henri Meschonnic (2006). Para traçar um paralelo: um conhecimento que, para os Guarani, se confirma em sonhos e se consolida no *mbaraká*, instrumento rítmico musical (MONTARDO 2009: 50-1). Isto se assemelha ao posicionamento de uma poética do traduzir pelo incomunicado das palavras, em que o sonho e o ritmo do *mbaraká* podem ser ‘instrumentos’ conducentes a uma teorização cultural.

O incomunicado das palavras seria o aspecto da informação estética e aqui consideramos o posicionamento ético na atividade de traduzir, em consonância com a poética ameríndia em desvendar, em escutar e conhecer a esfera do sagrado celebrado nos cantos e festas rituais.

Sobre teorização cultural, as civilizações usam de diversos recursos para pensar seu próprio processo histórico. Tendo em vista uma ‘civilização brasileira’, a língua indígena é de grande importância. Quando dos momentos em que se reflete sobre as civilizações que se desenvolvem nas Américas, a língua e a temática indígena são algumas das partes retomadas como lugares de formação.

Um exemplo foi o movimento literário do Romantismo, no século XIX. Nesse momento se projetam discussões sobre a formação da Literatura Brasileira. Gonçalves Dias, um dos expoentes deste período, retomará em seu

*TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 142-168

Número Especial - III JOTA

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

projeto literário a temática indígena como um ponto de referência para pensar sua poética.

Não foi esse o primeiro momento de temática indígena na literatura nacional: José de Anchieta escreve poemas em Tupi voltados à catequização, *Uruguay* (1769) de Basílio da Gama, Santa Rita Durão e *Caramuru* (1781) são exemplos anteriores com algum tema indígena. Este segue seduzindo autores, e será bem explorado pelos Modernistas: Mário de Andrade, em *Macunaíma* (1928); Raul Bopp, em *Cobra Norato* (1931); Cassiano Ricardo, com *Martim Cererê* (1928); Oswald de Andrade, com o *Manifesto Antropofágico* (1928), entre outros que repensam a estética da Literatura Brasileira perpassando pela temática indígena. O próprio Movimento Indígena, no final do século XX e neste século XXI, tem apresentado propostas de suas poéticas em uma Literatura Indígena Contemporânea.

Contudo, apesar de certo interesse perante a temática indígena na formação da literatura brasileira, teremos, quanto ao lugar das sociedades indígenas dentro do território nacional, uma sensível diminuição dado o etnocídio que compreende, entre outras coisas, a transformação das populações indígenas em aptas a empresa colonial<sup>1</sup>. Este termo se refere às estratégias de ocupação e domínio das Américas dentro da concepção econômico-política de exploração, desde o genocídio das populações autóctones ao etnocídio. Quanto a este último, destrói a alma, o modo de vida, pois, dentro da empresa colonial será preciso força de trabalho - a transformação do indivíduo indígena para exercer as funções na sociedade que se implanta.

Porém, mesmo dentro deste processo, as sociedades indígenas se mantiveram em algumas partes de seus territórios. Para isso, as sociedades indígenas se utilizam de diversas estratégias. Entre elas e a partir de seus complexos de narrativas surgem cosmologias do contato que buscam

---

<sup>1</sup> O termo 'empresa colonial' pode ser referenciado desde os textos dos missionários do século XVI. Por exemplo, a Confederação dos Tamoios (1554-67) deixa clara a posição dos missionários e colonizadores em favor do extermínio da população indígena do litoral. Essas tribos se insurgiam principalmente contra a escravização, considerada após 1530, a solução para falta de mão-de-obra para a exploração dos territórios recebidos.

compreender as agências dos não-indígenas e devolver uma imagem destes que possa reverter suas atitudes devastadoras (ALBERT & RAMOS 2002: 4-5) *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami* (KOPENAWA & ALBERT 2015) é um exemplo desse esforço em direção a mostrar ao não-indígena outro modo de estar no mundo de forma que dissipe sua cobiça pelo ouro. Em uma passagem deste livro, Davi Kopenawa Yanomami fala acerca do lugar dos não-indígenas, sua filiação com o metal e a dificuldade para compreender suas imagens:

Esses espíritos dos brancos são imagens dos *Hayowari thëri*, um grupo de ancestrais yanomami levados pelas águas e transformados por *Omama* em forasteiros. Vieram a existir no primeiro tempo, na terra em que seus pais haviam sido criados antes deles. São os fantasmas dos primeiros brancos; são ancestrais brancos tornados outros que agora dançam para nós como espíritos *xapiri*. São eles os verdadeiros donos do metal de *Omama*. Foram eles que ensinaram os brancos de hoje a fabricar aviões, objetos para captar os cantos e as peles de imagens. São capazes de limpar a floresta inteiras, espantando as fumaças de epidemia *xawara*. Só eles a conhecem realmente, porque ela também vem dos brancos. Por isso sabem tão bem fazê-la largar a imagem dos que ela quer devorar e arrancá-la dela. Os outros *xapiri* são fracos e despreparados diante dela. Ficam sem saber como curar. Assim é. Nossos antigos xamãs possuíam palavras sobre os brancos desde sempre. Já tinham contemplado sua terra longínqua e ouvido sua língua emaranhada muito antes de encontrá-los. Conheciam bem as imagens de seus ancestrais que ferviam o metal e costumavam fazê-las descer quando estudavam, bebendo *yãkoana*. Depois, seus filhos e netos continuaram fazendo o mesmo. E nós também as chamamos, até hoje. Mas não pensem que fazemos dançar as imagens dos brancos que estão perto de nós. Estes só querem nossa morte. Querem tomar nosso lugar na floresta e são nossos inimigos. Não queremos ver suas imagens! (KOPENAWA & ALBERT 2015: 228-30).

É dentro destas especificidades que entendo, para o caso de poética do traduzir de textos ameríndios, que ela partilhe de poéticas ameríndias em suas práticas. Neste sentido a poética do traduzir colabora para teorização cultural, movimentando o pensamento a respeito da Ameríndia e da Civilização Brasileira.

Antônio Risério (1993) aponta nessa direção em *Textos e tribos*, reclamando a direta presença de textos ameríndios ou africanos na composição da Literatura Brasileira, além somente de serem usados como

motivos ou temas. Não há uma incorporação de narrativas que sejam provenientes e completas daquelas sociedades. Ele vai mais avante e prevê uma verdadeira reescrita da história da Literatura Brasileira:

o *capítulo um* da história do texto criativo no Brasil não pode ser uma opção lusocêntrica. Havia outros textos no ar. E só o reconhecimento da existência de textualidades extra-literárias nos permitirá não só mapear esta mesma existência, como avaliar o significado desses textos entre nós, no que sobreviveram, sobrevivem e fecundam. E o fato é que mesmo as destruições e sobrevivências fragmentárias dessas trajetórias textuais serão sociologicamente relevantes para a leitura da formação cultural brasileira, para além de qualquer exclusivismo. É dever do analista textual meditar sobre o assunto. Quando nada, para ampliar o círculo das suas alegrias poéticas (RISÉRIO 1993: 53).

