

A ESCRITA COMO DESENHO DE PALAVRAS: IMAGEM E TRADUÇÃO NOS *MITOPOEMAS YĀNOMAM*

WRITING AS A DRAWING OF WORDS: IMAGE AND TRANSLATION IN MITOPOEMAS YĀNOMAM

Izabela Leal 

Universidade Federal do Pará, Belém do Pará, PA, Brasil

Resumo

O livro *Mitopoemas Yānomam*, publicado em 1978, tomou como ponto de partida o trabalho de Claudia Andujar e Carlo Zacquini, apresentando desenhos realizados por três yanomami que, em seguida, contaram histórias relacionadas à cosmologia de seu povo. Essas narrativas foram primeiramente traduzidas de forma literal para o português, depois passaram por uma adaptação literária e foram traduzidas também para o italiano e o inglês. Tal proposta editorial mobiliza conexões imprevistas e desestabilizações de sentido tanto na cultura de partida quanto na de chegada. Este artigo tem o objetivo de investigar a atualidade desse projeto que aposta na “fusão de palavra oral e desenho”, lançando-nos a outro regime de pensamento. A tradução, nesse sentido, funciona como um dispositivo crítico que nos permite adentrar a cultura yanomami, percebida em sua complexidade, ao mesmo tempo que desestabiliza a própria noção de poesia, tal como é entendida, via de regra, nos termos da literatura ocidental.

Palavras-chave: cosmologia yanomami; poesia; tradução; desenhos yanomami.

Abstract

The book *Mitopoemas Yānomam*, published in 1978, began with the work of Claudia Andujar and Carlo Zacquini presenting drawings made by three Yanomami who then told stories related to the cosmology of their people. These narratives were first translated literally into Portuguese, then underwent a literary adaptation and were also translated into Italian and English. This editorial proposal mobilizes unexpected connections and destabilizations of meaning, both in the culture of origin and in the culture of destination. This

Résumé

Le livre *Mitopoemas Yānomam*, publié en 1978, a commencé avec le travail de Claudia Andujar et Carlo Zacquini, présentant des dessins réalisés par trois yanomami qui racontaient ensuite des histoires liées à la cosmologie de leur peuple. Ces récits ont d'abord été traduits littéralement en portugais, puis ont fait l'objet d'une adaptation littéraire et ont également été traduits en italien et en anglais. Cette proposition éditoriale mobilise des connexions imprévues et des déstabilisations de sens, tant dans la culture source que dans la culture cible.



article aims to investigate the current relevance of this project that focuses on the “fusion of oral word and drawing”, launching us into another regime of thought. In this sense, translation functions as a critical device that allows us to delve into Yanomami culture, perceived in its complexity, while at the same time destabilizing the very notion of poetry, as it is generally understood in terms of Western literature.

Keywords: Yanomami cosmology; poetry; translation; Yanomami drawing.

Cet article vise à examiner la pertinence actuelle de ce projet qui se concentre sur la “fusion de mots oraux et de dessins”, nous lançant dans un autre régime de pensée. La traduction, dans ce sens, fonctionne comme un dispositif critique qui nous permet d'accéder à la culture yanomami, perçue dans sa complexité, tout en déstabilisant la notion même de poésie, telle qu'elle est généralement comprise dans la littérature occidentale.

Mots-clés: cosmologie yanomami; poésie; traduction; dessins des Yanomami.

Em 2010, Davi Kopenawa e Bruce Albert publicam na França o livro *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*, posteriormente traduzido no Brasil por Beatriz Perrone-Moisés, recebendo o título *A queda do céu: palavras de um xamá yanomami* (2015). Como se sabe, o livro resultou de mais de 20 anos de conversas gravadas em inúmeras fitas cassete, revelando uma relação de amizade, respeito e aprendizado entre o xamá-narrador e o etnólogo-escritor. O relato de Kopenawa, misto de ensaio e narrativa etnográfica, se inicia com as recomendações que ele faz a Albert:

Antigamente, nossos maiores não contavam nenhuma dessas coisas, porque sabiam que os brancos não entendiam sua língua. Por isso minha fala será algo de novo, para aqueles que a quiserem escutar. [...] Se quiser pegar minhas palavras, não as destrua. São as palavras de *Omama* e dos *xapiri*. **Desenhe-as** primeiro em peles de imagens, depois olhe sempre para elas. [...] Como eu, você ficou mais experiente com a idade. Você **desenhou** e fixou essas palavras em peles de papel, como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 63-64, grifos nossos).

