

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA**  
**FACULDADE DE LETRAS - FL**

MARIANA ALVARENGA DE OLIVEIRA

**TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL DAS ARTES VERBAIS  
MBYÁ-GUARANI E KRAHÔ**

RIO DE JANEIRO  
2025

MARIANA ALVARENGA DE OLIVEIRA

**TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL DAS ARTES VERBAIS  
MBYÁ-GUARANI E KRAHÔ**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras: Português-Literaturas, na Faculdade de Letras, do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Francisco de Andrade Júnior

RIO DE JANEIRO  
2025

## CIP - Catalogação na Publicação

0048t Oliveira, Mariana Alvarenga de  
Tradução e mediação linguístico-cultural das artes  
verbais mbyá-guarani e krahô / Mariana Alvarenga de  
Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2025.  
65 f.

Orientador: Antonio Francisco de Andrade Júnior.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
Literaturas, 2025.

1. Tradução. 2. Mediação linguístico-cultural. 3.  
Etnopoiesia. 4. Antropologia. 5. Artes verbais  
ameríndias. I. Andrade Júnior, Antonio Francisco de,  
orient. II. Título.

**OLIVEIRA, MARIANA ALVARENGA DE. TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL DAS ARTES VERBAIS MBYÁ-GUARANI E KRAHÔ.**  
Brasil, 2025. Monografia (Licenciatura em Letras: Português-Literaturas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

## **RESUMO**

Uma vez que as artes verbais ameríndias constituem regimes sociocosmológicos e sistemas verbo-musicais singulares quanto às condições nas quais esses povos produzem sentidos no mundo, traduzi-las significa adentrar um processo de deslocamento tão territorial quanto linguístico-cultural. Tendo esses fatores em vista, o presente trabalho focaliza a atuação mediadora mobilizada pelo tradutor na tradução das artes verbais ameríndias. Sobretudo, objetiva-se refletir acerca dos gestos e procedimentos tradutórios compreendendo-os como operações ativas de leitura e escuta, a partir das noções de “tradução cultural” desenvolvidas por Spivak (1993), os conceitos de “domesticação” e “estrangeirização” propostos por Venuti (1995) e os estudos relativos ao campo da etnopoesia. De modo a explorar a heterogeneidade por meio da qual as artes verbais ameríndias são constituídas, foram selecionadas para compor o primeiro corpus de análise da pesquisa duas obras pautadas na tradução de textualidades mbyá-guarani: o livro *Roça Barroca* (2011), de Josely Baptista Vianna, e a coletânea *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2006), organizada por Guillermo Sequera e Douglas Diegues. No que diz respeito ao segundo corpus, selecionou-se a tese intitulada “Sobre a lenha, labaredas. Poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô” (2020), de Ian Packer, cuja contribuição para os estudos etnográficos krahô é de grande valia. Após a análise das traduções articuladas nas obras e na tese, verificou-se que cada uma das traduções revela movimentos críticos e ativos por parte do sujeito tradutor. Concluiu-se que a atividade tradutória, quando realizada responsável e criticamente, permite com que o tradutor faça da escuta da fala do outro seu verdadeiro objeto de tradução, tornando-o um tradutor-leitor.

**Palavras-chave:** tradução; mediação linguístico-cultural; etnopoesia; antropologia; artes verbais ameríndias.

OLIVEIRA, MARIANA ALVARENGA DE. **TRADUÇÃO COMO E MEDIAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL DAS ARTES VERBAIS MBYÁ-GUARANI E KRAHÔ**. Brasil, 2025. Monografia (Licenciatura em Letras: Português-Literaturas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

## ABSTRACT

Since Amerindian verbal arts constitute distinctive sociocosmological regimes and verb-musical systems in terms of the conditions in which Amerindian people produce meaning in the world, translating them means entering a process of displacement that is as territorial as it is linguistic and cultural. In light of these factors, this final paper focuses on the mediating role played by the translator in the translation of Amerindian verbal arts. Above all, the main goal is to reflect on the many gestures and methods of translation accomplished by the translator, understanding them as active operations of reading and listening, according to the notions of "cultural translation" developed by Spivak (1993), the concepts of "domestication" and "foreignization" proposed by Venuti (1995) and some studies related to ethnopoetics. In order to explore the heterogeneity through which Amerindian verbal arts are composed of, two books built on the translation of Mbyá-Guarani textualities were selected to make up the first corpus of analysis: the book titled *Roça Barroca* (2011), published by Josely Baptista Vianna, and the collection *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2006), organized by both Guillermo Sequera and Douglas Diegues. Regarding the second corpus, the thesis entitled "Sobre a lenha, labaredas. Poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô" (2020), written by Ian Packer, whose contribution to Krahô ethnographic studies is of great value, was selected for posterior analysis. After analyzing the translations articulated in both corpuses, it was found that each of the translations reveals critical and active movements on the part of the translator. To conclude, the translation activity, as long as it's carried out responsibly and critically, allows the translator to turn listening to the other person's speech into his translation object, converting themselves into a reader throughout the translation process.

**Keywords:** translation; linguistic and cultural mediation; ethnopoetics; anthropology; amerindian verbal arts.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>1. TRADUÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE MEDIAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL</b>	<b>8</b>
1.1. O papel crítico e criativo do tradutor como mediador cultural: estratégias de domesticação e estrangeirização	8
1.2. Concepções de poesia e etnicidade: como traduzir as artes verbais ameríndias e as singularidades de seus respectivos regimes poéticos?	15
<b>2. CONTEXTUALIZAÇÃO DE CORPORA: AS ARTES VERBAIS MBYÁ-GUARANI E OS CANTOS DE MARACÁ KRAHÔ</b>	<b>20</b>
2.1. Diferentes olhares acerca das artes verbais mbyá-guarani: a <i>Roça Barroca</i> de Josely Vianna Baptista e a <i>Kosmofonia mbyá-guarani</i> de Douglas Diegues	20
2.2. As artes verbais krahô e os cantos de maracá segundo Ian Packer	24
<b>3. ANÁLISE DE CORPORA: TEXTUALIDADES MBYÁ-GUARANI E KRAHÔ</b>	<b>28</b>
3.1. Traduções de cantos mbyá-guarani em <i>Roça Barroca</i> e <i>Kosmofonia mbyá-guarani</i>	28
3.2. Traduções de cantos de maracá krahô segundo Ian Packer	32
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>36</b>
<b>ANEXO 1 - CANTOS TRADUZIDOS EM ROÇA BARROCA</b>	<b>38</b>
<b>ANEXO 2 - CANTOS TRADUZIDOS EM KOSMOFONIA MBYÁ-GUARANI</b>	<b>44</b>
<b>ANEXO 3 - TRADUÇÕES DE CANTOS KRAHÔ</b>	<b>49</b>

## INTRODUÇÃO

As artes verbais e textualidades ameríndias são assimiladas como particularmente periféricas em comparação à hegemonia das mais diversas manifestações artísticas consagradas no Ocidente. Não à toa, o sujeito tradutor que assume a tarefa de traduzi-las para o português assume também a necessidade de se deslocar para além do lugar privilegiado que ocupa na relação com o outro traduzido. Tendo em vista esse panorama, convém questionar a respeito de como o tradutor pode adotar uma postura que, ao mesmo tempo em que se pretenda crítica diante da catalogação homogeneizadora imposta aos povos ameríndios, seja capaz de reconhecer as inúmeras possibilidades de conceber poesia que esses povos carregam consigo. Para além da responsabilidade com texto, cabe ao sujeito tradutor uma escuta atenta, perceptiva às singularidades estéticas e sociocosmológicas a partir das quais os regimes poéticos ameríndios são constituídos.

Nesse viés, o presente trabalho tem como enfoque temático a atuação crítica, criativa e intermediadora do tradutor na tradução e circulação das artes verbais ameríndias – tendo em vista a adoção da expressão “artes verbais” como a de uma abordagem conceitual que abarca as poéticas ameríndias para além de seu registro escrito, perpassando sobretudo a protagonização da linguagem oral na concepção desses fazeres múltiplos. Compreende-se que, mais do que mero transmissor do conteúdo comunicacional que reside no texto original, o tradutor é capaz de operar como um mediador linguístico-cultural, podendo desempenhar um significativo papel na apreciação estética e sociocultural de manifestações artísticas não-occidentalizadas, como ocorre no caso das artes verbais ameríndias.

Tal perspectiva surge na contramão de concepções “instrumentalizadoras” sobre a atividade de tradução, que por sua vez delegam ao tradutor a mera responsabilidade de transmitir o conteúdo aparente de uma língua para outra. Argumenta-se que o sujeito tradutor é na verdade um leitor em potencial, que deve se manter atento ao que diz o “Outro” traduzido, sobretudo o sujeito subalternizado. Aliado a essa concepção de tradução, questiona-se, diante de um escopo mais restrito e como a questão motriz que norteia o presente trabalho: que tipo(s) de escuta esse leitor-tradutor deve mobilizar para romper com os paradigmas verbocêntricos e occidentalizados que tendem a orientar a tradução das artes verbais ameríndias?

O questionamento é proposto de modo a promover diálogos com a pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida no projeto de pesquisa “Poéticas translíngues do contemporâneo: contrapedagogias e glotopolíticas latino-americanas”, coordenado pelo Prof. Dr. Antonio Francisco de Andrade Júnior (CNPq/FAPERJ). A escolha pelo enfoque temático apresentado neste trabalho propõe dar continuidade a reflexões teórico-críticas pautadas na compreensão da prática tradutória enquanto um exercício crítico e criativo. De acordo com essa perspectiva, a tradução é concebida como uma atividade de leitura-escritura, cuja realização advém de uma intervenção ativa por parte do tradutor, que por sua vez se situa ideológica e culturalmente no processo de tradução.

Após promover reflexões em torno do papel desempenhado pelo tradutor no que diz respeito à língua e às textualidades que pretende traduzir, intenciona-se como principal finalidade do trabalho explorar os processos e procedimentos tradutórios que circundam a tradução das artes verbais indígenas situadas na conjuntura latino-americana contemporânea. Para tanto, tendo em vista as similaridades e diferenças engendradas pelas múltiplas formas de produção artística vinculadas às artes verbais ameríndias, foram selecionados três projetos de tradução para posterior apreciação crítica e comparação de repertórios. Essa seleção objetiva analisar, de forma concreta, as escolhas de tradução assumidas por diferentes sujeitos em relação às artes verbais ameríndias, tendo em vista as historicidades com as quais cada um dos tradutores se relaciona por meio de seus gestos tradutórios e exercícios de leitura e escuta.

Em um primeiro momento, no 1º capítulo do trabalho, sucedeu-se a apreciação crítico-analítica de pressupostos teóricos relativos aos Estudos da Tradução e ao campo da Etnopoesia. Partiu-se das reflexões ensaísticas fornecidas pelo filósofo Walter Benjamin (1923) para problematizar as concepções que concebem a atividade tradutória enquanto uma operação de caráter meramente instrumental. Além disso, julgou-se valiosa uma aproximação com a teoria da tradução de Gayatri Spivak (1993), a fim de compreender o papel do tradutor como um mediador linguístico-cultural na tradução de regimes linguístico-culturais subalternizados, e o desenvolvimento de ponderações acerca dos movimentos de domesticação e estrangeirização que esse sujeito pode vir a adotar no *continuum* do processo tradutório, conforme postulado por Venuti (1995).

Sob outro viés, de modo a evitar assimilações reducionistas e homogeneizantes no que diz respeito à leitura das artes verbais ameríndias, relacionou-se às proposições anteriores um

breve panorama sobre o campo da etnopoesia, cujo ângulo central é o estudo de sistemas verbo-musicais e poéticos extraocidentais, bem como o modo com que esses sistemas produzem sentidos específicos no mundo. Por fim, considerou-se pertinente uma breve recapitulação da poética do ritmo desenvolvida por Henri Meschonnic (1982; 1999), como uma possibilidade alternativa de interpretar a construção dos discursos poéticos ameríndios.

Em um segundo momento, nos 2º e 3º capítulos do trabalho, realizou-se uma apreciação analítica das obras selecionadas. Compõem o corpus de análise duas obras literárias dedicadas à tradução de cantos mbyá-guarani: são elas o livro *Roça Barroca*, de Josely Vianna Baptista (2011), e a coletânea *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2006), fruto da colaboração entre o etnomusicólogo Guillermo Sequera e o tradutor Douglas Diegues. Além das traduções do mbyá-guarani, selecionou-se uma série de traduções de cantos de maracá, realizadas pelo antropólogo Ian Packer em sua tese de doutorado intitulada “Sobre a lenha, labaredas. Poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô” (2020). A seleção de traduções provenientes de esferas e gêneros discursivos distintos visa reconhecer a amplitude de possibilidades a partir das quais os sujeitos-tradutores operam.

No 2º capítulo, efetuou-se uma contextualização inicial dos sistemas linguístico-culturais e cosmológicos nos quais estão inseridas as artes verbais trabalhadas. A contextualização levou em consideração os comentários, notas de tradução e pesquisas desenvolvidas pelos próprios tradutores e organizadores das obras, objetivando também compreender de que modo eles interagem com o “outro” traduzido. Já no 3º e último capítulo, foram realizadas as análises das traduções propriamente ditas. Dentre os três objetos de análise articulados no corpus, foram delimitadas ao todo três traduções em cada uma das duas primeiras obras e quatro séries de traduções coletadas da tese de Packer, respectivamente. Uma vez que todas as obras selecionadas fornecem um amplo acervo de cantos e narrativas mbyá-guarani e krahô, optou-se por lançar luz sobre um número reduzido de traduções, identificando os padrões a partir dos quais os gestos tradutórios são corporificados.

## 1. TRADUÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE MEDIAÇÃO LINGUÍSTICO-CULTURAL

### 1.1. O papel crítico e criativo do tradutor como mediador linguístico-cultural: estratégias de domesticação e estrangeirização

Publicado por Walter Benjamin como o prefácio de uma coletânea de traduções dos “Quadros Parisienses” de Baudelaire, o ensaio intitulado “A tarefa do tradutor” (1923) promove reflexões acerca do papel assumido pelo tradutor em relação ao ato de traduzir textos literários. No decorrer do ensaio, são sinalizados os limites que circundam uma possível intenção comunicacional contida na tradução dos textos literários. Conforme postula Benjamin, o essencial na tradução ultrapassa o mero plano da comunicação e do enunciado, firmando-se, de fato, no elemento propriamente poético das obras traduzidas. Esse elemento, por sua vez, seria necessariamente misterioso e enigmático. Aliado a isso, privilegia-se uma noção de tradução que se configura enquanto forma em detrimento da simples transmissão de um conteúdo comunicacional. No entanto, não se trata apenas de compreender a tradução como uma forma qualquer, porém uma forma orgânica e imbuída de valor intrínseco.