Para o caso dos ‘textos criativos’ ameríndios, nas últimas décadas há dedicação crescente nos estudos. Algumas questões que linguistas, etnólogos e tradutores levantam sobre o que se refere às artes verbais ameríndias: fatores gramaticais (MESSINEO; TACCONI 2017), questões relativas às estruturas próprias de gêneros narrativos (CAMARGO 2002), relações cosmológicas (CESARINO 2018), práticas sociais (FARAGE 1998) e recuperação de “sons que não eram [...] palavras” (ROTHERBERG 2006: 38), entre outros detalhes.

Como tradutor em línguas indígenas, encontro-me entre estas discussões e, assim, torno público parte das reflexões que venho tecendo. Nesta pesquisa, que envolve a tradução de narrativas e cantos em língua Guarani, em relação aos cantos, os chamarei de ‘cantos de acesso ao conhecimento’. Refiro-me ao conhecimento do desconhecido, como o canto de acesso ao poema do mundo, o sujeito da linguagem e o sujeito cosmológico. Essa concepção envolve uma libertação através do encontro da alteridade, considerando o pensamento na ameríndia, referente à cosmologia e linguagem.

Sobre o sujeito cosmológico, é a reivindicação do estar no mundo no qual aspectos da linguagem exercem potencial de cura. Em relação a aspectos da linguagem, os dizeres de Henri Meschonnic (2016: 7, tradução nossa) a respeito do sagrado:

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

Entender o poema não significa forjá-lo, mas estar atento à posição de escuta. Remete ao caráter da criação ou surgimento do mundo. Está presente, sobretudo, nas narrativas e não consiste em divisões entre prosa e verso. O aspecto em destaque em meio às potências primordiais da criação, como nas narrativas indígenas, será aquele que conclama ao sujeito.

## 2. Poética do traduzir

A conceituação sobre a poética do traduzir está em Henri Meschonnic, principalmente na ótica de Maria Sílvia Cintra Martins (2018), que apontará para um caráter de repetição na linguagem que produz a diferença. A referida pesquisadora avança a partir de Henri Meschonnic (2010; 2006) tendo em suas mãos, ela própria, valiosas reflexões a respeito de narrativas e cantos indígenas (MARTINS 2019: 124-40).

Segundo a pensadora, a “linguagem poética põe em questão a existência diferenciada de algo que se chamaria linguagem do cotidiano” (MARTINS 2019: 123). Porém, aquela linguagem poética não nega a linguagem cotidiana ou mesmo se mostra como uma linguagem separada, secreta ou fechada. Pelo contrário, o “poético transita em fluxo contínuo” entre esferas diferentes de linguagem, sendo este poético responsável pela comunicação entre materiais, nos quais a tradução é “inerente a este diálogo” (MARTINS 2019: 122-3).

A “tradução como procedimento poético de repetição” (MARTINS 2018: 74) aponta para percepção de algo de uma ordem de operação mais profunda, não somente em relação à identificação de fenômenos visíveis de polifonia, dialogismo e intertextualidade, embora não desconsidere estes fenômenos, pois

não se trata apenas de dialogar com o outro (muito embora este fenômeno esteja sobremaneira presente), nem [...] da presença de múltiplas vozes (sempre presentes), nem de dizer, por exemplo, que [a]o texto [...] se juntam diferentes palavras providas de outros textos (MARTINS 2018: 74).

A tradução como procedimento poético de repetição explícita e avança aquilo que Henri Meschonnic (2006: 7) defende como o partido do ritmo: “A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade”. Portanto, não seria necessariamente encontrar o ritmo que as palavras criam, mas o ritmo criado para que as palavras estivessem assim colocadas. “O diálogo é [...] implícito [...]. Não chegamos [...] a definições, mas a constatação de fenômenos, de fluxos constantes, que não se deixam estabilizar” (MARTINS 2019: 123). Não é uma tarefa arqueológica de recuperação objetiva, mas um envolvimento a partir da interpelação, e não dispensa o sujeito, e sim permite a identificação de um sujeito da linguagem.

Ainda quanto à tradução como procedimento de repetição e diferença, podemos fazer um paralelo com o método do mito. O que seria esse?

Eduardo Viveiros de Castro (2015: 241) ao discutir as *mitológicas* de Claude Lévi-Strauss, fala em “transversalidade heterogenética generalizada”: algum elemento descritivo do mito de um povo passa a ser encontrado como adereço ritual em outro; e em um terceiro é técnica para a pesca; e em um quarto, a técnica é pintura corporal em um movimento de transformação operante, na qual quem segue um caminho de análise encontra várias possíveis correlações. Contudo, essas conexões operam “sempre segundo defasagens, inversões e retrogressões dispostas ao longo de múltiplos eixos” (VIVEIROS DE CASTRO 2015: 241). E esta lógica é o próprio método do mito em seu desequilíbrio perpétuo (LÉVI-STRAUSS *apud* VIVEIROS DE CASTRO 2015: 233-263).

Vejamos essa movimentação como operante pela linguagem em que as palavras produzem movimentos. As palavras, conforme Maria Sílvia Cintra Martins (2019: 123) “se retomam, se repetem e se transcendem” trabalhando sem parar “uma sobre as outras, uma dentro das outras, em reflexos, espelhamentos e refrações [...] de tal forma e de tal maneira que uma passa a residir dentro da outra”.



Justamente nessa noção o método do mito se parece com a poética do traduzir, que considera que o tradutor se torne sujeito da linguagem. Entendo que, tendo em vista um diálogo com poéticas ameríndias, a linguagem que opera no corpo, dos cantos de cura, descentraliza um pensamento no corpo (viagem xamânica), para um corpo no pensamento, como em algumas esferas do sonho, possibilitando encontrar o incomunicado. As narrativas e cantos sugerem à na primeira impressão um caráter secreto ou inconcluso. Sobre o incomunicado na linguagem, conforme Meschonnic (2006: 4):

A linguagem fala da linguagem. O que ela mostra melhor é o que você faz dela. Por isso somos todos, nos mesmos inteiramente, o conteúdo da linguagem. A linguagem é, a cada vez, o sujeito inteiro. Sua história. Que significa mais o que ele não diz do que o que ele diz. O que interessa é descobrir como. O incomunicado é o que se comunica antes de tudo.