No trecho citado, chama a atenção o fato de o livro ser previamente endereçado aos não indígenas, os verdadeiros destinatários dessas palavras-manifesto. Assim, gostaria de destacar duas ideias que pretendo desenvolver: o lugar da tradução como dispositivo para conectar mundos – Kopenawa deseja se fazer ouvir por aqueles que não entendem a sua língua e a sua cultura – e a relação entre escrita e desenho. A primeira questão está relacionada a uma perspectiva que vem sendo frequentemente discutida no campo da antropologia, já que é cada vez mais comum pensar a relação entre os antropólogos e seus interlocutores indígenas segundo a ótica da tradução.

Um exemplo recente e instigante dessa abordagem é o livro *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos*, da antropóloga peruana Marisol de la Cadena (2024), que trabalhou com dois xamás andinos, Mariano Turpo e Nazário Turpo (pai e filho). Em sua pesquisa, nitidamente inspirada por um pensamento tradutório, herdando também preocupações que atravessam a obra de Viveiros de Castro, a autora afirma a prática relacional que o trabalho tradutório encena, considerando o (des)encontro entre mundos – no caso, o seu próprio e o de seus interlocutores cusquenhos –, e enfatizando um duplo mecanismo: a percepção das diferenças e, ao mesmo tempo, das conexões que são geradas pelo gesto de traduzir. No que diz respeito à segunda questão – a relação entre escrita e desenho –, é importante destacar que, na nota referente ao trecho citado, Bruce Albert esclarece não apenas que os livros são “peles de imagens”, mas também que os Yanomami

[...] referem-se à escrita com termos que descrevem certos motivos de sua pintura corporal: *oni* (séries de traços curtos), *turu* (conjunto de pontos grossos) e *yäikano* (sinusoides). Escrever é, assim, “desenhar traços”, “desenhar pontos” ou “desenhar sinusoides”, e a escrita, *tRë á oni*, é um “**desenho de palavras**”. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 610, grifos nossos).

O desejo de apresentar aos brancos a cultura yanomami está igualmente presente numa publicação que antecede *A queda do céu* em algumas décadas: o livro *Mitopoemas Yänomam* (Andujar, 1978). Essa publicação tomou como ponto de partida o trabalho da fotógrafa Cláudia Andujar e do missionário Carlo Zacquini junto aos Yanomami da região do médio e do alto rio Catrimani, em Roraima. Andujar fotografou-os pela primeira vez em 1971, e em 1974 começou a desenvolver um projeto que envolvia o desenho, propondo, inicialmente, que os Yanomami produzissem imagens com caneta hidrográfica sobre papel, seguindo uma temática livre.¹ A maioria esboçou seus próprios grafismos corporais, mas, como explica Andujar (Nogueira, 2019, p. 199), a alguns que demonstraram “um interesse acima da média” foi pedido que desenhassem cenas da vida cotidiana. A partir daí foram surgindo desenhos que diziam respeito aos conhecimentos tradicionais dos

¹ Essas oficinas, desenvolvidas também pelo etnógrafo Bruce Albert, deram origem a diversos projetos, dentre os quais seria interessante citar o que envolveu o xamá André Taniki Yanomami, que não participa do livro *Mitopoemas Yänomam*, mas cujos desenhos já circularam em diversas exposições, como *Histoires de voir*, realizada em 2012 na Fundação Cartier, em Paris, e estão atualmente expostos na Bienal de Arte de Veneza (2024). O texto do historiador David Ribeiro, responsável pela apresentação de Taniki na Bienal, aponta, mais uma vez, para o lugar da tradução: “Both the circumstances in which they came to being as well as the drawings themselves stand as relevant expressions of the possibilities of translation and communication between different systems of knowledge and relations” (Ribeiro, 2023) (“Tanto as circunstâncias em que surgiram quanto os próprios desenhos representam expressões relevantes das possibilidades de tradução e comunicação entre diferentes sistemas de conhecimento e relações”). (Tradução nossa).