As proposições desenvolvidas pelo autor apoiam-se sobre a ideia de uma espécie de *reine Sprache*, ou seja, uma “língua pura”, terminologia essa comumente utilizada por estudiosos que se propõem a traduzi-lo, como é o caso de Fernando Camacho (1979), por exemplo. A ideia de “língua pura” benjaminiana parte do princípio de que as línguas individuais se completam, de modo gradual e progressivo, até serem devidamente superadas pela plenitude de uma língua elevada, calcada em um certo ideário tão estético quanto linguístico. Tal conceito atua como um fator determinante na traduzibilidade que uma determinada obra literária detém, estabelecendo um padrão de referência a ser atingido que possa conferir sentido à tradução e permita que ela possa, enfim, ser concretizada. Sob esse viés, a própria natureza da obra original conduz sua traduzibilidade e, por intermédio dela, gera o prolongamento da vida de seus significados essenciais.

Todavia, o domínio da “língua pura” é atingido apenas provisoriamente, em certos aspectos, restrito a uma zona de validade temporária, dado que a essência mesma desse domínio é por si só intraduzível, oculta e enigmática. Assim como argumenta o linguista Eugenio Coseriu (1987), leitor e comentarista assíduo de Benjamin, seria a diversidade apresentada pelas línguas históricas o verdadeiro impasse para que ocorra a realização

integral do ato de tradução. Em outras palavras, os múltiplos modos de estruturação dos significados geram a impossibilidade da tradução. Paradoxalmente, identificar a pura língua e aquilo que de mais íntimo conecta os diferentes sistemas linguísticos também é a principal tarefa de um bom tradutor. Para se consolidar como um bom tradutor, o tradutor deve libertar em sua língua materna essa “língua pura”, que por sua vez se encontra desterrada na língua estrangeira. Após resgatá-la, ele assume a liberdade de remodelá-la, alargando as fronteiras de seu idioma para além dos limites previamente estabelecidos do significado e da comunicação (Benjamin, 1979, p. 40).

O rompimento com acepções “instrumentalizadoras” atribui uma nova finalidade à atividade da tradução. Nesse viés, as reflexões benjaminianas permanecem sendo, ao longo dos séculos XX e XXI, recuperadas e esmiuçadas por estudiosos e teóricos, direta ou indiretamente engajados nos estudos críticos da tradução que se sucederam na contemporaneidade. Destaca-se, entre eles, o trabalho teórico-crítico elucidado por Gayatri Chakravorty Spivak, especialmente no que se refere à concepção de “tradução cultural” por ela desenvolvida. Tal perspectiva é adotada por Spivak em consonância com o entendimento de uma dimensão crítica e simbólica da tradução, cujas raízes alargam-se desde o início da década de 70 até o ano de 2010.

Rememorando as pressuposições teórico-críticas desenvolvidas em seus trabalhos anteriores, como ocorreu nos prefácios de tradutora em *Torre de Babel* (2010) e *Mapas Imaginários* (2021), por exemplo, Spivak firma sua teoria da tradução na publicação do ensaio “The Politics of Translation” (1993), no qual é enfatizado o caráter “sedutor” do texto a ser traduzido. Após realizar uma leitura crítica e aprofundada do texto que almeja traduzir, o tradutor seria seduzido até se entregar aos seus protocolos e códigos internos, o lugar a partir do qual são enunciados e sua respectiva historicidade própria. Não à toa, o estabelecimento de uma relação de cunho íntimo entre tradutor e texto traduzido dialoga com a percepção intimista de Benjamin no que toca no contato entre línguas situado na tradução.

No ensaio, Spivak comprehende a tradução como o mais íntimo ato de leitura. Por intermédio da atividade de tradução, o sujeito que traduz obtém permissão para transgredir os traços inerentes ao outro nos espaços confinados de sua própria subjetividade. Todavia, essa intimidade só é devidamente alcançada caso o tradutor se “renda” ao texto traduzido, isto é, a permissão para se tornar um leitor íntimo do texto deve ser conquistada. De fato, mais do que traduzir o texto em questão, é papel do tradutor desvendar os limites da linguagem

engendrada nesse texto, rompendo com a superfície daquilo que lhe é apresentado. É preciso se relacionar com a língua na qual o texto está assentado, para além do texto em si (Spivak, 1993, p. 180-183).

Segundo aponta Almeida (2011), toda a prática tradutória de Spivak assimila a atividade de tradução como um processo de leitura múltiplo. Nele, o tradutor, por sua parte, é capaz de produzir significados que ultrapassam as pressuposições apresentadas pelo texto original, desencadeando uma ampla gama de traduções possíveis. A apropriação desse paradigma coincide com os aparatos teórico-críticos mobilizados no prefácio da tradução da *Gramatologia* de Jacques Derrida (1976) realizada pela autora, no qual instauram-se as bases de sua prática tradutória. Mais tarde, valendo-se novamente das proposições oferecidas por Derrida em *Torre de Babel* (1985), Spivak lança luz sobre o caráter paradoxal a partir do qual é constituída a atividade de tradução.

Assim como o faz Derrida, Spivak concebe o gesto tradutório como tanto uma necessidade inevitável quanto uma impossibilidade. Para a autora, a tradução permite a desmobilização do lugar de autoridade concedido ao texto original. Contudo, tão logo se deseja a conservação do original, ao mesmo tempo em que o questiona, o gesto tradutório acaba por imprimir em si próprio sua verdadeira contradição. Nesse sentido, a tradução denota um “duplo vínculo”, ou *double bind*, termo cunhado por Derrida e apropriado por Spivak para designar o dilema no qual se faz necessária a escolha entre alternativas que se revelam insatisfatórias diante de demandas contraditórias. Tal dualidade advém do impasse e contradição gerados pela procura pela transferência do conteúdo original e suas respectivas limitações, uma vez que esse conteúdo não pode ser transferido a contento. Em consonância a isso, a tradução concebe um espaço conflituoso de disputa entre instâncias aparentemente paradoxais, isto é, o traduzível e o intraduzível (Spivak *apud* Almeida, 2011, p. 82).

Com o fim de abdicar a concepções tradicionais, cuja compreensão de tradução está restrita à ideia do ato tradutório como atividade pautada na esfera da pura transferência de significados palpáveis e visíveis, Spivak sugere pensar a tradução enquanto um cuidadoso processo de tessitura. Tendo em vista as roupagens teóricas adotadas pela psicanalista Melanie Klein, Spivak reitera a posição ocupada pela atividade de tradução na constituição do sujeito tradutor, sendo o último um sujeito dotado de obrigatoriedade e responsabilidade em relação às regras, códigos de representação e narrativas da cultura traduzida. Desse modo, o tradutor tecelão seria, além de um tradutor, igualmente um leitor em processo de

construção. Ao se encarregar de ler e reler as narrativas produzidas pela cultura e língua traduzidas, por intermédio de movimentos de vaivém contínuos e incessantes, o tradutor compromete-se responsável e eticamente com o outro (Spivak, 2005, p. 43-44).

É com base na perspectiva particularmente intimista do ato tradutório que Spivak ressalta a tradução como um ato solidário de amor, cuja realização se efetua por intermédio de tentativas de proximidade do eu para com o outro – ainda que tal proximidade se revele uma impossibilidade, visto ser impossível o alcance do outro em sua totalidade. Almeida (2011) sinaliza que a orientação adotada por Spivak sobre a tradução corresponde a uma poética e política da “hospitalidade”. De acordo com o que postula Almeida:

A hospitalidade aqui implica o ato de estar com o outro, de assumir a responsabilidade pelo outro, uma possibilidade, por vezes negada e por isso mesmo questionada, de uma acolhida incondicional do outro, resguardando o respeito pelo outro e a aceitação de sua diferença por meio de um aprendizado ético, de uma “ética da hospitalidade” (Almeida, 2011, p. 85).

A experiência da tradução é, então, perpassada pela responsabilidade ética assumida pelo tradutor com relação a esse outro ao qual o primeiro se endereça. Nessa esteira, a prática de tradução preconizada por Spivak apoia-se, em termos gerais, sobre o compromisso do tradutor no que diz respeito às questões políticas, ideológicas e linguístico-culturais que norteiam o contato entre a língua de partida e a língua de chegada, bem como as diferentes subjetividades e historicidades mobilizadas tanto no texto original quanto no texto traduzido.

Além dos aspectos supracitados, a teoria da tradução cunhada por Spivak também preocupa-se com os fatores estéticos atrelados ao fazer tradutório. Sob essa perspectiva, Spivak pressupõe uma poética da tradução que esteja atenta à natureza retórica do texto original, constituindo-se a partir do reconhecimento exigido que o tradutor tem de realizar sobre a possibilidade de violência epistêmica associada à sua atividade de tradução. Logo, se a tradução é um exercício de hospitalidade com o texto e a linguagem originais, é tarefa do tradutor evitar reducionismos que resultem na mera transferência artificial do conteúdo de uma língua para outra. Deve-se promover, ao invés disso, uma forte e hospitaleira aproximação em direção ao texto e à linguagem originais, a qual só é possível caso o tradutor aprenda, ética e intimamente, a língua materna do texto traduzido (Spivak *apud* Almeida, 2011, p. 85-86).

Nesse enfoque, o “tradutor cultural” — ou transcultural — de Spivak é o sujeito responsável por intermediar, sobretudo, o contato entre territórios linguístico-culturais assimétricos. Por intermédio de uma escuta contínua e qualificada, o tradutor cultural precisa manter-se atento ao que diz o outro subalternizado. Para que essa tarefa se cumpra, cabe ao tradutor adentrar na língua materna do texto original até alcançar um certo afastamento de si mesmo, ou seja, “[...] no sentido de aprender a aprender com o outro, de estar aberto/a ao outro, de fazer da escuta da fala do outro seu objeto de tradução” (Almeida, 2011, p. 86). É inevitável que tal afastamento desencadeie uma perda dos privilégios detidos pelo tradutor. Contudo, diferentemente da concepção benjaminiana de perda, esta seria uma perda positiva, uma vez que resulta na cumplicidade do tradutor para com o outro.

Sob outro enfoque, tendo em mente esses movimentos de aproximação e distanciamento que os sujeitos tradutores podem mobilizar em relação ao texto traduzido e à língua de partida, o tradutor e professor norte-americano Lawrence Venuti pondera, em sua obra *Translator's invisibility: A history of translation* (1995), que haveria somente dois caminhos a serem escolhidos pelo tradutor ao se tratar do encadeamento entre o original e a posterior recepção do texto, agora traduzido, pelo leitor. A direção dicotômica adotada por Venuti pauta-se nas proposições empreendidas por Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher no ilustre ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução” (2010), cuja contribuição hermenêutica tem sido alvo de interessante valia à Teoria da Tradução.

Os pressupostos e máximas elaborados por Schleiermacher direcionam-se aos diferentes métodos de que o tradutor pode se apropriar ao longo do processo de tradução. Schleiermacher considera que, frente à dificuldade em aproximar dois polos afastados por barreiras tão territoriais quanto linguístico-culturais — como o que ocorre na relação escritor-leitor — o bom tradutor deve privilegiar a comodidade de um em detrimento da do outro em seu ofício tradutório. Em outras palavras, definiria-se como tarefa do tradutor sanar essa separação, seja optando por uma tradução que tranquilize o escritor e faça com que o leitor do texto traduzido vá ao seu encontro, seja pelo inverso, em que o escritor desloca-se em direção à esfera do leitor.

Segundo Schleiermacher, a escolha de qualquer um dos métodos exige um certo rigor para a efetivação de sua aplicação. Por essa razão, recusa-se a possibilidade de mescla entre ambos, pois seria a partir de sua diferenciação que o encontro escritor-leitor torna-se, de fato, plausível. Por um lado, ao estabelecer a soberania do escritor e fazer com que o leitor vá ao

seu encontro, o tradutor busca preservar as impressões que o original lhe comunica, conferindo ao leitor o estranhamento ocasionado por esse outro anteriormente desconhecido. Por outro lado, quando o método utilizado pelo tradutor está voltado para a ordem do leitor, este se apoia na transferência do domínio do original para o mundo onde reside o leitor, adequando-se àquilo que para o leitor é mais familiar, seus respectivos conhecimentos e repertórios linguístico-culturais. Importa sinalizar que, apesar de percorrerem caminhos opostos, ambas alternativas participam de um processo dinâmico pautado em movimentos de aproximação e distanciamento.

A interpretação realizada por Lawrence Venuti do ensaio de Schleiermacher recupera essa ótica dicotômica, visto que admite de maneira similar a existência de dois métodos possíveis para a tarefa de tradução, a saber, levar o leitor ao encontro do escritor ou vice-versa. Contudo, Venuti propõe pensar as máximas desenvolvidas por Schleiermacher por intermédio de uma nova abordagem. Como constatado pelo referenciado autor, posto que a tradução nunca poderia se valer dos artifícios necessários para contemplar o texto original e estrangeiro em sua totalidade, cabe ao tradutor escolher entre dois caminhos tradutórios. São estes caminhos: o método domesticador, ou *domesticating method*, cuja premissa assenta-se numa espécie de “redução etnocêntrica” do texto original, e o método estrangeirizante, ou *foreignizing method*, o qual acena para uma “pressão etnodesviante” (Venuti, 1995, p. 19-20).

As máximas relacionadas às ideias de “domesticação” e “estrangeirização” do texto original representam, nas proposições de Venuti, uma orientação ética sobre a atividade de tradução. Tal polarização revela mais do que uma simples oposição contrastiva, mas as estratégias culturais possíveis que um tradutor pode corroborar em seu fazer tradutório, de modo crítico e consciente. A posição de Venuti tende, inclusive, a favorecer a estratégia de cunho estrangeirizante, visto que sugere que esse método intenciona romper com o potencial destrutivo suscitado pela atividade de tradução em relação à transferência da língua original para a de partida, ou seja, haveria uma perda menos significativa do conteúdo original. Trata-se de compreender a tradução estrangeirizante como uma intervenção no domínio exercido pelas línguas hegemônicas no quadro político contemporâneo. Daí, propõe-se uma forma de resistência equitativa contra o etnocentrismo e imperialismo vigentes.