O encontro com o incomunicado: produção do sujeito da linguagem que pela poética da tradução é semelhante ao agenciamento da palavra xamânica (poética ameríndia). Para fundar uma historicidade, sempre provisória, na qual a teoria proveniente da poética é acompanhada por uma teoria da sociedade (MESCHONNIC 2010: 5), sujeito e linguagem. Quanto às vozes xamânicas, o escutar as palavras, a dança delas, seus implícitos nos cantos e nas narrativas, o caráter da cura ou, para o caso da tradução como procedimento poético de repetição (MARTINS 2018: 73-5), o sujeito da linguagem; o inconcluso é a ausência ou distanciamento do sujeito, na forma de um sujeito cosmológico.

### 3. Os costumes do Beija-Flor

Certamente, entre as línguas indígenas no Brasil as línguas Guarani possuem um acervo substancial proporcionado pela documentação de suas narrativas e cantos. Para este artigo, apresentamos traduções de um curto trecho da narrativa primordial em *Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-*

*Guarani del Guairá* de León Cadogan (1959) dialogando com um canto de outra coletânea<sup>2</sup>.

O fragmento selecionado, com dezenove primeiras linhas na narrativa inicial, intitulada *Maino i reko ypykue* é traduzido em León de Cadogan (1959:13) como *Los primitivos costumbres del Colibri*. O trecho escolhido termina no surgimento do Colibri, o Beija-Flor:

(1) *Ñande Ru Pa-pa Tenondé,*

(2) *guete rã ombo-jera*

(3) *pytũ yma gui.*

(4) *Yvára pypyte*

(5) *apyka apu'a i,*

(6) *pytũ yma mbyte re*

(7) *ogüero-jera.*

(8) *Yvára jechaka mba'ekuaá,*

(9) *yvára rendupa,*

(10) *yvára popyte, yvyra'i,*

(11) *yvára popyte rakã poty,*

(12) *ogüero-jera Ñamandui*

(13) *pytũ yma mbyte re.*

(14) *Yvára apyre katu*

(15) *jeguaka poty*

(16) *ychapy recha*

(17) *Yvára jeguaka poty mbyte rupi*

(18) *guyra yma, Maino i,*

(19) *oveve oikovy.*

León Cadogan, antropólogo paraguaio de grande importância, recebeu essa valiosa narrativa de seu amigo Pablo Werá, reconhecendo a amizade que o primeiro demonstrou ao seu povo (JECUPÉ 2001: 19). Segundo o próprio Cadogan (1959: 8), apesar de conhecidos como *Mbyá*, eles mesmos se designam como *Jeguakáva Tenondé Porangue i*, “los primeiros hombres escogidos que llevaron el adorno de plumas”. Sobre a obra, ela traz originais em língua *Mbyá-Guarani* juntamente com tradução em espanhol e notas explicativas no final.

<sup>2</sup> Assim como *Ayvu Rapyta*, a obra *As Lendas da Criação e Destruição do Mundo* (Nimuendaju, 1987) é considerada um dos clássicos da poesia indígena em Guarani, como também *Nde Rembype: Nossas origens* (Garcia 2002), *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani* (Montardo 2009) e *Kosmofonia Mbya Guarani* (Sequera 2006), todas em edição bilíngue.

Existem mais três publicações em livros que envolvem traduções das ‘palavras formosas’ de *Ayvu Rapyta*. O próximo trabalho é o de Pierre Clastres, que envolveu retradução para a língua francesa (1974), baseado principalmente em sua vivência entre os Guayaki e outros grupos de fala Guarani no Paraguai. O antropólogo publica segmentos das narrativas de *Ayvu Rapyta*, traduzindo a partir de seus estudos sobre a cultura Guarani, seus conhecimentos antropológicos e das próprias notas que Cadogan construiu como maneira de desvendar algo das ‘ñe’ë porä’. As ‘ñe’ë porä’ [belas palavras] que “ecoam ainda nos lugares mais secretos da floresta que, desde sempre, abriga aqueles que, se autodenominam, Ava, os homens, se afirmam assim depositários absolutos do humano” (CLASTRES 1990: 9).

Vejamos as duas primeiras traduções:

	León Cadogan (1959)	Pierre Clastres ([1974] 1990)
(1)	Nuestro Padre último-último primero	Nosso pai, o último, nosso pai, o primeiro,
(2)	Para su próprio cuerpo creó de las	Fez com que seu próprio corpo surgisse
(3)	tinieblas primigenias.	da noite originária.
(4)	Las divinas plantas de los piés,	A divina planta dos pés,
(5)	el pequeño asiento redondo,	o pequeno traseiro redondo:
(6)	en medio de las tinieblas primigenias	no coração da noite originária
(7)	los creó, en el curso de su evolución.	ele os desdobra, desdobrando-se.
(8)	El reflejo de la divina sabiduría	Divino espelho do saber das coisas,
(9)	(órgano de la vista),	compreensão divina de toda coisa,
(10)	el divino oye-lo-todo (órgano del oído),	divinas palmas das mãos,
(11)	las divinas palmas de la mano con la vara	palmas divinas de ramagens floridas:
(12)	insigna	ele os desdobra, desdobrando a si mesmo,
(13)	las divinas palmas de las manos con las	Ñamandu,
(14)	ramas floridas (dedos y uñas),	no coração da noite originária.
(15)	las creó Ñamanduñ, en el curso de su	No cimo da cabeça divina
(16)	evolución	as flores, as plumas que o coroam,
(17)	en medio de las tinieblas primigenias.	são gotas de orvalho.
(18)	De la divina coronilla excelsa las flores	Entre as flores, entre as plumas da coroa
(19)	del adorno de plumas eran	divina,
(20)	(son) gotas de rocío.	O pássaro originário, Maino, o colibri,
(21)	Por entre medio de las flores del	volaba, revoloteando.
(22)	divino adorno de plumas	
(23)	el pájaro primigenio, el Colibri,	
(24)	volaba, revoloteando.	

Outro trabalho de retradução de narrativas *Ayvu Rapyta* está em *Tupã Tenondé: A criação do Universo da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani* (2001) de Kaká Werá Jecupé é parte de um dos elementos utilizados pelo tradutor enquanto fonte para seu enraizamento, sua formação identitária como indígena em diáspora. Nas suas palavras no prefácio: “Não nasci Guarani, tornei-me. Minha família veio de um clã Tapuia de autoestima cultural destrocada e valores fragmentados” (JECUPÉ 2001: 13). O intuito que percebemos nos trabalhos de Jecupé (1998; 2001; 2002) é o de fazer um convite, um chamado para ‘tornar-se pajé’ feito a ele mesmo, e conseqüentemente, aos seus leitores. Esse ‘tornar-se pajé’ corresponde a abrir os olhos da percepção às belezas das construções de *Nhanderu*, [nosso pai, o criador].

E um quarto contato com *Ayvu Rapyta* está em *Roça Barroca* (2011) da poetisa e tradutora Josely Vianna Baptista, retomando as três narrativas: *Maino i reko ypykue*, [Os primitivos ritos do Colibri], *Ayvu rapyta* [Fonte da fala] e *Yvy tenonde* [A primeira terra]. Essa é a primeira parte da obra de Baptista; após as traduções das narrativas temos seção de poemas em português e repleto de palavras em guarani, escritos pela própria autora.