Yanomami acerca de sua cosmologia, e, após os desenhos, foi-lhes solicitado que comentassem as imagens que haviam sido elaboradas. Assim surgiu o livro *Mitopoemas Yānomam*, um projeto financiado pela Olivetti do Brasil. Nas palavras dos antropólogos Ana Maria Machado e Daniel Jabra, em um texto publicado na revista de artes *seLecT_ceLesTe*, “o *Mitopoemas* inaugura a produção artística yanomami no circuito da cultura ocidental, trazendo já naquela época os Yanomami como protagonistas na representação de sua cosmovisão e cultura” (Machado; Jabra, 2024)

O livro foi organizado a partir do trabalho de três yanomami, Koromani Waica, Mamokè Rorowè e Kretip Wakatautheri,² que produziram uma série de imagens, tais como “Começo do mundo”, “A primeira mulher”, “Omam, o homem das cavernas” etc., até a última, “O fim do mundo”. Segundo Andujar, “eles nunca haviam feito isso antes e eu me surpreendi com a facilidade com que desenhavam”, lembrando que apenas adultos participaram do projeto: “São registros, em papel, feitos com a cabeça e a mão deles” (Mezarobba, 2019).

Dos três desenhistas, os dois primeiros já haviam falecido no momento da publicação do livro, o que nos leva a refletir acerca da fragilidade da vida nas aldeias em meados dos anos 1970,³ um cenário não tão distinto daquele que persiste até os dias de hoje. O livro assinala, também, uma etapa importante na trajetória de Andujar, que a partir desse momento passa a ser mais combativa e a utilizar o seu trabalho para denunciar a violência sofrida pelo povo Yanomami. A fotógrafa, junto com Bruce Albert e Carlo Zacquini, participará, a partir de 1978, do projeto para a demarcação da terra indígena yanomami, que finalmente será demarcada em 1991 e homologada em 1992.

Além dos textos e desenhos, o livro apresenta várias fotos de Andujar impressas em transparências que se posicionam quase sempre sobre os textos, muitas vezes permitindo vislumbrar algumas palavras que surgem por debaixo das imagens fotográficas. Justapostas às transparências aparecem os desenhos, formando um agenciamento complexo entre palavra e imagem. Vale destacar que as fotografias ocupam apenas metade da página, deixando os desenhos à mostra. Assim, nos momentos em que a fotografia está presente, o texto escrito é o último elemento do conjunto a ser acessado.

Certamente, é possível pensar cada um dos elementos que compõem esses conjuntos em sua especificidade, contanto que atentemos para o fato de que esse todo complexo não se decompõe em seus elementos constitutivos. Assim é que, em relação ao texto escrito, a partir da realização dos desenhos,

² A grafia de nomes próprios no livro *Mitopoemas Yānomam* difere da presente em outras publicações. No livro *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, organizado por Thyago Nogueira (2019), o nome do terceiro desenhista aparece como Kretip Wakaka u Théri, assim como ocorrerá também com as referências ao demiурgo Omama/Omam e a outros personagens, como Tépérésiki/Tépèresi etc.