Embora promissoras, as abordagens polarizadoras e dicotômicas no que diz respeito à atividade de tradução podem e devem ser questionadas, conforme argumenta o poeta-tradutor Britto (2010). Britto reconhece que o trabalho de tradução seja uma forma de mediação

cultural que, por sua vez, admite um grau elevado de manipulação da parte do tradutor. Assim, se o tradutor é um mediador, as escolhas por ele tomadas, sobretudo quando dizem respeito à tradução de textos literários, não podem nunca assumir um pretenso lugar de neutralidade ou objetividade mecânica.

No entanto, ao contrário de Schleiermacher e Venuti, Britto afirma que não seja possível realizar uma tradução totalmente domesticadora ou estrangeirizante, rejeitando a concepção dicotômica de escolha entre dois polos extremos na tarefa de tradução. De acordo com Britto, a tarefa do tradutor situa-se sempre em algum ponto das escalas de Schleiermacher e Venuti, oscilando entre ambos os extremos, ou seja, entre a domesticação ou a estrangeirização. Esses movimentos de aproximação e distanciamento não dependem somente da simples intuição do tradutor. Na verdade, os graus de proximidade entre a cultura-fonte e a cultura-meta influenciam em demasia a posição da escolha mobilizada pelo tradutor no contínuo dessa escala (Britto, 2010, p. 136-137).

Para além disso, as posições em que se encontram a cultura-fonte e a cultura-meta na civilização ocidental também exerceriam influência sobre os movimentos de aproximação ou distanciamento executados pelo tradutor mediador cultural. Assim, um texto original que seja produto de uma cultura central, como é o caso de obras anglófonas oriundas do norte global, permitiria ao tradutor uma intervenção mais domesticadora, visto que exige um menor grau de deslocamento da parte do leitor. Por outro lado, traduzir a partir de uma cultura periférica em direção a outra central conduziria o tradutor a adotar uma estratégia mais estrangeirizante, em respeito ao outro traduzido. Proporciona-se, então, um certo estranhamento ao leitor, que se depara com um território discursivo cujo conhecimento lhe é escasso.

Britto adverte para as possibilidades de relativização que essa linha de raciocínio pode vir a causar. Posto que uma posição de centralidade em relação a outra cultura periférica depende, somado a fatores sócio-históricos, da correlação entre essas duas culturas, uma abordagem que penda para a estrangeirização não seria sempre a melhor alternativa. O autor propõe compreender a predileção pela abordagem estrangeirizante por meio de uma nova lógica: independentemente de o outro integrar uma cultura central ou periférica, é tarefa do tradutor, enquanto mediador cultural, respeitá-lo em sua estranheza e especificidade. Significa, inclusive, conceber o estranho como algo capaz de desfigurar o que para o tradutor é de mais familiar: sua própria língua.

## **1.2. Concepções de poesia e etnicidade: como traduzir as artes verbais indígenas e as singularidades de seus respectivos regimes poéticos?**

De acordo com Cristino Wapichana (2012), o que convencionalmente denomina-se como “literatura” é o meio a partir do qual os povos indígenas leem o mundo que os cerca. Nesse viés, a literatura é parte integral da formação social e intelectual dos povos indígenas, pois à medida que esses povos passam a fazer parte do mundo, ainda no ventre materno, eles a aprendem com seus sentidos. Essa ideia de literatura não nasce a partir da palavra escrita e grafada, embora essa seja a inferência majoritária em relação à definição que lhe é comumente designada. Pelo contrário, sua concepção apoia-se, em linhas gerais, nos planos do tato, visão, olfato, audição e paladar.

O primeiro contato dos povos indígenas com a leitura é o contato espiritual, realizado a partir dos cantos, dos sons produzidos pelas folhas e dos instrumentos musicais. O processo do canto é mediado pelas figuras do pajé, da mãe e da avó, ao passo que as dependências físicas e espirituais dos recém nascidos em adaptação são supridas graças à intervenção coletiva do povo, que se responsabiliza por apresentar o mundo aos mais novos. Para os povos indígenas, a literatura, bem como seu processo de ensino-aprendizagem, é multiforme, oral e coletiva. Por essa razão, as atividades cotidianas são o estágio da literatura no qual é alcançada a plena compreensão do lugar que ocupam os múltiplos seres no mundo (Wapichana, 2012, p. 27-28).

Tendo em vista as múltiplas especificidades e particularidades que perpassam os repertórios poéticos pertencentes ao horizonte das artes verbais indígenas, em especial aquele situado na conjuntura latino-americana atual, de certo cabe questionar quais estratégias podem ser articuladas pelos sujeitos que almejam traduzir e fazer circular essas artes. Nessa esteira, faz-se profícuo reconhecer que a tradução das artes verbais indígenas exija que o tradutor adentre no modo de pensar e agir desses povos, bem como na maneira com que são estruturados seus respectivos regimes poéticos.

Tais ponderações têm servido como objeto de reflexão para estudiosos que desenvolvem seus trabalhos, em especial a partir da associação entre o campo dos Estudos Linguísticos e Literários, os Estudos da Tradução e a Etnologia, como o faz a pesquisadora Jamille Pinheiro Dias em sua tese intitulada “Peles de papel: Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias” (2017). Uma vez que a conjuntura latino-americana abarca em seu seio uma ampla variedade de textualidades e fazeres artísticos indígenas, Dias sugere

destrinchar alguns dos fundamentos teórico-críticos que vêm sustentando a tarefa de tradução poética dos cantos e narrativas que compõem as artes verbais ameríndias na contemporaneidade. Para tanto, leva em consideração, sobretudo, os processos que transpõem as artes verbais da modalidade oral para a modalidade escrita e o modo como são reorganizados os regimes poéticos ameríndios em tradução.

Em sua tese, Dias mobiliza uma profunda investigação acerca de ilustres nomes pertencentes ao movimento etnopoético norte-americano e sua respectiva influência sobre o estudo e tradução das artes verbais ameríndias. Convém enfatizar que o panorama histórico do movimento etnopoético norte-americano não configura o enfoque temático das discussões realizadas no presente trabalho. Todavia, com o intuito de adentrar o âmbito da tradução propriamente dito, considera-se válida uma breve apreciação sobre como as artes e textualidades indígenas vêm sendo concebidas pelo movimento etnopoético atualmente, de modo a promover uma compreensão mais ampla em torno de sua recepção crítica.

A princípio, a noção do que hoje se entende por “etnopoesia” fora cunhada a fim de designar o escopo das artes verbais praticadas em comunidades extraocidentais. O uso do radical “etno” associado à poesia não se deu por acaso, mas como um meio de chamar atenção para a dimensão antropológica atribuída a esses repertórios discursivos e sua alteridade em relação às culturas hegemônicas. Já a incorporação dos povos indígenas na denominação etnopoética advém de aspectos considerados relevantes quanto às respectivas culturas: a comunicação oral e sua relação com a memória e a tradição. Mais tarde, devido à expansão dos estudos e pesquisas acadêmicas que se debruçaram sobre a questão, a nomenclatura foi ampliada para abarcar novos repertórios artísticos, como certos gêneros da canção popular contemporânea, por exemplo (Matos, 2024, p. 15).

No entanto, para além de restringir a abrangência do termo a características concebidas como estritamente ancestrais ou até mesmo étnico-raciais, outros traços distintivos passaram a indicar a adequação de repertórios discursivos ao escopo da etnopoesia. Tendo em vista a construção de um pensamento pós-colonial, que advoga contra a lógica etnocentrista e comprehende toda poesia como étnica, o movimento etnopoético sofreu significativas modificações, preocupando-se, a partir de então, com o modo de comunicação poética expresso nas artes verbais:

Assim, o que de fato circunscreve atualmente os acervos da chamada etnopoesia seria menos um perfil ancestral ou definidamente racial de seus produtores, e mais um modo de comunicação poética: em comum aos diversos tipos de etnopoesia, está

a sua transmissão vocal e performática. É verdade que, por atuação dos próprios criadores originais ou por intermédio de registradores, tradutores ou emuladores, essa poesia também se desdobra em obras escritas e também se deixa por elas afetar e inspirar. Mas as operações fundamentais e características das artes etnopoéticas acontecem em mídia e performance vocais (Matos, 2024, p. 16).

A comunicação vocal e a performance são as dimensões a partir das quais está cimentado o domínio etnopoético em comparação com os demais campos artísticos. Apesar dos parâmetros antropológicos e sócio-históricos não constituírem mais os aspectos decisivos na determinação do que é a etnopoesia, esses modos de comunicação poética ainda costumam corresponder a um certo lugar de alteridade. Melhor dizendo, a comunicação vocal e a poeticidade de origem “popular” vão de encontro à hegemonia perpetuada pela cultura letrada ocidental, cujo meio valorizado de comunicação é a escrita alfabetica.

É no decorrer do século XX, sobretudo em suas décadas finais, que ocorre o momento de maior proliferação das obras compromissadas a redirecionar o enfoque da etnopoesia para as questões de ordem estética e comunicacional. À luz das hipóteses elaboradas pelo filólogo Milman Parry em colaboração com o professor de literatura eslava Albert Lord (1971), a etnopoesia adquire novas formulações. Nesse quadro, então, concede-se à comunicação poética situada nos repertório das artes verbais um destaque mais amplo, elucidando sua qualidade intrinsecamente artística e deslocando-a da posição de inferioridade que lhe era renegada em relação às poéticas hegemônicas.

Nos estudos etnopoéticos, a criação de novos critérios teórico-críticos exerceu também uma influência significativa na terminologia utilizada para caracterizar as artes verbais. Dada a primazia da poética como eixo de compreensão, privilegia-se o advento da “oralidade” e da “performance” como demarcadores fundamentais para a construção dos referidos repertórios. Com o tempo, adotou-se a ideia de “vocalidade” como substituta categórica do termo anterior, objetivando enfatizar a presença de uma voz que se comprova ativa e de um intérprete que a fornece vida através de sua performance.

Dias (2017), por sua vez, reitera a necessidade de reconhecer a relevância do valor estético na tradução de artes verbais não-ocidentalizadas. Ao tratar dos cantos e narrativas ameríndios, a pesquisadora elucida sobre como sua produção está diretamente relacionada a aspectos de cunho não verbal, como a música, os gestos corpóreos, a performance, a dança, os grafismos, os artefatos e, inclusive, a organização mesma dos espaços físicos nos quais essas artes podem ser concebidas ao mundo. Tão logo admitido o papel relevante dos elementos extralingüísticos na enunciação dos cantos ameríndios, é tarefa do tradutor

manter-se cauteloso quanto às condições singulares impostas por esse domínio no percurso do processo tradutório.

Não à toa, a importância da questão extralingüística atribui aos modos de significação ameríndios, ao invés de um viés verbocêntrico e ocidentalizado, uma lógica multimodal. Em virtude disso, o tradutor que transfere para a escrita alfabetica regimes poéticos realizados a priori no plano oral, vocal e performático costuma enfrentar alguns impasses. Nesses casos, o tradutor tem de estar verdadeiramente atento a respeito dos repertórios que intenciona traduzir. Os repertórios ameríndios advêm de aprendizados físicos e intelectuais, de negociações com seres não humanos e o cosmos que os cerca. Portanto, seria um papel do sujeito tradutor transmiti-los com cautela:

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 (Dias, 2017, p. 21).

Neste sentido, como, de fato, proceder com uma atividade de tradução ciente das especificidades dos regimes poéticos e sociocosmológicos mobilizados pelos povos ameríndios? O teórico francês Henri Meschonnic (1982; 1999), ao refletir a respeito da alta complexidade dos textos poéticos, argumenta a favor de uma espécie audaciosa de laboratório da linguagem no ato de traduzir. Tendo em mente a promoção de uma relação dialógica entre o texto original e o texto traduzido, Meschonnic chama atenção para o valor ocupado pelo ritmo na transposição dos discursos em tradução.

A atividade de tradução que acolhe o ritmo abre caminho para o reconhecimento da pluralidade de formas a partir das quais o sujeito é constituído no discurso, resultando em novos modos de significar. Não se trata, assim, de uma noção tradicional do ritmo. O ritmo é, nesse contexto, “a organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso” (Meschonnic, 1982, p. 61-62). É a instância na qual está organizada a historicidade e subjetividade do discurso, esta inseparável do sentido que organiza.

Para Meschonnic (1982), o ritmo é uma organização contínua da e na linguagem. Diante de tais fatores, a poética da tradução só se realiza plenamente devido a uma proposta de tradução calcada no ritmo, proporcionando solidariedade no lugar de uma disjunção entre

o original e a tradução e gerando mais do que a tradução de uma língua, mas a tradução de um sujeito historicamente inscrito no discurso.

## **2. CONTEXTUALIZAÇÃO DE CORPORA: AS ARTES VERBAIS MBYÁ-GUARANI E OS CANTOS DE MARACÁ KRAHÔ**

### **2.1. Diferentes olhares acerca das artes verbais mbyá-guarani: a *Roça Barroca* de Josely Viana Baptista e a *Kosmofonia mbyá-guarani* de Douglas Diegues**

Como a primeira obra pertencente ao corpus de análise selecionado, o livro *Roça Barroca*, publicado em 2011 pela poeta e tradutora Josely Vianna Baptista, reúne um total de três traduções ao português de narrativas fundadoras da mitopoética mbyá-guarani: os cantos do *Ayvu rapyta*. Além das traduções, Baptista promove poemas de autoria própria e diálogos intertextuais com outros autores sobre a cultura mbyá-guarani, os quais são de grande estima para a compreensão do modo com que geralmente seus cantos, narrativas e cosmologias costumam ser traduzidos. Inicialmente coletados pelo pesquisador Léon Cadogan, na década de 1940, entre os povos mbyá-guarani do Guairá e publicados na Revista *Ayvu rapyta: Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*, os cantos míticos do Ayvu rapyta revelam conceitos basilares para o pleno entendimento da cosmologia guarani.

Tendo em vista a coletânea organizada por Cadogan, Baptista compromete-se com a tradução dos três primeiros cantos coletados do Ayvu Rapyta. O primeiro deles, traduzido como “Os primitivos cantos do Colibri” (*Maino i reko ypykue*), descreve a cena de criação e desabrochar do deus supremo Ñande Ru Papa tenonde. Já o segundo canto homônimo “*Ayvu rapyta*”, traduzido como “A fonte da fala”, retrata o momento em que o deus supremo desdobra de si mesmo a fonte da fala, considerada ao mesmo tempo fonte da alma e da vida presenteada aos seus futuros filhos. Por fim, no terceiro e último canto “A primeira terra” (*Ky tenonde*), o deus supremo cria a Terra, os sete céus e suas escoras eternas, fazendo surgir os primeiros animais e conferindo aos “pais e mães verdadeiros” o dever de incumbir aos seus filhos a divina dádiva de proteção dos demais seres do mundo.