As duas partes estão ligadas ao que a autora chama de seu ‘exercício espiritual’: desde a ‘mitopoética ameríndia’ até a viagem a comunidades Mbyá do Paraná e Guairá. Josely Vianna Baptista explica que esse “percurso foi uma espécie de ‘viagem de iniciação’, em que se está ao mesmo tempo imerso no lusco-fusco das reminiscências e sob súbitos insights da percepção” e que isto a inspirou “na busca da ‘terra sem mal’” (BAPTISTA 2011: 14). A terra sem mal é um tema profético Guarani (ver Hélène Clastres 1978); *Roça Barroca* contém em suas poesias construções de paisagens (terrestres e celestes) em que se nota uma fortificação advinda de um forte estar na língua Guarani.

Vejamos mais duas traduções:

	<b>Kaká Werá Jecupé (2001)</b>	<b>Josely Vianna Baptista (2011)</b>
(1)	Nosso Pai Primeiro	Nosso primeiro Pai, sumo, supremo,
(2)	criou-se por si mesmo	a sós foi desdobrando a si mesmo
(3)	na Vazia Noite iniciada.	do caos obscuro do começo
(4)	As sagradas plantas dos pés,	As celestes plantas dos pés,
(5)	o pequeno assento arredondado	o breve arco do assento,
(6)	do Vazio Inicial	a sós foi desdobrando, ereto,
(7)	enraizou seu desdobrar (florescer).	do caos obscuro do começo
(8)	Círculo desdobrado da sabedoria	O lume de seus olhos-de-céu,
(9)	inaudível,	os divinos ouvidos,
(10)	fluiu-se divino Todo Ouvir	as palmas celestes
(11)	as divinas palmas das mãos portando o bastão de poder,	com brotos floridos
(12)	as divinas palmas das mãos feito ramas floridas	abriu Ñamandui, desabrochando
(13)	tramam o Imanifestado, na dobra de sua evolução,	do caos obscuro do começo
(14)	no meio da primeira Grande Noite.	Sobre a frente do deus
(15)	Da divina coroa irradiada	as flores do cocar
(16)	Flores plumas adornadas	olhos de orvalho.
(17)	em leque.	Entre as corolas do cocar sagrado
(18)	Em meio às flores plumas floresce a coroa-pássaro	o Colibri, pássaro original,
(19)	do pássaro futuro,	pairava, esvoaçante
(19)	luz veloz	
	que paira	
	em flor e beijo,	
	que voa não voando	

Considerando essas retraduições, todos esses trabalhos, notas, comentários e devidos projetos, se poderia concluir não ser mais necessária outra retradução de *Ayvu rapyta*. Isso seria verdade se não fossem as retraduições e as vozes de cada tempo, e esse manancial me permite, como tradutor, acesso a um material de apoio e um diálogo frutífero, ao mesmo tempo em que possibilita minha participação neste trajeto de *Ayvu Rapyta*, seguindo a formação humanista.

#### 4. *Yvára*, palavra cosmológica

Esta parte abrange estudos antropológicos, incluindo reflexões e terminologia específica da área. É importante um diálogo entre estudos da tradução e a antropologia, pois a última lida, de uma forma ou de outra, com tradução das artes verbais ameríndias.

*TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 142-168

Número Especial - III JOTA

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

‘Yvára’ é a palavra que chamou a atenção para o desenvolvimento da nossa proposta de tradução, devido à sua recorrência no trecho da narrativa, além de produtiva para conceituações nos aportes desta pesquisa, a qual dialoga com etnografias de terras baixas sul-americanas<sup>3</sup>.

Existiria em ‘Yvára’ uma referência a uma ‘linha cosmológica’? Sobre isso, conforme a etnologia a respeito das atividades xamânicas, a delimitação temporal em tempo anterior e tempo atual<sup>4</sup>, teríamos que o tempo anterior, diferente do tempo atual, foi marcado por competições por atributos entre corporalidades (OVERING 1990: 607-9). Foi nesse tempo ancestral que aqueles corpos foram se constituindo com variadas vestimentas de humanidades, ou seja, de gentes diversas como: gente-onça, gente-tatu, gente-jacaré, gente-nós. São momentos finais do tempo anterior, e momentos iniciais do tempo atual.

Portanto, o ponto de vista decorre da concepção da humanidade como pano de fundo imaterial, de onde surgem as diversas gentes, a diferença estando apenas no corpo exterior. Para cada gente, um corpo produz um ponto de vista particular (VIVEIROS DE CASTRO 2015: 42) explicando talvez, os elementos de grafismo indígena, enquanto uma roupagem apta a conferir uma transformação, ao momento em “que realça a ligação dos seres humanos com os demais elementos do cosmos cujos corpos são todos cobertos com a mesma malha de desenho” (LAGROU 2002: 38).

Conforme o pensamento ameríndio a “condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (VIVEIROS DE CASTRO 2015: 60). E cabe salientar que nem todas as humanidades se constituíram na passagem entre tempos, com corporalidade. Alguns seres se refugiaram no meio aquático e são, em boa parte, aqueles que investem como doenças (BARRETO; SANTOS 2013: 132-3).

O ponto de vista sofre distorções ao estarem suas sociedades - o meio aquático - sendo desconfiguradas por ações do meio ambiente, ou manejo,

---

<sup>3</sup> Entre essas etnografias, pesquisas junto aos Piaroa (Overing, 1990); Kaxinawa (Lagrou, 2002), Tukano (Barreto & Santos, 2013), Baniwa (Vianna, 2013), Makuna (Cayón, 2012), Povos do Rio Putumayo (Taussig, 1993).

<sup>4</sup> Ver Joanna Overing a respeito dos Piaroa, no alto Rio Orinoco, por exemplo.

como as intitula Vianna (2013: 173), entre outros autores, as quais são muitas vezes perpetradas pela gente-nós. É uma teoria indígena que, em suma, compreende o ataque desses seres que se estabeleceram nos rios e igarapés. Os ataques se devem entre outras coisas a uma ética da gente-nós (*Homo sapiens sapiens*) que empreende gradativas e violentas ações sobre aquele meio ambiente, envolvendo assim sua modificação.

Caberá, então, para o caso de doenças, a recuperação destes trajetos que envolvem cantares como apresentação e meio de encontrar aquelas rotas primordiais de acontecimentos em termos de uma verdadeira cartografia de lugares sagrados que possibilitam a cura (CAYÓN 2012: 193) pela eficácia de palavras xamânicas (LÉVI-STRAUSS 2008: 217-9). É também movimento de reformulação contra a história do terror pelo tempo da cura: “sobretudo os eventos da conquista e da colonização, tornam-se objetificados no repertório xamânico contemporâneo enquanto imaginário magicamente fortalecido, capaz de provocar o infortúnio, bem como de o aliviar” (TAUSSIG 1993: 345).