³ Por volta dessa época, epidemias de sarampo dizimaram uma grande parcela da população yanomami.

os Yanomami narraram as histórias, que foram primeiramente traduzidas de forma literal por Carlo Zacquini, que tinha grande conhecimento da língua yanomami, e depois passaram por uma adaptação que teve como objetivo tornar o texto mais compreensível. Além disso, comparecem também traduções em italiano e em inglês. Em todos os conjuntos, o texto em português que aparece ao lado dos desenhos é justamente a tradução literal, que provavelmente seguiu o método palavra por palavra, gerando um texto de difícil compreensão. Um dado curioso é o fato de não constar aquilo que poderia ser considerado o original em língua indígena, talvez justamente por ser uma publicação nitidamente endereçada aos *napé* (brancos). Outra possível explicação seria o fato de o processo de registro escrito das línguas yanomami estar apenas começando nessa época.⁴ O livro conta também com notas informativas, um grande glossário e uma apresentação geral do povo Yanomami, além de uma apresentação do próprio livro.

Para dar conta de todas essas tarefas, o projeto incluiu um grande número de atores: a proposta editorial foi coordenada pelo poeta Mário Chamie, que fez também a adaptação literária para o português; o projeto gráfico é de Emilie Chamie; a introdução de Pietro Maria Bardi, que também responde pela tradução para o italiano; a tradução inglesa é de Michael Potter, e há ainda outros colaboradores, como o zoólogo Paulo Vanzolini e o botânico João Murça Pires.

Dada a complexidade dessa produção, não tenho a pretensão de “decifrar” os textos e/ou as imagens publicadas, mas me interessa avaliar o quanto esse projeto nos desafia a pensar algumas questões que perpassam o universo da edição e tradução de textos, além de outras questões mais amplamente debatidas, como as considerações acerca do caráter literário das artes verbais indígenas, a respeito do qual não pretendo me estender no momento. No entanto não posso deixar de mencionar um comentário de Pietro Maria Bardi, presente no texto de abertura do livro, no qual o crítico reconhece nessa publicação “[...] uma autêntica produção Dadá, maravilha que, sem dúvida, teria desconcertado os agitadores reunidos no café Voltaire em Zurique, quando se encabularam na busca do primitivismo, para rejeitar o progresso demasiado [...]” (Bardi, 1978, n.p.).

De todo modo, a questão não é simples, já que nos *Mitopoemas Yanomam* a própria noção de texto parece se desestabilizar, uma vez que o desenho funciona como um registro primeiro – ocupando o lugar ausente em que deveria constar o texto na língua original – a partir do qual os poemas propriamente ditos foram produzidos. Nesse caso, o desenho não se reduz

⁴ A tese de doutorado de Ernesto Migliazza, *Yanomama grammar and intelligibility*, um trabalho considerado pioneiro, data de 1972. Além disso, a linguista Yonne de Freitas Leite organizou em 1976 um seminário para a definição da grafia das línguas yanomami e macuxi.

à mera ilustração, ao contrário do que acontece em geral nos nossos livros, sobretudo porque o papel desempenhado pela imagem e pelos grafismos nas culturas indígenas não pode ser comparado ao que se observa na nossa cultura. De forma geral, nos livros que contêm ilustrações, o aspecto imagético surge num momento posterior à escrita, mas nos *Mitopoemas* a elaboração da imagem foi de fato o ponto de partida. Como ressalta ainda Pietro Maria Bardi, “desenhar, para eles, é expressão de escritura” (Bardi, 1978, n.p.).

No que diz respeito a essa relação entre escrita e desenho, Lynn Mario de Souza observa que, entre muitos povos indígenas da Amazônia, “*the same word is used to refer both to ‘drawing’ and to ‘writing’, so, from the perspective of indigenous writers from these communities (Renault-Lescure), one writes when one draws and vice versa*”⁵ (Menezes de Souza, 2004, p. 8).⁶ O autor traz ainda uma importante contribuição para pensarmos a relação entre escrita e desenho para essas culturas, lembrando que, para muitos povos nativos da Amazônia, como os Huni Kuin⁷ – também o caso dos Yanomami – a visão desempenha um papel essencial, como se pode observar nos rituais envolvendo a *ayahuasca*, para os Huni Kuin, e a *yákoana*, para os Yanomami. Em ambos os casos, as visões provocadas pelo uso dessas substâncias têm o objetivo da aquisição de conhecimento: “*From this indigenous perspective then, knowledge is gained from vision. If, as they learn from their non-indigenous tutors, the function of writing is the registration of knowledge, then from the indigenous perspective, writing has to register vision*”⁸ (Souza, 2004, p. 9). Se, para o mundo branco, a transmissão de conhecimento pode ser feita por meio da escrita, para o mundo indígena essa função não pode ser desempenhada simplesmente pela escrita alfabetica e, por isso, precisa ser complementada pela imagem, uma vez que é pela imagem que o conhecimento é transmitido. A observação de Lynn Mario de Souza parece ir ao encontro de uma explicação linguística