Ao introduzi-los em sua ”nota da autora sobre as palavras azuis celestes”, Baptista discorre acerca dos procedimentos por ela adotados ao longo do processo de tradução dos cantos. Com a finalidade de tornar as traduções possíveis, a tradutora, além de pautar seu trabalho na tradução para o espanhol de Cadogan, encabeça um embasado estudo quanto ao modo com que as palavras dos mbyá são estruturadas. Uma vez traduzidos literalmente, os versos que compõem a estrutura formal dos cantos foram readequados, a fim de manter sua eficácia poética na língua portuguesa. Para reforçar essa eficácia, Baptista recorre às

sugestões e contribuições do líder indígena e professor Teodoro Tupã Alves, que, por sua vez, auxilia em sua compreensão dos cantos entoando-os em mbyá. Embora considere-se, sobretudo, a versão em espanhol de Cadogan, as traduções contidas em *Roça Barroca* privilegiam a natureza imagética e ideogramática dessas textualidades. A escuta ativa de Baptista corporifica-se por intermédio de um ofício tradutório que procura “infundir no português um pouco do “sussurro ancestral” da língua guarani” (Baptista, 2011, p. 8-9).

Em um texto de apresentação do livro, Augusto Roa Bastos afirma que a palavra é uma dádiva concedida por Deus (Pai Ñamandu) aos mbyá-guarani. Constitui-se enquanto uma manifestação do estatuto divino a eles delegado. Bastos (2011) lança luz sobre a indissociabilidade entre a alma e a palavra/linguagem mbyá-guarani – entre a dimensão mítica e a poética – capturada ao longo das traduções de Baptista (Bastos apud Baptista, 2011, p. 13-15). Em vista dessa indissociabilidade, à organização discursiva dos mitos cosmogônicos mbyá atribui-se uma notória poeticidade, percebida por meio da realização de justaposições, abstrações, elementos de natureza imagética e rítmica e figuras de linguagem, como metáforas e onomatopeias, entre inúmeras outras.

Sob outro viés, na coletânea *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2006), o etnomusicólogo Guillermo Sequera e o tradutor e escritor Douglas Diegues colaboraram na gravação, transcrição e tradução de algumas das múltiplas formas por meio das quais os cantos mbyá-guarani são concebidos. Além das traduções propriamente ditas, a coletânea conta com o acompanhamento de registros visuais do cotidiano observado nas aldeias, textos ensaísticos a respeito da cultura mbyá-guarani e um CD. Nele constam áudios não apenas dos cantos traduzidos, mas também de outros sons, como os instrumentos musicais manuseados pelo povo guarani, os sons emitidos por seres não humanos e as crianças brincando em conjunto na água. Diegues aponta para a correlação dos sons produzidos no mundo com a enunciação dos cantos mbyá-guarani:

O conceito Mbyá de som origina-se em andu, perceber a biodiversidade do mundo natural, e construir através da palavra, ayvu, música vocal e discurso instrumental. Os animais podem cantar (purahéi), falar (ñe'e), emitir sons (ombota), bufar (ovuha), rugir (okororo), uivar (oguahu). A percepção parte do silêncio (kiririz), até o estrondo do raio (ara sunu). A representação social se manifesta em uma variedade de formas e técnicas; estas vinculadas a rituais, danças, corais, e a (*sic*) urna apropriada ao Mbyá da experiência intercultural. É justo falar de urna Cosmofonia Mbyá-Guarani - um ordenamento cultural dos sons (Diegues; Sequera 2006, p. 11).

Tal diversidade de expressões e linguagens evidencia a multifacetada identidade cultural construída pelos mbyá-guarani. Os cantos, embora performados em diferentes

contextos de enunciação, perpassam e são perpassados pelos ruídos da mata, pelas falas e risadas humanas e não humanas, enfim, pelo entorno no qual circulam. Desse modo, é de suma importância reconhecer a associação entre as artes verbais mbyá-guarani e o contexto que as circunda no processo tradutório. São eles indissociáveis, responsáveis por gerar uma plena “arte dos ruídos”.

Para Sérgio Medeiros (2006), um dos convidados a versar a respeito da cultura mbyá-guarani na coletânea, as canções estariam em um “ninho de ruídos”, ou seja, em um ninho dos ruídos que ecoam pelas aldeias e pela natureza de seu entorno. São esses ruídos os que viajam nômades por entre a mata e o banhado, sejam humanos ou não humanos, até perpassar o cerne das canções enunciadas, que se configuram e transfiguram a partir deles. Ruídos que rompem com a suposta pureza da arte verbal e musical, tornando as fronteiras que dividem o domínio artístico da vida cotidiana cada vez menos discerníveis (Medeiros apud Diegues; Sequera, 2006, p. 17-19).

De acordo com Diegues (2006), os mbyá-guarani não detêm o conhecimento da linguagem poética, uma vez que esses povos não conhecem outra linguagem senão a poética. De modo similar às pontuações de Baptista (2011), o tradutor destaca o papel ocupado pela palavra para os mbyá: “A essência e a medula da cultura Mbyá-Guarani é a palavra. A palavra-alma, o orvalho em chamas, as belas palavras primeiras” (Diegues, 2006, p. 33). Neste sentido, a linguagem, o canto, a oração e a dança mesclam-se no âmago da vida experienciada no dia a dia mbyá-guarani. Para esses povos, é a arte da palavra a própria vida. Tais asserções são reiteradas por diferentes estudiosos da cultura mbyá-guarani, cujas falas são traduzidas fragmentadamente por Diegues a fim de introduzir as posteriores traduções dos cantos. Uma dessas falas pertence a Adolfo Colombres, que ressalta a ênfase da palavra-alma na cultura mbyá-guarani:

Para os guaraní, tudo é palavra. A identificação é tão plena que se fala de palavra-alma (Ñe'eng). Ñe'e, em guarani comum, significa linguagem humana, apesar do termo ser aplicado também ao canto das aves, ao zumbido de alguns insetos. A função fundamental da alma é a de transferir ao homem o dom da linguagem. A palavra é a manifestação da alma que não morre, da alma original ou alma humana de natureza divina, que se diferencia da alma animal, ligada à carne e ao sangue, a (*sic*) vida sensual. Os animais e as árvores também tem (*sic*) alma de origem divina, ñe' eng, mas somente o homem possui o angué, a verticalidade (Colombres apud Diegues; Sequera, 2006, p. 35-36).

Consecutivamente o primeiro e o segundo corpora selecionados para análise e apreciação crítica no presente trabalho, tanto *Roça Barroca* quanto *Kosmofonia Mya Guarani* contestam territórios linguístico-culturais estanques. Ambas as obras situam suas

traduções e reflexões em torno do povo mbyá-guarani, povo este que reside na região de tríplice fronteira entre o Brasil, a Argentina e o Paraguai. Esses povos apresentam características singulares em relação à sua fisionomia cultural, bem como quanto às artes produzidas pelas comunidades que ali habitam, que se confluem diretamente com o cotidiano das aldeias. Essas características devem ser sempre levadas em consideração pelo tradutor que almeja traduzir as artes verbais mbyá.

## **2.2. As artes verbais Krahô e os cantos de maracá segundo Ian Packer**

O terceiro corpus de análise selecionado vai ao encontro de um outro regime poético: os gêneros discursivos a partir dos quais as textualidades krahô são materializadas. Preocupado em investigar o processo tradutório de determinados gêneros verbais ameríndios e seus respectivos contextos de enunciação, Ian Packer, na tese de doutorado intitulada “Sobre a lenha, labaredas. Poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô” (2020), promove um rico e amplo estudo etnográfico acerca das artes verbais krahô. Junto à descrição dos pressupostos de elaboração dessas poéticas, Packer apresenta uma série de transcrições e traduções próprias de cantos e testemunhos krahô. Essas traduções, mais especificamente aquelas relativas aos cantos de maracá, servirão às análises e comparações realizadas no quarto capítulo do presente trabalho.

Conforme corroborado pelos dados coletados ao longo da pesquisa desenvolvida por Packer, no interior das artes verbais krahô reside uma extensa gama de gêneros verbomusicais cuja execução não depende, necessariamente, de um pretexto ritualístico para se concretizar. Os cantos de maracá (*cohtoj jarkwa*) constituem um desses gêneros, uma vez que sua enunciação é realizada cotidianamente, no espaço designado ao pátio da aldeia, através da interação entre o cantor (*increr catê*) e o coro de cantoras (*hõkrepoj*). Embora esses cantos possam ser igualmente executados em um contexto ceremonial, como uma forma de preencher as lacunas entre as ações rituais, eles o transcendem. Orientada pelo afeto, a performance dos cantos de maracá perpassa rotineiramente as manhãs, entardeceres e madrugadas das comunidades krahô (Packer, 2020, p. 30).

Com o intuito de contextualizar as traduções realizadas, Packer lança mão de um significativo estudo sobre as principais características sociocosmológicas e linguístico-culturais que fundamentam a organização dos cantos de maracá no sistema verbo-musical krahô. Em linhas gerais, os cantos de maracá (*cohtoj jarkwa*), ou “cantos do pátio” (*cà nã increr*), são enunciados cotidianamente no espaço destinado ao pátio da aldeia.

Sua performance é corporificada e vocalizada por intermédio da interação entre o cantor (*increr catê*) e as cantoras (*hōkrepoj*). As cantoras, uma vez posicionadas em linha diante do cantor, realizam o movimento de “bater as asas” (*hara tape*), que consiste na dobra dos joelhos e no balançar contínuo dos braços para frente e para trás (Packer, 2020, p. 219).

Os cantos de maracá são sistematicamente divididos conforme três subgêneros principais: os cantos de fim de tarde, os cantos da noite e os cantos da madrugada, sendo eles enumerados segundo sua execução cronológica. Primeiramente, os “cantos do fim de tarde” (*pytkam jarkwa*), assim como denota a nomenclatura, são enunciados e performados durante o pôr do sol, encerrando-se nos momentos que antecedem o cair da noite. Após a conclusão definitiva das performances, ocorre a dispersão das pessoas reunidas no pátio, que recolhem-se para seus respectivos afazeres e acomodações, sejam eles banhar-se no rio ou planejar as atividades previstas para o dia seguinte.

Passado um certo tempo, o pátio da aldeia dá lugar aos “cantos da noite” (*awcapàt jarkwa*), cujo nome remete ao seu momento exato de enunciação, em consonância com os demais subgêneros de maracá. Os cantos da noite iniciam-se com a saída do cantor de seus aposentos, que caminha em direção ao pátio enquanto ecoa um repertório específico de cantos – sempre com o instrumento do maracá em mãos. Os sons emitidos pelo maracá que o cantor carrega consigo, aliados ao prestígio e reputação estimados por sua presença, por vezes chamam a atenção de algumas das mulheres que residem na aldeia – convidando-as a acompanhar sua cantoria no pátio. Ao final das performances, os participantes envolvidos na enunciação e recepção dos cantos dispersam-se em direção às suas casas para descansar.

Por fim, o terceiro subgênero de maracá, nomeado como “cantos da madrugada” (*cójkwa prek jarkwa*) ou “cantos do céu vermelho”, consiste na retomada das cantorias ao longo do período que se sucede a partir das duas ou três horas da manhã. Uma vez reiterados os passos dados em direção ao pátio, o cantor de maracá atrai novamente a atenção das mulheres e demais pessoas em seu entorno. Daí em diante, os ouvintes se sentem compelidos a lhe fazer companhia, apesar do horário tardio.

Em geral, tanto os cantos da noite quanto os cantos da madrugada possuem uma hora de duração ao todo, desde que não sejam enunciados em contextos ritualísticos específicos. Em contextos ritualísticos, as cantorias costumam perdurar por um período de tempo mais longo, estendendo-se em um contínuo sonoro ao longo de toda a noite. Tal característica

decorre da magnitude dos rituais krahô, que usualmente contam com a forte presença de convidados oriundos de outras aldeias.

Ainda em relação aos cantos da noite e da madrugada, Packer aponta para o modo com que suas relativas performances são organizadas. Em suma, organizam-se sob as roupagens de duas dualidades centrais. A primeira divisão situa-se entre o momento de enunciação dos “cantos comuns” (*increr cahàc*), pertencentes aos demais coletivos timbira, e o dos “belos cantos” (*increr pej*), ou seja, os cantos considerados verdadeiramente krahô. No entanto, tal dualidade não atende a parâmetros estritamente dicotômicos, uma vez que já é possível atestar a mistura de ambos os modos de enunciação no conjunto de repertórios do cantor de maracá. (Packer, 2020, p. 221)

Além da dualidade central que a singulariza, a primeira divisão apresenta uma outra dualidade interna, responsável por distinguir o modo de enunciação dos cantos, a dança e os movimentos corporais efetuados pelos cantores. Assim, os “cantos comuns” (*increr cahàc*) são enunciados em modo *capri*. Esse modo de enunciação se caracteriza por agregar um ritmo particularmente lento não apenas aos cantos performados, mas também ao toque do maracá. A fim de executar os “cantos comuns”, o cantor caminha em passos suaves e demorados ao redor da fileira de cantoras, vagando de uma ponta a outra. Concluída a caminhada inicial, o cantor cessa a cantoria, afastando-se das cantoras e caminhando de costas em direção ao centro do pátio para, em seguida, prosseguir com uma breve pausa (Packer, 2020, p. 221).

Após o término da pausa, o cantor regressa ao seu posto com o objetivo de retomar a performance. Nesse momento, contudo, as performances adquirem um novo modo de enunciação: o modo *hupré*, mais acelerado e forte em comparação com o anterior. Junto às cantoras, o cantor assume uma postura distinta em relação ao ritmo da performance, desferindo mais força e volume à enunciação dos cantos. Ao mesmo tempo, o restante dos homens presentes se posiciona atrás do cantor para acompanhá-lo ao longo de seu deslocamento, executando passos ritmados no chão em harmonia com a cantoria em andamento. O cantor, que antes caminhava calmamente pelas cantoras, passa a se movimentar por meio de pequenos saltos para os lados.

Seguindo uma outra perspectiva, embora sejam organizadas conforme a mesma divisão dualista, as performances dos “belos cantos” em modo *huhpê* não contam com a participação ativa dos demais homens da aldeia ao longo da performance. No momento mais

animado da cantoria, diferentemente de como ocorre com as performances relativas aos “cantos comuns”, o cantor de maracá mantém-se só no percurso que traça entre as cantoras (Packer, 2020, p. 222).