Levando em conta as considerações acima, pela poética ameríndia, ‘Yvára’ apresenta-se produtiva para a subjetividade e historicidade que se despertou pela poética do traduzir, tal como as palavras nos cantos de cura, em sua poética, tal qual o poder das palavras agindo no corpo doente, recuperando, reconstituindo o sujeito da linguagem pelos aportes cosmológicos das palavras. ‘Yvára’ como um tempo de passagem e de transformação, tal qual uma historicidade que transformando o tempo de terror para o tempo de cura acessa o tempo da fronteira.

Para demonstrar a respeito do que foi dito acima, é importante apontar do significado dado a ‘Yvára’ nas outras propostas de tradução: Ora traduzido como divino/divina (CADOGAN 1959: 13-4; CLASTRES [1974] 1990: 20), seguirá outras propostas em Kaká Werá Jecupé (2001: 25-7) e em Josely Vianna Batista (2011: 25) em que se faz referência ao *céu*, *deus*. Vejamos os dois primeiros tradutores, que se parecem, para depois examinar a tradução de Josely Baptista e por último, aquela de Kaká Jecupé.

Léon Cadogan (1959: 17) realiza uma tradução preocupada em orientar o leitor quanto aos contextos culturais, e nas referências lexicográficas da sua

obra, lê-se uma nota importante: “Yvára: divino, de yva = paraíso [...] empléase también al referirse al alma, la parte divina del hombre”.

Contudo, para o corpo do texto narrativo, Cadogan (1959: 13-4) e também Clastres (1990: 20), registram ‘divino’ e ‘divina’, com mudança de gênero devido à concordância com o núcleo nominal [*plantas de los pies, sabiduria, coronilla, adorno de plumas, espelho, cabeça, plumas da coroa*].

Já em Josely Vianna Baptista (2011: 25) temos as seguintes sentenças com a tradução de ‘Yvára’<sup>5</sup>:

- (4) “Yvára pypyte”: “as celestes plantas dos pés”;
- (8) “Yvára jechaka mba’ekuaá”: “O lume de seus olhos-de-céu”;
- (9) “yvára rendupa”: os divinos ouvidos;
- (10) “yvára popyte: yvyra’i”: ocorre uma relativa ausência;
- (11) “yvára popyte rakā poty”: “as palmas as palmas celestes com brotos floridos”
- (14) “Yvára apyre katu: “Sobre a frente do deus”.

Observando as relações entre sentenças, notamos a menção a ‘deus’ (14) em diálogo com uma das sentenças anteriores em (12) “*oguero-jera Ñamanduĩ*” - “*Ñamanduĩ, desabrochando*”, correspondendo ao movimento de ‘*brotos floridos*’; e em (11), em que *Ñamanduĩ* faz referência implícita à entidade divina. Nessa proposta, ‘Yvára’ como ‘celeste’ (4 e 11) e ‘os olhos-de-céu’ (8) conectam ‘Yvára’ com ‘abóboda celeste/céu’.

É nítida também a referência elementos antropomórficos, construindo personificações instigantes como (16) ‘olhos de orvalho’, a construção de algo como um rosto olhando céu com seu cocar sagrado, e é também o lugar de surgimento do Colibri. Na última estrofe:

Sobre a frente do deus// as flores do cocar// olhos de orvalho.  
 //Entre as corolas do cocar sagrado//o Colibri, pássaro original,  
 //pairava, esvoaçante.

Kaká Werá Jecupé propõe outra tradução para ‘Yvára’. Em (8) *Yvára jechaka mba’ekuaá* traduz: “Círculo desdobrado da sabedoria inaudível”. Atentemos para o ‘círculo’: desde o poema original, temos traços de ‘arredondamento’ fortes na última estrofe (14 a 19). Encontra-se uma

<sup>5</sup> A numeração entre parênteses indica a posição dos versos.



‘circularidade’, na proposta de Cadogan e Clastres, em (5) ‘*apyka apu’a i*’ “el pequeno asiento redondo/o pequeno traseiro redondo”.

Tais retomadas, presentes em Josely Baptista e Kaká Jecupé, indicam uma tradução com o procedimento poético de repetição de que nos fala Martins (2018: 73-4).

Nesse sentido, notamos também em Jecupé (2001: 25-7), uma delicada movimentação imagética e sua dança motivacional, diálogo entre palavras, assim como com o sujeito da linguagem, que surge, como se já estivesse ali, como uma vestimenta e ponto de vista.

A estrofe final:

Da divina coroa irradiada//Flores plumas adornadas/em leque.  
//Em meio às flores plumas floresce//a coroa-pássaro//do  
pássaro futuro, //luz veloz//que paira//em flor e beijo, //que voa  
não voando.

Na tradução de Jecupé nota-se a ocorrência de um quase ‘ausente’ entre as palavras, como que não se pudesse recuperar, e permanece inaudível até surgir o Colibri (ou beija-flor) - ‘do pássaro futuro’ que está com sua tradução ‘em flor e beijo’.

O tradutor revela qual é o pássaro, sem o nomear diretamente: o Beija-Flor (colibri). Este é um jogo de diálogo que me chamou a atenção para o que busco compreender como *Política do Ritmo*, em Henri Meschonnic (2006: 7): “A oralidade é um trabalho, de si sobre si e para os outros. O ritmo, então, é uma missão do sujeito. A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade”.

A oralidade na escritura daquele sujeito de tradução que, em sua atividade, em um posicionamento para o imprevisível, isto é não tanto preocupado com a sintaxe da língua alvo (identidade) e com a interpretação e/ou explicações (identidade). E nisso, naquele posicionamento, a alteridade. O ritmo, o sujeito na linguagem. Nesse sentido que haverá um ritmo tal na tradução efetuada que é propício ao acontecimento também de alteridade ao leitor.

Voltemos ao comentário: o caráter do instantâneo ('veloz') possibilita uma sensação de contato ('paira') de aproximação. A ausência do pássaro nomeado e ocorrência dele em inversão ('em flor e beijo') sem deixar de mencionar certa minúcia perceptível de um estar "que voa não voando". Esse é o jogo das palavras naquele entender da tradução como procedimento poético de repetição.

Da concepção do sujeito da linguagem, a poética é que está em eficácia. A linguagem age no corpo criando o corpo na linguagem. Sou jogado, enquanto leitor-tradutor, para uma espécie de 'dentro da linguagem', a olhar movimentos ligeiros, lentos e imperceptíveis, querendo se comunicar.