⁵ “A mesma palavra é usada para se referir tanto a ‘desenho’ quanto a ‘escrita’, então, da perspectiva dos escritores indígenas dessas comunidades (Renault-Lescure), escreve-se quando se desenha e vice-versa.” (Tradução nossa)

⁶ De fato, no dicionário yanomami-português elaborado por Loretta Emiri em 1987 podemos constatar os dois sentidos da palavra: “ONI- = (1) pintar: kamiyáné wa anilei (eu-ms. você pinto [sic]). (2) Escrever”. Do mesmo modo, em outra nota de rodapé redigida por Bruce Albert em *A queda do céu*, lemos que “a escrita é designada pela expressão *thé á oni*, ‘desenhos de palavras’. *Oni* se refere a traços curtos, motivo comum na pintura corporal. De modo geral, as linhas de escrita são ditas *onioni kiki*, expressão na qual a repetição do motivo *oni* é completada por um plural que denota um conjunto de elementos indissociáveis. *Thé á* significa ao mesmo tempo ‘dizer(es), palavra(s), discurso(s), nome(s), notícia(s), boato(s), relato(s)’”. (Kopenawa; Albert, 2015, p. 677)

⁷ No texto, o autor utiliza o termo “Kashinawa”, mas preferi seguir a terminologia mais empregada atualmente, uma vez que Huni Kuin é a forma pela qual esse povo se autodenomina.

⁸ “Assim, de acordo com a perspectiva indígena, o conhecimento é adquirido pela visão. Se a função da escrita é o registro do conhecimento, conforme aprendem com seus mestres não indígenas, então, da perspectiva indígena, a escrita deve registrar a visão.” (Tradução nossa)

fornecida por Bruce Albert acerca dessa relação entre ver e conhecer. Segundo ele, “em yanomami, os verbos “ver” e “conhecer” são construídos a partir do mesmo radical: *taai* ou *taprai* significam “ver”; “conhecer, saber” se diz *tai*, “ensinar, fazer ver” é *taamái* e “mostrar, indicar”, *tapramái*” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 677)

De fato, a diferença entre escrita e desenho só faz sentido quando pensamos especificamente na escrita alfabetica. Muitas outras culturas aproximam essas duas formas de registro, como ocorre com os ideogramas e os pictogramas, por exemplo. No caso dos povos indígenas, a proximidade entre escrita e desenho parece se intensificar, sobretudo se pensarmos no lugar que os grafismos ocupam nessas culturas, indo muito além de um simples registro de informação ou da representação de algo. Presentes não apenas em objetos e artefatos decorativos, os grafismos adornam também os corpos, neles inscrevendo formas outras de sensibilidade, modos de afetação e transformação. Como sublinha Pedro Cesarino no artigo “A escrita e os corpos desenhados”, os grafismos presentes nas pinturas corporais inscrevem nos corpos uma capacidade e uma disposição, não estando submetidos a uma relação de significação. Desse modo, ao comentar as pinturas corporais realizadas pelos Marubo, afirma: “ao inscreverem traços (*wichá*, os elementos de base dos *kene*) assim direcionados, eles talvez insinuem uma outra escritura possível, mas distinta daquelas forjadas pelos parâmetros ocidentais” (Cesarino, 2012, p. 107).