Os cantos de maracá não obedecem a um ordenamento específico quanto à sua enunciação, característica esta que possibilita que os cantores construam repertórios amplos e diversos. Assim, o cantor de maracá vocaliza sua cantoria recuperando as cantigas que ouve e lhe agradam para, em seguida, costurá-las e desenrolá-las em uma espécie de “linha de cantos” (*increr ajpêñ ryy*) (Packer, 2020, p. 223).

### **3. ANÁLISE DE CORPORA: TEXTUALIDADES MBYÁ-GUARANI E KRAHÔ**

#### **3.1. Traduções de cantos mbyá-guarani em Roça Barroca e Kosmofonia mbyá-guarani**

Tendo em vista o papel do tradutor como agente de mediação linguístico-cultural e as concepções de etnopoesia discutidas, foram selecionadas para um primeiro momento de apreciação crítico-analítica seis traduções de cantos e narrativas mbyá-guarani. As análises objetivam investigar os procedimentos tradutórios mobilizados nas obras Roça Barroca (2011) e Kosmofonia Mbyá-Guarani (2006), bem como a postura que os tradutores adotam diante da língua e sistema cosmológico mbyá-guarani. Reconhece-se a inesgotabilidade de interpretações que essas textualidades suscitam. Assim, as análises foram pautadas de modo a esmiuçar a construção rítmica dos cantos, isto é, seu modo de significar, a partir da dimensão sintática. Em outras palavras, focaliza-se o papel da construção frásica na reconstrução dessas textualidades em língua portuguesa.

Busca-se observar, a partir do *corpus* selecionado para análise, como os mecanismos e procedimentos de reconstrução da dimensão sintática dos cantos revelam movimentos ora de aproximação, ora de distanciamento quando são mobilizados no plano da tradução. Uma vez que o sujeito-tradutor é capaz de atuar na posição de mediador linguístico-cultural, interessa investigar as múltiplas posturas adotadas diante das particularidades cosmológicas e estéticas que circundam cada um dos fragmentos analisados, bem como as significâncias que essas diferentes posturas podem produzir.

Conforme já contextualizado no capítulo anterior, Josely Vianna Baptista reconstrói em *Roça Barroca* (2011) os mitos fundadores do *Ayvu Rapyta* no âmbito da língua portuguesa. Em suas notas introdutórias, Baptista admite um certo desejo em transpor os “sussurros ancestrais” que residem no interior das artes mbyá por meio de sua tradução. No decorrer das traduções, são construídas imagens vívidas a respeito da criação do mundo e da linguagem – ou melhor, da palavra-alma.

O primeiro canto traduzido e selecionado para apreciação crítica, intitulado “Os primitivos cantos do Colibri” (“*Maino i reko ypykue*”), verbaliza o desabrochar do deus supremo Nande Ru Papa na cena de criação do mundo. A tradução do canto, por sua vez, corresponde a oito estrofes. Cada uma das estrofes é subdividida em versos irregulares, cujo número total aumenta progressivamente conforme a narrativa se desenrola. Por exemplo, a

primeira estrofe é formada por três versos, ao passo que a segunda é formada por quatro versos, e assim por diante. Tal progressão não ocorre por acaso nem parece ser uma escolha meramente randômica por parte da tradutora. Pelo contrário, a disposição dos versos acompanha o desabrochar gradual de Ñande Ru Papa.

A narrativa, que visa rememorar os ecos do desabrochar do deus supremo na criação das coisas do mundo, é materializada em língua portuguesa por meio de construções frásicas marcadas pela forte presença de sintagmas substantivais e adjetivais. Essa escolha sintagmática para descrever o desdobramento do corpo divino e sacro fortalece o teor altamente imagético proposto por Baptista. Tal aspecto é reforçado pela inversão dos constituintes a partir dos quais são estruturados os períodos, uma vez que os períodos são encabeçados por sintagmas substantivais e adjetivais, e não o oposto. Dada a devida ênfase aos aspectos de caráter visual e imagético, são costuradas, em sequência temporal, as cenas que formam o cenário de criação do mundo. Nos versos, desvelam-se imagens bem delineadas e definidas, como nos trechos seguintes, pertencentes à segunda e à terceira estrofe do canto:

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

3 O lume de seus olhos-de-céu,  
os divinos ouvidos,  
as palmas celestes arvorando o cetro,  
as mãos celestes com os brotos floridos  
abriu Ñamanduî, desabrochando  
do caos obscuro do começo.

Em relação ao segundo canto, intitulado “A fonte da fala” (“*Ayyu Rapyta*”), narra-se o mito fundador da criação da linguagem. Nota-se novamente a presença de fenômenos e seres da natureza personificados enquanto sujeitos que praticam uma ação e possuem características próprias, como no verso “a neblina que dá vida” em “e sob o sol de seu lume criador, /alastrou o fulgor do fogo e a neblina que dá/ vida.”, embora inferior em comparação com a narrativa anterior.

As imagens construídas nesse e no canto anterior são encadeadas por intermédio da repetição de versos e do uso de marcadores discursivos – sobretudo marcações de tempo que especificam os atos da narrativa –, os quais encabeçam o desenvolvimento gradual da

narrativa. As repetições parecem enfatizar repetidas vezes o lugar sacro do qual se origina a fala na cultura mbyá, como nos versos “Com o saber contido em seu ser-de-céu,/ e sob o sol de seu lume criador,” utilizados para descrever e reforçar as ações do Pai Ñamandu e retomados oito vezes ao longo da narrativa.

Além disso, a tradutora, intencionando promover a indissociabilidade entre a alma e a fala, vale-se de elementos da escrita alfabética para transpor a força poética dos enunciados originais na versão traduzida ao português. Esses movimentos são concretizados, por exemplo, na utilização de colchetes e no isolamento de vocábulos entre vírgulas para singularizá-los diante dos demais versos que os antecedem e procedem, como ocorre com a construção “a sós” – isolada entre vírgulas como uma forma de representar o estatuto em que o criador se encontrava.

Por fim, na primeira parte do canto “A primeira Terra” (“*Yvy Tenonde*”), último objeto de análise retirado do livro *Roça Barroca*, há a manutenção das repetições sintáticas identificadas nos demais cantos. O canto é dividido por Baptista em 12 estrofes, ao passo que a quantidade de versos localizada em cada uma das estrofes varia. Mais uma vez, a tradutora apodera-se de recursos advindos da escrita formal do português a fim de reproduzir os efeitos de sentido expressos nos cantos originais, como a utilização de apostos, pausas intercaladas e a inversão da ordem sintática dos constituintes que compõem as orações, conforme previsto no último verso da terceira estrofe:

3 Existem sete céus;  
o céu se assenta sobre esteios:  
seus esteios são cetros.  
O céu que se estende com os ventos  
Nosso Pai empurrou, mandou embora.

Baptista, ao mesmo tempo em que rememora e traduz as narrativas fundadoras, atendendo às exigências de sua construção cronológica e sequencial, transpõe para o português os rastros de uma cultura compromissada com a arte da palavra, cuja alma só o é em harmonia com a palavra.

Já nas traduções realizadas em *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2006), os três cantos traduzidos e selecionados para análise – dentre os sete cantos mapeados na coletânea – não correspondem às narrativas fundadoras da cosmologia mbyá-guarani. Ao invés de integrar o repertório mítico vinculado à formação de sua cultura e cosmologia, os cantos representam os demais contextos de produção em que suas artes são concebidas. A seleção visou explorar a

variedade com que é possível, graças à tarefa de tradução, enxergar como o povo mbyá experiencia e expressa seu ímpeto artístico e poético. Embora as traduções sejam acompanhadas de áudios relativos ao cotidiano mbyá, com o intuito de mantê-las alinhadas aos critérios de análise das demais obras, somente a descrição alfabética e esporádica desses sons será abarcada nos seguintes excertos.

O primeiro canto traduzido e selecionado para apreciação teórico-crítica, intitulado “Vamos nos alegrar” (# 4 *ÑANEMBOVY'A*), segue a interação verbal entre os jovens meninos e meninas que convivem em conjunto na aldeia. Suas vozes mesclam-se umas às outras no decorrer da cantoria – elemento respeitado na divisão formal das cantorias traduzidas em papel, que demarcam a alternância entre as vozes da enunciação:

*(chiripa reko pegua)*  
[Vozes de meninos...]

1. *Ñaguahé ñande ñañombovy'a*  
1. Viemos aqui (para) nos alegrar

[...]

[Entram vozes de meninas que se mesclam com as outras vozes...]

1. Jajuparamo jepe – Remô moramba rei.  
Gostas muito de nós – mas tua admiração é falsa

[...]

Segundo um comentário de Kerechu Para, trata-se de um *kotyu*, uma espécie de canto-jogo cotidiano para os avá-guarani. Seu contexto de enunciação ganha vida em espaços não-cerimoniais, no pátio da aldeia ou na casa de um dos jovens, nos quais os jovens se reúnem em roda e cantam e dançam, direcionando uns aos outros suas observações sobre eles próprios (Para apud Diegues; Sequera, 2006, p. 66).

As linhas do canto são enumeradas conforme as proposições são enunciadas, enquanto sua numeração é reiniciada sempre que uma nova voz entra em cena. Em sua maioria, essas linhas são constituídas por unidades sintáticas completas, nas quais os cantores realizam afirmativas sobre o propósito com que cantam. Elas se repetem em diversos momentos, com exceção do verbo que finaliza as orações, que costuma ser rimado e substituído alternativamente por outros do mesmo campo semântico, mesmo que a expressão cantada originalmente em mbyá seja a mesma: “viemos aqui (para) nos alegrar/ viemos aqui (para) nos deliciar”. Interpelado por vozes secundárias, o padrão de repetições anafórico é intercalado com uma espécie de refrão contrário: “O menino cor de palmeira cor de sol

resplandecente – o menino/ cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar”. Esse refrão é também retomado ao longo do canto, sofrendo alterações apenas no que diz respeito ao segundo sintagma verbal, como nas linhas “vai fazer você chorar” > “vai fazer você sofrer” > “vai fazer você se decepcionar”.

De acordo com a nota de tradução fornecida por Diegues após a tradução do canto, que recupera as palavras de Cadogan em sua primeira tradução do *Ayvu Rapyta*, as vestimentas usadas pelos deuses são feitas em tons de amarelo claro (cor do sol) e azul claro (cor do céu). Quando o tradutor utiliza os adjetivos “cor de palmeira cor de sol resplandescente” e “cor de folhagem brilhante”, ele está na verdade descrevendo modos de caracterização dos meninos mbyá-guarani. Para se referir aos meninos de pele mais clara, denomina-os a partir do termo “palmeira de cor amarela” (*Pindo oveju*), ao passo que os meninos de pele morena são descritos como “erva de folhas brilhantes” (*Ka' a oveju*) (Diegues, 2006, p. 65). Tais expressões concatenadas com vocábulos como “chorar” e “decepcionar” parecem ir de encontro à lógica jocosa e descontraída com que as demais linhas são versadas. Ademais, mesmo que o conhecimento sobre a simbologia designada às cores necessite de uma contextualização externa fornecida pelo tradutor, sua utilização denota um tom mais excepcional ao canto.

Ao tratar do segundo canto traduzido e quarta tradução exibida na coletânea, o tradutor lança seu olhar para um novo repertório, distinto em relação ao primeiro. Em “A terra que se abre como flor” (#17 *YVY POTYRA*), rememora-se um dos grandes movimentos migratórios realizados pelos mbyá-guarani no ano de 1947. Ao longo desse período, sucedeu-se uma série de movimentações e realocações das populações para os demais territórios mbyá. Cabe ressaltar o caráter excepcionalmente migratório do povo mbyá-guarani, advindo de sua alta capacidade de adaptação a diferentes contextos, sejam eles socioculturais, econômicos ou bio-geográficos. A figura de Ñandesy relata a inevitabilidade da partida e suplica ao Pai verdadeiro (Ñanderu Ete) que ampare aqueles que decidem ou precisam permanecer na terra desocupada (Para, 2006, p. 79):

1. *Jaapamitamã ko yvygui*  
1. Vamos nessa vamos partir desta terra
2. *Jaa jajekapapami*  
2. Vamos nos mandar
3. *Ikatuāguacha ko yvypy potyicha*  
3. Para que os filhos desta terra

4. *Yvy reko asy py*
4. Terra de sofrimentos
5. *Mbyá'í opytava*
5. Os poucos Mbyá que sobrem sobre ela
6. *Opyta porã'i haguacha.*
6. Fiquem numa boa.

[...]

A construção do canto é dividida em 20 linhas, encadeadas em uma sequência fixa e sem intercalações entre diferentes vozes. Apesar disso, os clamores ao Pai verdadeiro são enunciados no plural e evocam o coletivo daqueles que partem para terras estrangeiras e deixam os que ficam. O plural se faz presente tanto na posição do sujeito que enuncia o canto quanto na posição de objeto, a saber, na utilização de orações preconizadas por pronomes do caso reto ou de pronomes indefinidos para se referir à terceira pessoa. Além desses elementos, as construções frásicas traduzidas exibem uma eminente liricidade, atestada por intermédio do emprego de rimas, anáforas, epístrofes e, inclusive, assonâncias e aliterações, como nos versos “vamos nessa partir dessa terra” e “os poucos mbyá que sobrem sobre ela”, o que atribui ao canto um tom relativamente sublime, por assim dizer.

Já no terceiro canto selecionado para apreciação crítico-analítica e quinto canto traduzido, intitulado “Ore ñe'e ruete” (#21 JEOVASA RAÑE'IE'Y), os elementos sonoros mbyá marcam uma forte presença em seu registro alfabético. Refere-se, de fato, a um canto-rezado de Ñanderu, no qual o cantor desabafa em relação às mazelas que têm acometido a terra e tudo aquilo considerado criação de Ñamandu – um dos nomes mbyá do criador. Frente ao sofrimento vivenciado, o xamã clama pela sabedoria e razão fornecida pelos deuses, valendo-se majoritariamente da figura do ser divino Ñamandu como fio condutor:

1. *A – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a*
1. *A – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a*
2. *Aiporami arojae'ô – ô – ô – ô – ô*  
Então eu canto um canto desencantado *o – o – o – o – o*
3. *Nde yvarapy – y – y – y – y – y – y – y – y – y – y – y*
3. Por teu mundo *– e – e – e – e – e – e – e – e*
4. *Nde remimbo jeguakava*
4. Por teus filhos jeguakava *– o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o*
5. *Ndevy che yvarapi*

5. Por esse mundo do qual também faço parte

6. *Aipo Ñamandu yvaroka – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a*

6. É isso, Ñamandu, por teu mundo – o – o – o – o – o – o – o – o

7. *arojae' o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o*

7. Eu canto um canto desencantado – ô – ô – ô – ô – ô – ô – ô

[...]