Quanto ao 'dentro da linguagem', e em correlação do que seria a linha cosmológica pela poética ameríndia, está o entendimento da passagem na criação, 'Yvára'. Por isso, na tradução apresentada adiante não se traduziu o caráter sugestivo de 'Yvára', privilegiando a repetição de palavras e suas retomadas.

A cada linha, durante o processo, fortaleceu-se uma constatação de diálogo entre as palavras e suas repetições, retomadas, articulações, uma dentro da outra, pedindo, o próximo vocábulo que já estava antes. À medida que conhecia outros textos de poesia indígena guarani, o mesmo procedimento se constatava. Um canto xamânico retomando elementos de uma narrativa, e vice-versa, a exemplo da 'tradução como procedimento poético de repetição' (MARTINS 2018, 2019)

Em um canto de acesso ao conhecimento, isso me foi sensível, à medida que o cantava e experimentava o ritmo do maracá. Desse modo, trago aqui, sua tradução, e o quanto tem de expressivo para as reflexões sobre o sujeito da linguagem e sujeito cosmológico.

O canto está em *Através do Mbaraká: música, dança e xamanismo guarani* (2009), pesquisa em etnomusicologia da antropóloga Deise Oliveira Montardo, que esteve entre os Kaiowá (grupo Guarani) em Mato Grosso do Sul. Este trabalho é composto de livro e CD. O que escutamos pelas palavras, tem como acompanhamento o instrumento musical maracá e o bastão de taquara, como percussão ao bater na terra e 'versos' que são cantados; o primeiro,

sete vezes; o segundo, duas e o terceiro, duas. O *mbaraká* é um dos instrumentos essenciais para a execução de danças de rituais, as chamadas de *jeroky* nas culturas guaranis. Jerome Rothenberg, em seus ensaios de etnopoética, coloca a importância de tal instrumento para estudiosos de poéticas ameríndias. Em um desses ensaios, propõe: *Dê aulas com um chocalho & um tambor* (ROTHENBERG 2006: 80). Agora com o *mbaraká* nas mãos, pode-se iniciar um canto *jeroky*.

- (1) *Ano'arako orojeroky Pa'i Kuara roka rehe* (7x)
  - (2) *Ano'arako orojerure Yvára che ra'e* (2x)
  - (3) *Angatu ore orojeroky Pa'i Kuara roka rehe* (2x)
- Haaa!!! (MONTARDO, 2009: 80, adaptado).

Vejamos comentários que envolvem apontamentos para a tradução em seu aspecto do sentido:

- (1) *Ano'arako orojeroky*: Agora certamente nós louvaremos dançando.  
*Pa'i Kuara roka rehe*: pela casa do Pai do Sol.
- (2) *Ano'arako orojerure Yvára che ra'e*: Pedimos-orando/rezando [*orojerure*]  
*Yvára che ra'e*: encontro com a ocasião [*ra'e*] do meu [*che*].  
A entrada lexical de *ra'e*: “partícula de aspecto, indica um descobrimento, isto é, indica que um fato é constatado apenas no instante relatado” (DOOLEY 2006: 167). Nota-se que o núcleo verbal dos versos se encontra na primeira pessoa do plural exclusivo [*oro-*] (em [*oro-jeroky*] e [*oro-jerure*]). No verso intermediário, encontramos um pronome possessivo de primeira pessoa [*che*]. O entendimento é que este ‘meu’ que é pedido [*-jerure*] e encontrado na dimensão do *Yvára* - é designação de um ‘eu’ cosmológico dos envolvidos na dança-louvor [*-jeroky*]. Então, o verso (2) “*Angatu ore orojerure Yvára che ra'e*” é a atualização de um acontecimento esperado.
- (3): Agora sim nós estamos dançando/louvando pela casa do Pai do Sol. Atenemos que o sintagma [*che ra'e*] articula para o terceiro verso onde o advérbio [*angatu*] ‘agora mesmo’ traz uma diferença a [*ano'arako*] ‘agora certamente’ dos versos anteriores. Na passagem, o que era uma vontade/desejo/possibilidade se torna uma ocorrência constatada: o [*che ra'e*] que foi encontrado.

Após os comentários acima, então, a nossa proposta de tradução desse canto *jeroky*:

Agora por aí, para se alegrar, o sol a casa do pai' é.....*pa'i kuara roka rehe*. *Yvára che ra'e*.....agora por aí, pedindo buscando assim

eis m'eu eis me'aqui. Agora mesmo aqui nos alegrando o sol a casa do pai' é.....*pa'i kuara roka rehe*.<sup>6</sup>

Traduzir o canto parece ter uma dificuldade maior que traduzir narrativas. Há um movimento declarado, por exemplo, no caso da dança ritual *jeroky*, que, ao envolver outros elementos como a própria dança e música, nos faz pensar as possibilidades, por exemplo, de desenvolver propostas que tentem contemplar algo mais no papel. Jerome Rothenberg (2016: 60) clama por uma *tradução total*:

Tudo nestes poemas-canções é finalmente traduzível: palavras, sons, voz, melodia, acontecimento, etc., na reconstituição de uma unidade que seria quebrada se cada elemento fosse abordado separado. Uma experiência plena & total dá início ao processo, e só uma tradução total pode reproduzi-lo por completo.

Ainda sobre o *jeroky*, Montardo (2009: 275) explica assim: “revela as concepções Guarani sobre as transformações do corpo pesado em leve, do agressivo em alegre, belo e saudável. Uma das exegeses que obtive acerca deste ritual é a de que ele é um caminho [...]”. Curt Nimuendaju (1987: 97-98) descreve situações que presenciou, nas quais danças *jeroky* se embalavam durante dias, proporcionando a esperança de que somente com ela o corpo pudesse então chegar, sem que precisasse morrer, à ‘*yvi marã e’yma*’, lugar onde não há tristeza, nem fome, nem doença, nem dor.

Importante salientar que há, para a ética Guarani, um termo interessante para compreendê-la: *teko/reko*, geralmente traduzido por virtude, costume, estar. Traços de uma *teko* podem se construir com outras palavras que inscrevem um diálogo com *Ñanderu* [Nosso-Pai]. Noções como ouvir-entender [-*endu*], falar [-*ayvu*], acreditar [-*jerovia*], louvar-dançar [-*jeroky*], orar-pedir [-*jerure*] fazem parte deste vocabulário que tem relação com a ‘amizade cosmológica’: do ‘estar no mundo’ que respeite o caráter vivo das relações, ao mesmo tempo negando a possibilidade de um exercer

---

<sup>6</sup> Aqui utilizo esse pontilhado como recurso gráfico, como uma ressonância do canto. Está dentro da ‘tradução total’ de Jerome Rothenberg (2006: 54): é preciso cantar a tradução de cantos indígenas até que a voz do tradutor recupere o elemento performativo.

destrutivo. Estas são as palavras da etnógrafa entre os Mbya-Guarani de Angra dos Reis, Elizabeth Pisolato (2007: 58) sobre a *teko*:

Considerando particularmente a agricultura, parece que o que nasce não é visto como resultado direto e exclusivo do trabalho humano, ainda que dele dependa. Se na terra é preciso plantar, por outro lado, os cultivos ‘verdadeiros’ (ete) existentes na morada dos deuses, também ditos serem os próprios do guarani, isto é, criados por Nhanderu para o consumo destes seus eleitos, têm justamente a capacidade de crescer sem a exigência do trabalho, e a de não acabar.