Do mesmo modo, no livro *O espírito da floresta*, podemos acompanhar as reflexões de Bruce Albert acerca dos desenhos produzidos por André Taniki Yanomami no fim dos anos 1970, comentados por ele no texto intitulado “Taniki, xamá desenhista”:

Eles são, em primeiro lugar, o resultado de um esforço de derivação do repertório das pinturas corporais tradicionais e de sua transposição para uma “pele de papel”, *papeo si* (singular), já que aqui a página em branco faz as vezes de “pele cinzenta” (*si krokehe*), a de um corpo desprovido de ornamento. Por outro lado, trata-se de “rastros” inventados a serviço de uma nova função: a tradução – ou melhor, a transdução – gráfica de um universo cosmológico outrora unicamente acessível como “imagens”, *utupa pë* (plural) do transe xamânico ou, indiretamente acessíveis, para as “pessoas comuns”, por intermédio do corpo dos xamás (coreografias e cantos). Portanto, trata-se de “rastros” inéditos produzidos com um objetivo paradoxal: “fazer ver/conhecer” aos não Yanomami (e aos Yanomami não xamás) as “imagens” de um invisível que não pode ser representado, mas apenas percebido e presentificado pelos “homens-espíritos” que são os xamás (*xapiri thë pë*). (Albert, 2023, p. 88).

Nesse sentido, os desenhos e grafismos têm uma função muito mais complexa que a da pura representação de um referente, estando relacionados, como no caso dos Marubo, mencionado por Cesarino, “à própria condição de produção deste conhecimento conectivo e tradutivo peculiar a povos amazônicos” (Cesarino, 2012, p. 123)

Voltando aos *Mitopoemas Yānomam*, penso que a publicação ressalta justamente esse caráter tradutório, e que essa dimensão da tradução não diz respeito apenas ao projeto editorial do livro, mas à própria tarefa, empreendida pelos três yanomami, de desenhar e narrar aspectos da cosmologia de seu povo. Trata-se de um convite para que os brancos adentrem esse regime de imagens.⁹ Assim como o livro *A queda do céu*, a edição dos *Mitopoemas Yānomam*, como já foi dito, não parece ter sido concebida com o intuito de circular entre os próprios indígenas. O simples fato de não ter nenhum registro na língua indígena, ao passo que há traduções para o português, o inglês e o italiano, evidencia que a edição se destina aos brancos, estrangeiros. E assim fica a dúvida: se não há a presença do texto na língua original, qual seria a função de apresentar a tradução literal das histórias narradas?

Do ponto de vista da etnografia, sobretudo em trabalhos mais antigos, a tradução das artes verbais indígenas constitui uma forma de documentar uma determinada manifestação cultural, de modo que a tradução interlinear muitas vezes prevalece, sem que essa opção desencadeie maiores questionamentos, sobretudo porque não está em jogo ali qualquer tipo de visada literária do texto traduzido. No entanto em trabalhos mais recentes, como nas traduções de Pedro Cesarino, tal perspectiva vem sendo questionada, apontando para a necessidade de trazer para os textos orais a complexidade sonora, rítmica e performática que existia na cultura de partida, algo que não pode ser conseguido por meio de uma tradução palavra por palavra. Ainda que não seja possível saber ao certo qual foi o intuito dessa estratégia, uma ideia me parece clara: a presença da tradução literal não se explica apenas por uma questão metodológica, uma vez que, diante da falta do texto em língua indígena e da posterior profusão de traduções, sua presença poderia parecer dispensável.