Na tradução propriamente dita, identifica-se a conservação dos recursos sonoros transcritos e registrados pelo interlocutor no momento da cantoria, que não necessariamente correspondem às unidades lexicais verificadas na língua portuguesa, como na 1º linha: “l. A – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a” e na 7º linha: “7. Eu canto um canto desencantado – ô – ô – ô – ô – ô – ô”. No entanto, alguns dos sons vocálicos pertencentes ao canto original são adaptados na tradução de Diegues, seja em extensão e número de repetições, seja no tipo de vogal, que é alterada com a finalidade de efetuar uma maior fluidez ao canto em língua portuguesa. Tal alteração ocorre, por exemplo, na tradução da 6º linha: “6. *Aipo Ñamandu yvaroka – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a / 6.* É isso, Ñamandu, por teu mundo – o – o – o – o – o – o – o”. Ademais, as construções que compõem as linhas apresentam um grau de complexidade requerido pela sacralidade do canto-rezado, uma vez que o tradutor se apropria do uso de estruturas como orações subordinadas e coordenadas, conjunções adverbiais, pronomes relativos e expressões anafóricas em abundância:

8. *Ñamandu arojae' o*

8. Ô Ñamandu!

9. *Opa marãngua ete*

9. para que passem os males que nos sufocam

10. *Nê mba'e ra'a rovapy*

10. para que seja legal a travessia da qual fazemos parte

11. *Aipo rity'i – i – i – i – i – i – i – i – i – i – i – i – i*

11. para que as palavras do nosso esforçado canto (mba' ea' á)

12. *Aipo ñane mba' ea' á – á – á – á – á – á – á – á – á – á – á*

12. também tenham o mesmo sentido, a mesma graça, a mesma grandeza, a mesma luz, a mesma graça (interior) das palavras do teu canto esforçado (mba' ea' á).

Cabe pontuar, mais uma vez, que tal distinção em comparação com os demais cantos traduzidos parece ser uma escolha deliberada do tradutor. Por tratar de um canto-rezado, no qual o xamã admite cantar um “canto desencantado”, porém que requer a iluminação do “canto esforçado” (mba' ea' á) de Ñamandu, os enunciados se complexificam enquanto o

xamã constrói seu apelo em direção ao alcance dos deuses. Apenas ao se apropriar da força de seu discurso, essa iluminação será devidamente alcançada.

### **3.2. Traduções de cantos de maracá krahô segundo Ian Packer**

Tendo em mente as características sociocosmológicas e linguístico-culturais já mencionadas anteriormente no capítulo anterior, Ian Packer estabelece alguns critérios de tradução que são de extrema valia para o presente trabalho. Esses critérios foram tomados como ponto de partida para a análise das quatro sequências de cantos de maracá selecionadas, além dos pressupostos utilizados para a apreciação teórico-crítica realizada sobre as traduções dos cantos mbyá nas obras *Roça Barroca* e *Kosmofonia mbya guarani*.

Em seu estudo, o autor transcreve e traduz ao português cantos relativos a dois dos principais subgêneros de maracá – os “Cantos da noite” (*awcapàt jarkwa*) e os “Cantos da madrugada” (*côjkwa caprêc jarkwa*) – e a um outro repertório dos cantos de maracá enunciado momentos antes do amanhecer, os “cantos do sabiá”. Os cantos, performados pelo cantor Xàj acompanhado das cantoras Comcà, Coxêr, Haprej, Xopê, Corô, Pytkwyj e Phytô, foram ouvidos e registrados na aldeia Pé de Coco. Sua tradução debruça-se, em especial, nos modos de organização e enunciação adotados pelo cantor e pela cantora ao longo das cantorias, aspecto decisório para a atividade de tradução exercida pelo tradutor. Esses modos de enunciação dividem-se em duas categorias: os “cantos lentos ou tristes” (*Increr caprî*) e os cantos “rápidos ou valentes” (*Increr huphê*).

A transcrição e divisão gráfica dos cantos de maracá é definida por intermédio de linhas arranjadas em sequência, dado que os cantos são caracterizados por uma constante repetição de enunciados. Embora essa estrutura seja respeitada, Packer não acompanha os jogos rítmicos oriundos da interação entre o cantor e as cantoras em sua totalidade, uma vez que suas vozes não atendem a um único padrão melódico, podendo tanto se sobrepor umas às outras quanto se alternarem entre si.

Para além dos fatores já elencados, as palavras enunciadas no contexto performático diferem daquelas verbalizadas no cotidiano da língua falada. O cantor de maracá adequa-as ao ritmo musical e à forma melódica dos cantos, seja pela duplicação das sílabas, seja pela modificação da estrutura fonológica da palavra. Uma vez que tais palavras são variáveis, assim o é seu emprego, fazendo que uma palavra seja realizada de diferentes formas a depender do canto ou do estilo do cantor responsável por efetuá-lo. Alguns exemplos desse

fenômeno são o do termo que designa o vocábulo de “capivara”, *cūmtūm* que se torna *cūmūtūmū*, e o de grito/canto, que de *kàr* é transformado em *hakàrà* (Packer, 2020, p. 229).

Com a finalidade de fornecer uma melhor compreensão dos cantos de maracá, Packer ressalta o papel dos vocalises na métrica melódica dos cantos de maracá. A configuração desses arranjos perpassa uma boa parcela das linhas e estrofes que materializam os cantos e frequentemente é uma parte integrante de sua correta execução. Essa escolha não é por acaso, pois o efeito de opacificação que gera no discurso camufla o conteúdo semântico dos cantos, codificando sua significação e exigindo dos ouvintes uma escuta mais atenta. No entanto, a opacificação do discurso é apenas parcial e as palavras nunca são totalmente esvaziadas de sentido ou conteúdo referencial.

Um exemplo claro dos vocalises identificados ocorre no modo de enunciação mais lento dos cantos da noite. No verso “Coelho perto da árvore” (*Mã krã jacrati wàràti kà tê nã*), pertencente ao nono canto da sequência, um dos interlocutores de Packer encontra no primeiro enunciado do canto os vocábulos “borboleta” (*wewe*) e “pelo” (*hô*), sugerindo “pelo de borboleta” como uma possível tradução. Contudo, uma vez que tal interpretação é rejeitada pelos demais interlocutores, Packer decide por tomar os vocábulos como vocalises, excluindo-os da tradução final.

Apesar de levar em consideração a relevância dos elementos prosódicos e fonológicos na construção rítmica, poética e imagética da performance maracá, focaliza-se, ao longo das traduções, o conteúdo semântico dos cantos (Packer, 2020, p. 230-231). Packer admite que o enfoque delegado ao conteúdo semântico dos cantos ocorre devido ao fato de não conseguir traduzir os elementos sonoros satisfatoriamente, sendo a primeira exceção da regra os casos nos quais em que há ausência de conteúdo semântico em linhas ou estrofes inteiras. Diante dessas situações, o apagamento dos vocábulos resultaria no inevitável apagamento da dualidade que circunda a organização dos cantos. A segunda exceção seria no que diz respeito aos vocábulos com valor onomatopáico e sonoro. Contudo, esses vocalises ainda são mantidos em língua krahô, ao invés de traduzidos conforme equivalentes sonoros em língua portuguesa (Packer, 2020, p. 230-231).

O conteúdo referencial dos cantos de maracá do povo krahô está relacionado, sobretudo, aos seres, bem como às suas respectivas características físicas, comportamentais e seu habitat natural, e verbos não-finitos como uma maneira de representar as ações cantadas como ações em andamento no tempo presente. Em contrapartida, a construção sintática dos

enunciados carece de conectores gramaticais ou nexos discursivos aparentes, justapondo-se umas às outras junto aos vocalises. De acordo com Packer, as proposições conjuradas nas performances de maracá – os seres e suas respectivas características – são materializadas através da interação entre duas linhas distintas, que constitui o todo da significação do canto. A primeira linha é repetida em sequência ao longo da performance, ao passo que a segunda repete-se no máximo uma ou duas vezes até ceder lugar ao retorno da primeira (Packer, 2020, p. 231). Esse padrão é facilmente identificado no decorrer da cantoria, como no décimo sétimo dos cantos “rápidos ou valentes” (*Increr huphē*) dos “Cantos da noite” (*awcapàt jarkwa*):

xvii. Palha seca da bacaba balança  
  
 Copa da palmeira copa da palmeira  
 Copa da palmeira copa da palmeira  
  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
  
 Copa da palmeira copa da palmeira  
 Copa da palmeira copa da palmeira  
  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança

Embora o tradutor tenha pautado seu labor tradutório sobre aspectos de cunho principalmente semântico, as análises a seguir têm como orientação central o papel do domínio sintático na construção da significação, de modo a alinhá-las àquelas realizadas em relação aos livros *Roça Barroca* e *Kosmofonia mbya guarani*. Para atingir tal propósito, foram selecionadas quatro sequências de traduções de cantos de maracá. São elas, assim como comentado no início do capítulo, os cantos da noite e cantos da madrugada, que se dividem de acordo com o ritmo e tom assumidos pelo cantor no momento da enunciação, ou seja, os modos de enunciação “lentos” e “rápidos”.

A primeira sequência de traduções corresponde, como já descrito anteriormente, aos “Cantos da Noite” (*Awcapàt jarkwa*) em seu primeiro momento de enunciação: os “cantos lentos ou tristes” (*Increr capri*). O cantor Xàj puxa sua linha de cantos em harmonia com os

cantos enunciados pela anciã Comcà, ao que as cantoras gradualmente alinharam-se em fileira para lhe fazer companhia no espaço do pátio da aldeia:

i. Atravessa

Atravessa

Atravessa

Atravessa

Rastro da capivara no raso

Atravessa

Atravessa

Rastro da capivara no raso

Atravessa

Atravessa

Atravessa

Atravessa

Conforme a inspeção cuidadosa de Packer, as linhas justapõem-se umas às outras sem um nexo discursivo que as une. Os sintagmas verbais e nominais são simples e formados por vocábulos únicos, tornando sua plena significação dependente da macroestrutura do canto, além de não apresentarem um só sujeito lírico demarcado. Na verdade, o que se versa são ações em andamento, os seres encarregados de executá-las, usualmente não humanos, como a arara, no caso desse primeiro canto, e o espaço variável no qual a figuração se desenvolve. No canto, as linhas são intercaladas conforme se repetem, seguindo padrões específicos que alternam-se de acordo com sua ordem de enunciação: verbo de ação no presente do indicativo > seres e objetos não humanos > lugar em que os seres estão localizados > vocalises não traduzidos – tidos como palavras “apenas da música” e não autossuficientes na significação –, ou vice-versa. Observa-se novamente esse encadeamento padronizado nos cantos seguintes, como no sétimo canto da sequência de “cantos lentos ou tristes” dos “cantos da noite”:

vii. Desce

Desce

Desce

Desce

Anta

Anta

Para o grande rio

Desce

Desce

Anta

Anta

Para o grande rio

Desce  
Desce  
Desce  
Desce

Diferentemente do que ocorre nos primeiros cantos, o segundo momento de enunciação dos “Cantos da Noite” dá lugar aos “cantos rápidos ou valentes” (*Increr huphê*). Encerrada a cantoria inicial, Xâj afasta-se do coro de cantoras e caminha até o centro do pátio, onde descansa e recebe comentários sobre sua performance, sem nunca cessar o toque do maracá. Após uma breve pausa, o cantor retorna à fileira de cantoras para, então, acelerar o ritmo da cantoria. Enquanto no caso dos “cantos lentos ou tristes” demonstra-se um mais intenso uso de vocalises, com enunciados mais curtos e demorados, explorando uma série de seres, nos “cantos rápidos ou valentes” o ritmo da cantoria adquire novas roupagens. As primeiras cinco estrofes do canto inicial e décimo sétimo da sequência, que subdividem-se em estrofes de quatro e duas linhas e prosseguem intercaladas, são constituídas de sintagmas nominais e verbais simples, mais uma vez sem um marcador discursivo que as associe:

xvii. Palha seca da bacaba balança

Palha seca da bacaba balança  
Palha seca da bacaba balança  
Palha seca da bacaba balança

Copa da palmeira copa da palmeira  
Copa da palmeira copa da palmeira

Palha seca da bacaba balança  
Palha seca da bacaba balança

Copa da palmeira copa da palmeira  
Copa da palmeira copa da palmeira

Palha seca da bacaba balança  
Palha seca da bacaba balança  
Palha seca da bacaba balança  
Palha seca da bacaba balança

O cantor verbaliza e caracteriza plantas e vegetações – “copa da palmeira copa da palmeira”; “palha seca da bacaba balança” –, cuja participação é a de circundar as cenas que vão sendo delineadas posteriormente a partir do bater das asas da garça, da arara que volta para comer sua fruta, da rolinha de penas coloridas e do pouso da coruja. Ao contrário da sequência de cantos anteriores, nestes os seres pertencem todos ao mesmo domínio semântico, o das aves, conforme percebido nos vigésimo e vigésimo primeiro cantos:

xx. Lisa  
 Lisa  
 Lisa  
 Lisa

Arara volta para comer sua fruta  
 Arara volta para comer sua fruta

Lisa  
 Lisa

Arara volta para comer sua fruta  
 Arara volta para comer sua fruta

Lisa  
 Lisa  
 Lisa  
 Lisa

xxi. De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja

Na folha nova do babaçu  
 Pousa, na folha nova do babaçu

De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja

Na folha nova do babaçu  
 Pousa, na folha nova do babaçu

De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja  
 De asas abertas, coruja  
 Coruja

Toda a cantoria é voltada para a atuação rotineira das aves no espaço onde residem.

Esse enfoque semântico permanece até as últimas cinco estrofes, pertencentes ao vigésimo sétimo canto da sequência, nas quais de “fino fininho matar” a figura do macaco aparece

abruptamente, interrompendo a “narrativa” que se sucedia e anunciando a conclusão do canto final.

Segundo Packer, o modo de significação dos cantos possui uma certa ambiguidade, razão pela qual torna-se possível que as imagens neles desdobradas sejam ampliadas para além das informações sugeridas de maneira explícita. Essas imagens variam de acordo com a experiência que os interlocutores carregam consigo e sua interação com o contexto de enunciação. Nesse sentido, tão logo compreendido que os seres são configurados nos cantos como imagens em movimento, caberia ao ouvinte enxergá-los não como descrições estáticas de objetos sem qualquer agência, mas por meio de sua “potência subjetiva”, capaz de cantar sobre si próprios. Como manifestações de sua subjetividade no mundo, bem como a forma com que se relacionam com outras perspectivas e manifestações da vida (Packer, 2020, p. 248).