Naquele canto *jeroky*, poderíamos declarar que o cantador faz uso de repetição com diferenças como procedimento poético, produzindo o acontecimento de se estar dançando/louvando/orando/rezando [*ore orojeroky*] pela/na pela casa do pai do sol [*pa’i kuara roka rehe*], proporcionado pelo movimento anterior de se buscar ou se encontrar [*yvára che ra’e*]. Seria ‘Yvára’ o lugar cosmológico onde *Nhanderu* se fez por si próprio e onde se pode encontrar *Mbaekuaa*, o [saber ser que há]? O que traduzir para ‘Yvára’?

Nossa proposta de tradução dos versos da narrativa em *Ayvu Rapyta*:

(1)	<i>Ñande Ru Pa-pa Tenonde</i>	Nande Ru último pai-principia
(2)	<i>guete rã ombo-jera</i>	teu corpo embogerá
(3)	<i>pytũ yma gui.</i>	de há muito tempo noite.
(4)	<i>Yvára pypyte</i>	Yvára, entre o pé
(5)	<i>apyka apu’a i,</i>	redonduzindo assento
(6)	<i>pytũ yma mbyte re</i>	entre há muito tempo noite
(7)	<i>ogüero-jera.</i>	guerogerá.
(8)	<i>Yvára jechaka mba’ekuaá,</i>	Yvára saber-ser-que-há luzindo olho
(9)	<i>yvára rendupa,</i>	yvára o ainda escutado
(10)	<i>yvára popyte, yvyra’i,</i>	yvára entre a mão, coluna-taquara
(11)	<i>yvára popyte rakã poty,</i>	yvára entre a mão florilhando pontas
(12)	<i>ogüero-jera Ñamanduĩ.</i>	guerogerá Namandui.
(13)	<i>pytũ yma mbyte re.</i>	entre há muito tempo noite
(14)	<i>Yvára apyre katu</i>	Yvára ponta instante
(15)	<i>jeguaka poty</i>	cocar das flores
(16)	<i>ychapy recha.</i>	orvalho vendo
(17)	<i>Yvára jeguaka poty mbyte rupi</i>	Yvára por entre o cocar das flores
(18)	<i>guyra yma, Maino i,</i>	o há muito tempo pássaro, Beija-Flor,
(19)	<i>oveve oikovy.</i>	voa havendo.

## 5. *Yvy potyra*, a terra que se abre como flor

Pedro Cesarino (2018: 45), em seus estudos e prática de tradução de arte verbal indígena, afirma que caminhos, paradas e surgimentos são alguns fundamentos da poética no que tange ao ‘regime intelectual ameríndio’. Através dessas concepções surge a possibilidade de manejo de mundo, ao se recuperar os trajetos primordiais, os quais presentificados, restauram conexões.

Exatamente por essa razão, perguntar qual o sentido de uma poesia guarani em sua antologia direcionada ao grande público é uma questão instigante. Pensar nessa possibilidade de acesso a poesia indígena para uma teorização cultural em que constitua historicidades contra qualquer sistema político-econômico catastrófico. Essas aberturas de reflexões em direção a uma ‘amizade cosmológica’ contra o ‘império da morte’

A expressão ‘império da morte’ está em um texto sobre direitos indígenas, a *Declaração Solene dos Povos Indígenas do Mundo* (1975) proclamada em Port Alberny, onde se reuniram milhares de vozes no tempo e no espaço: “Nós, povos indígenas do mundo, unidos numa grande assembleia de homens sábios, declaramos a todas as nações: [...] Mesmo que nosso universo seja destruído, NÓS VIVEREMOS, por mais tempo que o império da morte!” (HECK; PREZIA, 1998: 75).

A declaração acima pode ser entendida da seguinte forma: mesmo que um dia, ou em um lugar, possa não mais haver resquícios de uma cultura indígena, mesmo assim ela voltará a renascer. Contra aquele império da morte, muito mais antigo e duradouro pela esperança, a ‘amizade cosmológica’. É uma ética não destrutiva, e, pelo contrário, a favor da proliferação da vida e que na ameríndia aparece, entre outros discursos, nas ‘narrativas de surgimento’, conhecidas também como narrativas míticas e suas atualizações nos cantos xamânicos, entre muitos outros lugares de encontro.

Os conhecimentos de uma amizade cosmológica podem surgir nos sonhos. Ailton Krenak (2015:93) explica: “o sonho é o instante em que nós

*TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 142-168

Número Especial - III JOTA

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

estamos conversando e ouvindo os nossos motivos, os nossos sábios, que não transitam aqui nesta realidade. É um instante de conhecimento que não coexiste com este tempo aqui”.

Pelo espaço-tempo que se apresenta nos sonhos, o conhecimento dessa amizade cosmológica se manifesta, assim como vai se apresentando na construção da realidade pelos cantos xamânicos, nas narrativas escutadas, nas imagens poéticas das escritas e de mundos.

Pierre Clastres (2003) dedicou parte de seus estudos para entender a lógica dos mecanismos políticos contra o surgimento do Estado, entendido como uma inovação social, estabelecendo a desigualdade e separação. Entre esses mecanismos, Clastres (2003: 190) salienta o próprio pensamento Guarani de compreensão do mundo:

O sábio guarani [...] explica que cada ‘coisa’, tomada uma a uma, que compõe o mundo - o céu e a terra, a água e o fogo, os vegetais e os animais, os homens enfim - é marcada, gravada pelo selo maléfico do Um. O que é uma coisa una? Em que se reconhece a marca do Um sobre as coisas?

Nesse entendimento de mundo, a força de saída para qualquer situação que se queira colocar como única realidade, na esfera da linguagem, na convocação ao poema do mundo, o sujeito da linguagem e que é também ao sujeito cosmológico, recebe uma convocação: a amizade cosmológica, uma historicidade que conclama a territorialização.

Veja ‘a terra que se abre como flor’: *Yvy potyra. Yvy Potyra* [terra-flor] - em referência a terra [yvy] que se abre como flor [*poty; potyra; yvoty*] no e pelo *Yvára*, de onde sai o Beija Flor como que em leque de um cocar expandindo o *Yvára* desde o céu, a terra iniciando um tempo novo, seja primavera, verão, inverno ou outono, ou em direção leste-oeste - nascer e descansar do sol; seja apontando um caminho a seguir, a migrar, em êxodo.