Na terceira sequência de traduções selecionada, em que o cantor performa os “cantos lentos ou tristes” (*increr capri*) dos “Cantos da madrugada” (*Cojkwa caprêc jarkwa*), retomando a cantoria e despertando as cantoras e demais membros da aldeia, essas características tornam a aparecer. Há uma continuidade da ausência de conectores em detrimento da justaposição de imagens que, pouco a pouco, desdobram-se espontaneamente. Mesmo em “Catingueiro [usa] fruta vermelha como brinco”, trecho retirado do primeiro canto dos “Cantos da Madrugada” e primeira linha traduzida ao português após uma longa sequência de vocalises, o estado do ser expresso é inferido pelo uso dos colchetes, de modo a igualá-la às outras linhas:

*i. He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he*

Catingueiro [usa] fruta vermelha como brinco

*He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he*

Catingueiro [usa] fruta vermelha como brinco

*He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he*

Os “cantos lentos ou tristes” também acompanham a interação entre diferentes seres, utilizando ora verbos de ação isoladas para enfatizar as ações por eles desempenhadas, esporadicamente valendo-se de sintagmas nominais para descrevê-los. Curiosamente, os únicos dois pontos que destoam do padrão sintático a partir do qual se firmam os cantos são a interrogativa “Quem está cantando?” e “Sou onça”, retirados do décimo segundo canto desta sequência de cantos, que prontamente responde à pergunta e insere no canto uma afirmação na primeira pessoa do singular, embora com não mais agência do que o restante dos seres cantados – ou melhor, que cantam.

xii. Sou onça  
Onça  
Sou onça  
  
Onça  
Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça

Na sombra da grande estrela dormi  
Na sombra da grande estrela dormi

Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça

Na sombra da estrela grande dormi  
Na sombra da estrela grande dormi

Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça

Por fim, na quarta e última sequência de traduções, prosseguem-se os “Cantos da madrugada”, desta vez enunciados como “cantos rápidos ou valentes”, iniciados depois da pausa do cantor e da dispersão das cantoras que o acompanham. Agora performando um repertório distinto, junto às descrições das ações e características dos seres não humanos, sejam eles as plantas ou os animais, surgem orações encabeçadas por locuções verbais de tempo e lugar, expandindo os modos de construção localizados nos demais cantos. Entretanto, a suposta complexificação dessas estruturas não substitui aquelas que imperam ao longo da tradução sobre a cantoria, dado que a construção imagética e destituída de conectivos ou elos gramaticais ainda é encontrada em abundância, como nas linhas “flecharal esparramado/ esparrama”, selecionadas e retiradas do trigésimo terceiro canto da sequência:

xxxiii. Esparrama

Esparrama

Esparrama

Esparrama

Flecharal esparramado

Flecharal esparramado

Esparrama

Esparrama

Flecharal esparramado

Flecharal esparramado

Esparrama

Esparrama

Esparrama

Esparrama

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, coube investigar a atuação crítica, criativa e intermediadora do tradutor em relação à materialidade estética e às instâncias linguístico-culturais que residem nas artes verbais indígenas. Tal investigação pautou-se com base na análise dos procedimentos tradutórios de aproximação e/ou distanciamento mobilizados na tradução de cada um dos cantos que compõem o conjunto do *corpus* previamente selecionado, cujo norte foi a dimensão sintática da reconstrução dos cantos e suas respectivas particularidades e significâncias.

Propôs-se compreender a atividade de tradução como mais do que uma simples transmissão do conteúdo comunicacional identificado no texto, mas uma forma de diálogo com o “Outro”, ao ponto de fragilizar as barreiras que impedem essa aproximação e fazê-lo questionar seu próprio “Eu”. No entanto, para que esses movimentos de mediação linguístico-cultural sejam plenamente concretizados, o sujeito tradutor dos regimes sociocosmológicos e culturais não-ocidentalizados deve estar atento às suas subjetividades e historicidades. Exige-se, nesse sentido, uma leitura e escuta constante das significações possíveis que tais textualidades propiciam.

Ao longo das reflexões tecidas, objetivou-se adentrar o universo poético e sociocosmológico de algumas das artes verbais concebidas pelos povos ameríndios krahô e mbyá-guarani. Tal adentramento só fora considerado possível graças ao advento da tradução. A atividade tradutória mobilizada por Josely Baptista Vianna, Douglas Diegues e Ian Packer promove diálogos que ora aproximam, ora distanciam domínios linguístico-culturais distintos, a depender das escolhas tomadas por cada um dos tradutores. Em consonância com as traduções realizadas, as três obras registram importantes inferências paratextuais, por intermédio de relatos, reflexões, comentários e notas de tradução a respeito de ambas as culturas.

De acordo com as notas de tradução que preconizam as traduções propriamente ditas, a atividade tradutória efetuada por Josely Baptista Vianna em *Roça Barroca* (2011) se preocupa com a maneira com que as palavras são estruturadas na língua mbyá, decorrente de sua inerente poeticidade. Embora a tradutora adeque os três cantos e narrativas cosmogônicas à estrutura formal da escrita alfabética do português, ela o faz de modo a preservar a força poética constituída na língua e cultura mbyá-guarani. Isso se comprova na apreciação analítica dos cantos traduzidos, visto que a natureza essencialmente imagética e

ideogramática das textualidades mbyá-guarani é mantida nas traduções por meio dos recursos discursivos fornecidos pela língua portuguesa, sobretudo graças aos aparatos de cunho sintático e às figuras de linguagem.

Já em *Kosmofonia Mbyá-Guarani* (2006), o tradutor Douglas Diegues, em colaboração com o etnomusicólogo Guillermo Sequera, lança luz sobre os demais repertórios das artes verbais mbyá-guarani, dos quais selecionou-se três deles para uma apreciação mais cuidadosa de suas devidas particularidades no último capítulo do presente trabalho. Na obra, junto à gravação, transcrição e tradução dos cantos, são apresentadas gravuras e textos ensaísticos sobre a cultura mbyá-guarani, articulando um potente diálogo com a dimensão multimodal na qual está inserida a produção artística mbyá. Ainda que o acervo reunido perpassasse diferentes contextos de enunciação, transitando entre cantos-rezas e cantorias infantis performadas no cotidiano das aldeias, ele é sempre atravessado pelos sons do entorno – sejam esses sons humanos ou não. Não à toa, frequentemente as traduções são realizadas com o intuito de abranger os elementos que transcendem o plano verbal, por meio de sua transcrição e adaptação à escrita alfabetica da língua portuguesa. Esses elementos correspondem também à mescla indissociável entre o cotidiano e a linguagem poética, forte característica da fisionomia cultural mbyá-guarani.

Por fim, Ian Packer, em sua tese de doutorado “Sobre a lenha, labaredas: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô” (2020) exibe um amplo e rico estudo etnográfico acerca das artes verbais krahô. Interessou aqui, em especial, a tradução dos cantos de maracá – um dos gêneros discursivos pertencentes ao conjunto de textualidades krahô. Uma vez que os cantos de maracá são enunciados majoritariamente no cotidiano da aldeia, conforme postulado por Packer (2020), levou-se como fator crucial para a análise das traduções sua organização e divisão no sistema verbo-musical krahô. Optou-se por analisar um grupo limitado de cantos de maracá e de dois dos seus respectivos subgêneros: os “Cantos da Noite” e os “Cantos de Madrugada”, tendo em vista que ambos são performados e costurados em sequências cronológicas, separadas por pausas esporádicas. Apesar de o repertório elucidado pelo cantor de maracá ser bastante heterogêneo, as traduções de Packer respeitam um padrão formal e tradutório que acompanha todos os cantos, assumidamente priorizando aspectos semânticos em detrimento de outros prosódicos e fonológicos.

Percebeu-se, por intermédio da análise de corpora, que o sujeito tradutor opera enquanto mediador cultural na medida em que se despe dos limites impostos pela

familiaridade de sua língua materna e historicidade, permitindo-se abranger as especificidades das artes verbais traduzidas. Todavia, esses exercícios tradutórios não atendem aos mesmos procedimentos e estratégias, dado que a subjetividade que cada tradutor carrega consigo interfere em suas escolhas de tradução. Dada a inesgotabilidade de desdobramentos possíveis calcada no recorte temático da pesquisa, admite-se que a atuação crítica e mediadora do tradutor possui um potencial transgressor. Tal potencialidade pode vir a ser explorada, em trabalhos futuros, como uma maneira de repensar a valorização das manifestações e patrimônios artístico-culturais ameríndios em diferentes instâncias institucionais. A tradução é capaz de possibilitar o contato com essas artes verbais para além do advento superficial do que “tem a dizer” suas lendas, como costuma ser orientado pelos parâmetros curriculares vigentes, por exemplo (Romano, 2022). Pelo contrário, a atividade tradutória, desde que seja realizada responsável e criticamente, permite com que o tradutor faça da escuta da fala do outro seu verdadeiro objeto de tradução, tornando-o assim um tradutor-leitor, assim como previsto por Spivak (1993; 2005).

A diversidade de repertórios que, por sua vez, perpassa narrativas fundadoras, gêneros verbo-musicais performados no cotidiano das aldeias, cantos infantis e cantos-reza, opõe-se à perspectiva tradicionalmente imposta ao escopo das artes verbais ameríndias. Para além de versar mitos e “lendas”, os povos mbyá-guarani e krahô proporcionam uma ampla e extensa produção artística, cuja diversidade, mesmo quando transportada para a instância formal da língua escrita, é evidentemente singular. Dar espaço a essas textualidades, fazê-las com que fluam para outros territórios linguístico-culturais, sem despi-las de suas respectivas características sociocosmológicas, fortifica o potencial de intermediação engendrado na e pela tradução.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Fernando Camacho. Humboldt, Munique, F. Bruckmann, n. 40, p. 38-45, 1979.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzanna K. Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

BRITTO, Henriques. **O tradutor como mediador cultural**. Synergies Brésil, n. 2, p. 135-141, 2010.

ALMEIDA, S. R. G.. **Mediações contemporâneas**: tradução cultural e literatura comparada. Gragoatá, n. 31, p. 77-96, 2011. Disponível em:  
[<https://doi.org/10.22409/gragoata.v16i31.33050>](https://doi.org/10.22409/gragoata.v16i31.33050). Acesso em: 11 fev. 2025.

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

COSERIU, Eugenio. O certo e o errado na teoria da tradução. In: **O homem e a sua linguagem. Estudos de teoria e metodologia linguística**. Tradução de Carlos Alberto Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

DE MATOS, Claudia Neiva. **Etnopoesia e Etnopoética**. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 24, p. 13-31, 2024. Disponível em:  
[<https://doi.org/10.21747/21828954/ely24a1>](https://doi.org/10.21747/21828954/ely24a1). Acesso em 11 fev. 2025.

DIAS, Jamille Pinheiro. **Peles de papel**: caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-17022017-113310/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

LORD, Albert. **The singer of tales**. New York: Atheneum, 1971.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Paris: Verdier, 1999.

PACKER, Ian. **Sobre a lenha, labaredas**: poética da memória e do esquecimento nas artes verbais krahô (Timbira/Brasil Central). 2020. 1 recurso online ( 296 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1640222>>. Acesso em: 11 fev. 2025.

ROMANO, Adriana Costa. **O Indígena na Constituição Federal, na BNCC e no Livro Didático de Português**: uma análise no Interacionismo Sociodiscursivo. 2022. 178f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Educação, Universidade São Francisco, Itatiba, 2022.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, W. **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2010.

SEQUERA, Guillermo; DIEGUES, Douglas. (Org.). **Kosmofonia Mbyá-Guarani**. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SEQUERA, Guillermo. **Kosmofonia Mbyá-Guarani**. [audiobook] MP3 50 min./ Guillermo Sequera, Douglas Diegues. Campo Grande: Ed. dos autores, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of Translation. In: **Outside the Teaching**. Machine. New York: Routledge, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Tradução como cultura**. Tradução de Eliana Ávila e Liane Schneider. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. A Torre de Babel. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Crítica da razão pós-colonial: rumo a uma história do presente evanescente**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Mapas Imaginários**: escritos sobre o colonialismo e o pós-colonialismo. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. Belo Horizonte: EdUFMG, 2021.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A history of translation. London; New York: Routledge, 1995.

WAPICHANA, Cristina. **Literatura indígena e cinema**. Revista LEETRA indígena, São Paulo, n.1, p. 27-28, 2012.

## ANEXO 1 - CANTOS TRADUZIDOS EM ROÇA BARROCA

### **Anexo a - Os primitivos ritos do Colibri**

1 Nossa<sup>1</sup> primeiro Pai, sumo, supremo,  
a sós foi desdobrando a si mesmo  
do caos obscuro do começo.

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

3 O lume de seus olhos-de-céu,  
os divinos ouvidos,  
as palmas celestes arvorando o cetro,  
as mãos celestes com os brotos floridos  
abriu Ñamandu, desabrochando  
do caos obscuro do começo.

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

5 Nossa<sup>2</sup> primeiro Pai  
foi seu corpo divino desdobrando  
em meio aos ventos primitivos:  
ainda sem ter lume de seu leito terreno,  
ainda sem ter lume  
de seus futuros Céu e Terra  
– que eram desde a origem –,  
cobria-lhe a boca de rocio o Colibri;  
o Colibri lhe dava alento  
com alimentos do céu.

6 Nossa Pai Ñamandu, o primeiro,  
antes de desdobrar de si seu céu  
não se viu entre a treva,  
ainda que o sol não existisse.  
A luz de seu próprio coração o revelava;  
seu sol era  
o saber contido em seu ser-de-céu.

7 Ñamandu, nosso Pai verdadeiro, o  
primeiro,

vivia entre o longínquo vento sul,  
e onde fazia pouso para o repouso  
ia a Coruja urdindo o lusco-fusco:  
seus pios, no escuro – augúrios  
do tenebroso leito.

8 Ñamandu, nosso primeiro, verdadeiro Pai,  
antes de ir desdobrando seu futuro céu,  
antes de ir desdobrando a primeira Terra,  
já existia entre o sombrio vento sul:  
esse vento primeiro em que Nosso Pai  
viveu  
sempre vem outra vez  
no fim do inverno,  
antes que o inverno reviva seus renovos.  
O inverno fenesce,  
o ipê floresce,  
os ventos migram para o tempo novo:  
e vêm os ventos novos, a primavera,  
a rediviva primavera.

#### **Anexo b - A fonte da fala**

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

2 Incorporando-se,  
com o saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
iluminou-se a fonte da fala.  
Com o saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
nosso Pai iluminou-se a fonte da fala  
e fez com que fluísse por seu ser, divini  
zando-a.

Antes de a Terra existir,  
no caos obscuro do começo,  
tudo oculto em sombras,  
Ñamandu, Pai verdadeiro, o primeiro,  
aflorou-se a fonte da fala e fez com que  
fluísse por seu

[ser, divinizando-a.]

3 A fonte da futura palavra tendo aflorado,  
com o saber contido em seu ser-de-céu,

e sob o sol de seu lume criador,  
de si foi aflorando a fonte do amor.

4 Tendo aflorado a fonte da fala,  
tendo aflorado um pouco de amor,  
com o saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
o princípio de um som sagrado ele, a sós,  
criou.

Antes de a Terra existir,  
no caos obscuro do começo,  
tudo oculto em sombras,  
o princípio de um som sagrado ele, a sós,  
criou.

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

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

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

Criou-o juntamente com o sol de seu lume  
criador.

Antes de a Terra existir,  
no caos obscuro do começo,  
criou o Ñamandu de Grande Coração.

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

7 Depois disso,  
com o saber contido em ser-de-céu,

e sob o sol de seu lume criador,  
tornou lúcidos da própria divindade  
o verdadeiro pai dos futuros Karaí,  
o verdadeiro pai dos futuros Jakaira,  
o verdadeiro pai dos futuros Tupã.

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

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

#### **Anexo c - A primeira terra: primeira parte (*Yvy tenonde*)**

1 O verdadeiro Pai Ñamandu, o primeiro,  
seu leito na Terra para si mesmo conce-  
bendo,  
com o saber contido em seu ser-de-céu,  
e sob o sol de seu lume criador,  
fez com que da ponta de seu cetro  
fosse surgindo a Terra.

2 Uma palmeira azul criou no futuro centro  
da Terra;  
outra na morada de Karaí;

uma palmeira azul na morada de Tupã;  
 na fonte dos bons sopros da Terra, uma  
 palmeira azul;  
 criou cinco palmeiras azuis:  
 a morada na Terra está atada a essas pal-  
 meiras eternas.

3 Existem sete céus;  
 o céu se assenta sobre esteios:  
 seus esteios são cetros.  
 O céu que se estende com os ventos  
 Nosso Pai empurrou, mandou embora.

4 Primeiro colocou três esteios no céu,  
 e o céu ainda oscilava.  
 Por isso,  
 fincou-lhe quatro esteios-cetros,  
 e ele ficou no lugar certo,  
 sem se mover.

5 Quem primeiro sujou o leito terreno  
 foi a serpente do começo;  
 agora em nossa Terra só resta seu reflexo:  
 a verdadeira vive fora  
 do céu de Nosso Pai.

6 No leito terreno de Nosso Pai  
 o primeiro canto,  
 o primeiro lamento,  
 foi da yrypa, a pequena cigarra vermelha.

7 A cigarra vermelha do começo  
 está fora do céu de Nosso Pai:  
 agora em nossa Terra  
 só sua sombra resta.

8 O *yamai*  
 por muito tempo fez as águas.  
 O que mora hoje em nossa Terra  
 não é mais o verdadeiro,  
 o verdadeiro está fora do céu de Nosso Pai:  
 agora em nossa Terra  
 só resta seu reflexo.

9 Quando Nosso Pai fez a Terra,  
 tudo era mata:  
 não existiam campos.  
 Por isso,  
 para que fosse elaborando prados  
 fez vir o tucura.

No lugar em que o tucura fincou  
as patas traseiras  
foram brotando brenhas de biurás  
e só então despontaram os prados.  
E no campo tiniram,  
tilintaram os sons do tucura  
comemorando.  
O tucura originário está fora do céu de Nosso Pai:  
só sobrou sua sombra.

10 Quando o sol iluminou o prado,  
os primeiros sons que se ouviram,  
quem primeiro se alegrou  
foi o inhambu vermelho.  
O inhambu vermelho  
– seu pio o primitivo som no prado –  
agora está fora do céu de Nosso Pai:  
hoje no leito terreno  
só resta seu reflexo.

11 Quem primeiro feriu a Terra na morada  
de Nosso Pai  
foi o tatu.  
Não é mais o tatu verdadeiro  
que existe agora em nossa Terra:  
esse não passa de um espectro.

12 O nome do escuro é o murucutu.  
E Nosso Pai, o Sol, lume da aurora.

## ANEXO 2 - CANTOS TRADUZIDOS EM KOSMOFONIA MBYÁ-GUARANI

### **Anexo a - # 4 *ÑANEMBOVY'A* (VAMOS NOS ALEGRAR)**

(*chiripa reko pegua*)

[Vozes de meninos...]

1. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

1. Viemos aqui (para) nos alegrar

2. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

2. Viemos aqui (para) nos deliciar

1. *Jaha ñande ñañombovy'a*

1. Vamos todos nos maravilhar

3. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

3. Viemos aqui (para) nos encantar

4. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

4. Viemos aqui (para) nos alegrar

2. *Jaha ñande ñañombovy'a*

2. Vamos todos nos maravilhar

5. *Ñaguahē ñande ñiañombovy'a*

5. Viemos aqui (para) nos encantar

[Risos...]

6. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

6. Viemos aqui (para) nos deliciar

7. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

7. Viemos aqui (para) nos alegrar

[Entram outras vozes que se mesclam com as vozes dos meninos...]

1. *Pindo oveju pa- ka'a oveju pa - Nembojae'o*

1. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente - o menino  
cor de folhagem morena brilhante - vai fazer você chorar

8. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

8. Viemos aqui (para) nos encantar

9. *Ñaguahē ñande ñañombovy'a*

9. Viemos aqui (para) nos maravilhar

10. *Ñaguahê ñande ñañombovy'a*

10. Viemos aqui (para) nos deliciar

2. *Pindo oveju pa - Ka'a oveju pa - Nembojae'o*

2. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante - vai fazer você sofrer

11. *Ñaguahê ñande ñañombovy'a*

11. Viemos aqui (para) nos alegrar

3. *Pindo oveju pa - Ka'a oveju pa - Nembojae'o*

3. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante - vai fazer você se decepcionar

[...]

1. *Jajupa ramô rire - Remô morâmba rei.*

Gostas de nos ter nas mãos como se fossemos bichos de estimação –  
mas tua admiração é falsa

18. *Pindo oveju pa - Ka'a oveju pa - Nembojae'o.*

18. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante - vai fazer você se decepcionar

1. *Guyra rehecharamo - Remô moramba rei*

Gostas de nos admirar como se fossemos aves –  
mas tua admiração é falsa

19. *Pindo oveju pa - Ka'a oveju pa - Nembojae'o.*

19. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar

[Entram vozes de meninas que se mesclam com as outras vozes...]

1. *Jajuparamo jepe – Remô moramba rei.*

Gostas muito de nós – mas tua admiração é falsa

20. *Pindo oveju pa – Ka'a oveju pa – Nembojae'o.*

20. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você sofrer

2. *Nê rymba recha ramô – Remô moramba rei*

2. Mesmo quando estamos juntos – tua admiração é falsa

21. *Pindo oveju pa – Ka'a oveju pa – Nembojae'o.*

21. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você se decepcionar

2. *Jajupa ramô rire, remô morâmba rei.*

2. Gostas de nos ter nas mãos como se fossemos bicho de estimação –  
mas tua admiração é falsa

22. *Pindo oveju pa – Ka'a oveju pa – Nembojae'o.*

22. O menino cor de palmeira cor de sol resplandecente – o menino  
cor de folhagem morena brilhante – vai fazer você chorar

2. *Guyra rehecharamo, remômorambarei*

2. Gostas de nos admirar como se fossemos aves – mas tua admiração é falsa

[...]

5. *Jajupa ramojepe – Remô morâmba rei.*

5. Gostas muito de nós – mas tua admiração é falsa

#### **Anexo b - YVY POTYRA (A TERRA QUE SE ABRE COMO FLOR)**

1. *Jaapamitamã ko yvygui*

1. Vamos nessa vamos partir desta terra

2. *Jaa jajekapapami*

2. Vamos nos mandar

3. *Ikatuāguaicha ko yvypy potyicha*

3. Para que os filhos desta terra

4. *Yvy reko asy py*

4. Terra de sofrimentos

5. *Mbyá'í opytava*

5. Os poucos Mbyá que sobrem sobre ela

6. *Opyta porã'i haguaicha.*

6. Fiquem numa boa.

7. *He'ivypy:*

7. Eles dirão:

8. *Ô'ropyca porã'i.*

8. Ficamos numa boa.

9. *Ô'roñevanga porã'i.*

9. Estamos numa boa

10. *Yvy potyra.*

10. A terra se abre como flor

11. *Ô'roguejekuaa haguã*

11. Todos podem ver

12. *Ore famija kuera mimime*

12. Nossa pequena família numa boa
13. *Hembipi rã'i*
13. Alimentos brotam por encantamento para nossas bocas
14. *Oipota*
14. Queremos
15. *Ô'rogueiro ñevanga ko yvype*
15. Encher a terra de vida
16. *Ô'ropytamiva*
16. Nós os poucos (Mbyá) que sobramos
17. *Ore remiariro 'i kuery*
17. Nossos netos todos
18. *Ñembopyta'i kuery pe*
18. Os abandonados todos
19. *Oipota*
19. Queremos que todos vejam
20. *Yvy potyra roguerojekuaa*
20. Como a terra se abre como flor
- Anexo c – #21 JEOVASA RAÑE'IE'Y (ORE ÑE'E RUETE)**
1. *A – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a*
1. A – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a
2. *Aiporami arojae'ô – ô – ô – ô – ô*  
Então eu canto um canto desencantado o – o – o – o – o
3. *Nde yvarapy – y – y – y – y – y – y – y – y – y – y – y*  
3. Por teu mundo – e – e – e – e – e – e – e – e
4. *Nde remimbo jeguakava*  
4. Por teus filhos jeguakava – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o
5. *Ndevy che yvarapi*  
5. Por esse mundo do qual também faço parte
6. *Aipo Ñamandu yvaroka – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a – a*  
6. É isso, Ñamandu, por teu mundo – o – o – o – o – o – o – o – o – o
- 7 *arojae'ô – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o – o*  
7. Eu canto um canto desencantado – ô – ô – ô – ô – ô – ô – ô
8. *Ñamandu arojae'ô*

8. Ô Ñamandu!

9. *Opa marãngua ete*

9. para que passem os males que nos sufocam

10. *Nê mba'e ra'a rovapy*

10. para que seja legal a travessia da qual fazemos parte

11. *Aipo rity'i - i - i - i - i - i - i - i - i - i - i - i*

11. para que as palavras do nosso esforçado canto (mba' ea' â)

12. *Aipo ñane mba' ea' â - â - â - â - â - â - â - â - â - â - â*

12. também tenham o mesmo sentido, a mesma graça, a mesma grandeza, a mesma luz, a mesma graça (interior) das palavras do teu canto esforçado (mba' ea' â).

### ANEXO 3 - TRADUÇÕES DE CANTOS KRAHÔ

**Anexo a - *Awcapàt jarkwa* (“Cantos da Noite”) - *Increr caprî* (“cantos lentos ou tristes”)**

i. Atravessa  
 Atravessa  
 Atravessa  
 Atravessa

Rastro da capivara no raso

Atravessa  
 Atravessa

Rastro da capivara no raso

Atravessa  
 Atravessa  
 Atravessa  
 Atravessa

vii. Desce  
 Desce  
 Desce  
 Desce

Anta  
 Anta  
 Para o grande rio

Desce  
 Desce

Anta  
 Anta

Para o grande rio

Desce  
 Desce  
 Desce  
 Desce

ix. *Hô jawê wê hô*  
*Jawê wê hô*  
*Hô jawê wê hô*  
*Jawê wê hô*  
*Hô jawê wê hô*

*Jawê wê h  
Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô*

Coelho perto da árvore

*Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô  
Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô*

Coelho perto da árvore

*Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô  
Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô  
Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô*

*Hô jawê wê hô  
Jawê wê hô*

#### **Anexo b – *Increr huphê* (“cantos rápidos ou valentes”)**

xvii. Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança

Copa da palmeira copa da palmeira  
 Copa da palmeira copa da palmeira

Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança

Copa da palmeira copa da palmeira  
 Copa da palmeira copa da palmeira

Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança  
 Palha seca da bacaba balança

#### **xx. Lisa**

Lisa  
 Lisa  
 Lisa

Arara volta para comer sua fruta

Arara volta para comer sua fruta

Lisa  
Lisa

Arara volta para comer sua fruta  
Arara volta para comer sua fruta

Lisa  
Lisa  
Lisa  
Lisa

xxi. De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja

Na folha nova do babaçu  
Pousa, na folha nova do babaçu

De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja

Na folha nova do babaçu  
Pousa, na folha nova do babaçu

De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja  
De asas abertas, coruja  
Coruja

xxvii. Fino fininho matar  
Fino fininho matar  
Fino fininho matar  
Fino fininho matar

Macaco matar  
Macaco matar

Fino fininho matar  
Fino fininho matar

Macaco matar  
Macaco matar

Fino fininho matar  
Fino fininho matar  
Fino fininho matar  
Fino fininho matar

**Anexo c – *Cojkwa caprêc jarkwa* (“Cantos da Madrugada”) – *Increr capri* (“cantos lentos ou tristes”)**

*i. He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he*

Catingueiro [usa] fruta vermelha como brinco

*He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he*

Catingueiro [usa] fruta vermelha como brinco

*He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he  
He mā he  
To he to he*

xii. Sou onça  
Onça  
Sou onça

Onça  
Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça

Na sombra da grande estrela dormi  
Na sombra da grande estrela dormi

Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça

Na sombra da estrela grande dormi  
Na sombra da estrela grande dormi

Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça  
Sou onça  
Onça

**Anexo d – *Increr huphê* (“cantos rápidos ou valentes”)**

xxxiii. Esparrama  
Esparrama  
Esparrama  
Esparrama

Flecharal esparramado  
Flecharal esparramado

Esparrama  
Espirrama

Flecharal esparramado  
Flecharal esparramado

Esparrama  
Espirrama  
Espirrama  
Espirrama