Em uma situação de áreas demarcadas pela propriedade privada em uma extensão em que os territórios indígenas tradicionais diminuem a reservas insuportáveis ao bem-viver, a busca pela Terra sem mal não pode ser

feita em uma linha sintagmática tal como se encontra, com cercas. Hélène Clastres (1978: 85) escreve: “chegaram ao fim os movimentos coletivos [...]. Objeto outrora de uma procura real, a Terra sem Mal tornou-se objeto de especulação; de homens de ação que eram, os profetas se fizeram pensadores”.

Se as possibilidades diminuíram ao nível de um pessimismo agudo, enquanto houver *Yvára* ainda pode acontecer algo. É necessário sempre imaginar, buscar no pensamento, com um corpo no pensamento, uma geografia como as geografias de percursos nas narrativas míticas, lugares conhecidos de caminhos que podem comunicar o incomunicável.

As palavras da poesia indígena guarani, a elas se pede, com elas se pede, buscando *yvára: che ra'e*. Traduzir poesia indígena guarani é pensar constantemente com isso. Com o *mbaraká* nas mãos. *O mbaraká* entre as palmas das mãos das palavras.



## Referências

- ALBERT, B.; RAMOS, A. R. *Pacificando o Branco: Cosmologias do Contato no Norte-amazônico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- BATISTA, J. V. *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.
- BARRETO, J. P. L.; SANTOS, G. M. Os seres e as espécies aquáticas: alguns aspectos da teoria tukano sobre humanidade e animalidade. In. AMOROSO, M.; SANTOS, G. M. (Org.). *Paisagens Ameríndias, Lugares, Circuitos e Modos de Vida na Amazônia*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.
- CADOGAN, L. Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. FFLCH/USP, *Boletim N.227, Antropologia N.5*. São Paulo, 1959.
- CAMARGO, E. Narrativas e o modo de apreendê-las: A experiência entre os Caxinauás. *Cadernos de Campo, n.10*. 2002.
- CAYÓN, L. S. Lugares Sagrados Y Caminos de Curación: apuntes para el estudio comparative del conocimiento geográfico de los Tukano Oriental. In. ANDRELLLO, G. (org.). *Rotas de Criação e Transformação. Narrativas de Origem dos Povos Indígenas do Rio Negro*. São Paulo: Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira, Am; FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2012.
- CESARINO, P. N. Wenía: O surgimento dos Antepassados - Leitura e tradução de um canto narrative ameríndio (Marubo, Amazônia Ocidental), *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea, n.53, p. 45-99, jan./abr.* 2018.
- CLASTRES, H. Terra sem Mal. *O profetismo Tupi Guarani*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, [1975] 1978.
- CLASTRES, P. Do Um sem o Múltiplo. In. *A Sociedade Contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac&Naify, [1974] 2003.
- CLASTRES, P. *A Fala Sagrada: Mitos e Cantos Sagrados dos Índios Guarani*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, [1974] 1990.
- DOOLEY, R. *Léxico Guarani, dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística*. Sociedade Internacional de Linguística, 2006.
- FARAGE, N. Os múltiplos da alma: um inventário de práticas discursivas Waphishana. *Itinerários, Araraquara, n.12*, 1988.
- GARCIA, W. G. *Nhande Rembypy: Nossas Origens*. Araraquara: UNESP - Faculdade de Ciências e Letras. Centro de Estudos Indígenas "Miguel A. Menéndez", 2002.
- TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 142-168  
Número Especial - III JOTA  
[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

- HECK, E.; PREZIA, B. *Povo Indígenas: Terra é Vida*. São Paulo: Atual, 1998.
- JEKUPÉ, K. W. *Oré awé roiru'a ma. Todas as Vezes que Dissemos Adeus*. 2. ed. São Paulo: Triom, 2002.
- JEKUPÉ, K. W. *Tupã Tenondé: A Criação do Universo, da Terra e do Homem Segundo a Tradição Oral Guarani*. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- JEKUPÉ, K. W. *A Terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. 4. ed. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, [2010] 2015.
- KRENAK, A. Receber sonhos. In COHN, S. (Org). *Ailton Krenak. Encontros*. Rio de Janeiro, 1 ed., Azougue, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, C. A eficácia simbólica. In. *Antropologia Estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés São Paulo: Cosac Naify, [1958] 2008.
- MARTINS, M. S. C. Em defesa da literatura indígena: a atenção à literatura tradicional dos cantos xamânicos e das narrativas primordiais. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v.20, n.36, p 122-144, ago./dez. 2019.
- MARTINS, M. S. C. A tradução como procedimento poético de repetição. *Ronái: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Juiz de Fora, Universidade federal de Juiz de Fora, v.6, n1, p. 72-83, 2018.
- MESCHONNIC, H. *Le Sacré, Le Divin, Le Religieux*. Paris, Editions Arfuyen, 2016.
- MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. São Paulo. Perspectiva, [1999] 2010.
- MESCHONNIC, H. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, [1989] 2006.
- LAGROU, E. O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação identidade e alteridade? *Mana*, v.8, n.1 pp.29-61, 2002.
- MESSINEO, C.; TACCONI, T. Problemas y desafíos de la traducción de las Lenguas Indígenas: Los casos Toba y Maká de la región del Gran Chaco (Argentina y Paraguay). *Cadernos de Tradução*, v.37, n.3 pp.92-116, set-dez 2017.
- MONTARDO, D. L. O. *Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani*. São Paulo: EdUSP, 2009.
- NIMUENDAJU, C. U. *As Lendas de Criação e Destruição do Mundo como Fundamento da Religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: Hucitec: Edusp, [1914] 1987.
- OVERING, J. The Shaman as a Maker of Worlds: Nelson Goodman in the Amazon. *Man*, vol.25, N.4, pp. 602-619, 1990.
- TradTerm*, São Paulo, v.38, fevereiro/2021, p. 142-168  
Número Especial - III JOTA  
[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

- PISOLATO, E. *A Duração da Pessoa. Mobilidade, Parentesco e Xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo, Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.
- RISÉRIO, A. *Textos e Tribos: Poéticas Extraocidentais nos Trópicos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ROTHEMBERG, J. *Etnopoesia no Milênio*. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.
- SEQUERA, G. *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provani Editores, 2006.
- TAUSSIG, M. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem: um Estudo sobre o Terror e a Cura*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Paz e Terra, [1987]1993.
- VIANNA, J. J. B. De deslocamentos e alter-ações: os ataques yòpinai e os sentidos da doença entre os Baniwa. AMOROSO, M.; SANTOS, G. M. (Org.). *Paisagens Ameríndias, Lugares, Circuitos e Modos de Vida na Amazônia*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma Antropologia Pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em: 21/04/2020

Aceito em: 18/12/2020

Publicado em fevereiro de 2021