Toda tradução está atravessada por uma diferença inelutável em relação ao original, sendo por vezes difícil, para o tradutor, decidir que tipo de escolha ele deve fazer diante do texto estrangeiro. São bem conhecidos os debates encenados no âmbito dos estudos de tradução acerca “dos diferentes métodos de traduzir”, para retomarmos o título de um ensaio seminal de Friedrich

⁹ Outra produção artística também relacionada à produção de imagens envolvendo um sentido tradutório é aquela realizada pelo coletivo MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin). Conforme explica Ibá Sales Huni Kuin, as pinturas produzidas pelo grupo têm o objetivo de fazer uma tradução não linguística, endereçada aos brancos, dos cantos xamânicos entoados durante as cerimônias de *ayahuasca* (Cf. Mattos; Huni Kuin, 2016)

Schleiermacher (2004) no qual o filósofo avalia os impasses decorrentes dessa passagem de uma língua/cultura a outra língua/cultura, estabelecendo estratégias que ficaram conhecidas como *domesticação* e *estrangeirização*. Como assinala Antoine Berman, ao comentar o texto de Schleiermacher, ou “o tradutor obriga o leitor a sair de si mesmo, a fazer um esforço de descentramento para perceber o autor estrangeiro em seu ser estrangeiro”, ou “ele obriga o autor a se despojar de sua estranheza para se tornar familiar ao leitor” (Berman, 2002, p. 263). Ainda que essa dicotomia não esgote os múltiplos gestos que um tradutor pode encenar diante do texto estrangeiro, como vem sendo discutido ao longo dos últimos anos, ela nos auxilia na reflexão acerca do lugar da tradução no livro *Mitopoemas Yánomam*, como veremos a seguir.

De forma semelhante, Viveiros de Castro, ao refletir acerca da tarefa do antropólogo e de seus métodos comparativistas que funcionam segundo um procedimento tradutório, aponta para aquilo que chamou de uma equivocação controlada: “Uma boa tradução”, diz ele, numa clara referência a Walter Benjamin, é aquela “[...] que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor para que o *intentio [sic]* da língua original possa ser expresso dentro da nova língua” (Viveiros de Castro, 2018, p. 4).

Nos *Mitopoemas Yánomam* essa questão se coloca de uma forma bastante complexa, já que existem sempre duas versões em português para cada um dos fragmentos. Os primeiros textos que lemos são as traduções palavra por palavra, aparentemente tributárias dos métodos de registro da etnografia e da linguística. Já as versões mais explicativas aparecem por último, elas estão sempre no verso ou algumas páginas adiante, como se fossem secundárias. Para exemplificar esses diversos gestos de elaboração textual, escolhi trazer aqui um fragmento relacionado ao surgimento da primeira mulher, aquela que será a esposa de *Omama*.¹⁰ No livro, há quatro fragmentos que compõem essa narrativa, das quais escolhi a segunda (1 A), em suas duas versões para o português (1978, n.p.).¹¹ Transcrevo primeiramente a tradução literal:

¹⁰ Em *A queda do céu*, essa passagem está relatada da seguinte forma: “No início, nenhum ser humano vivia ali. *Omama* e seu irmão *Yoasi* viviam sozinhos. Nenhuma mulher existia ainda. Os dois irmãos só vieram a conhecer a primeira mulher muito mais tarde, quando *Omama* pescou a filha de *Tépérésiki* num grande rio. No início, *Omama* copulava na dobra do joelho de seu irmão *Yoasi*. Com o passar do tempo, a panturrilha deste ficou grávida, e foi assim que *Omama* primeiro teve um filho. Porém, nós, habitantes da floresta, não nascemos assim. Nós saímos, mais tarde, da vagina da esposa de *Omama*, *Thuéyoma*, a mulher que ele tirou da água. Os xamás fazem descer sua imagem desde sempre. Chamam-na também *Paonakare*. Era um ser peixe que se deixou capturar na forma de uma mulher.” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 82). No entanto, há algumas diferenças entre essas duas narrativas, que não vêm ao caso no momento.

¹¹ Infelizmente, por questões de direitos autorais, não foi possível incluir os desenhos correspondentes.

Mulheres não mesmo há, mulheres.
Yoinani filha pescava,
filha, filha, Tèpèresi filha pescava Omam.
Mulheres não mesmo há, não mesmo.
Mulheres não havia antigamente, não.
Yanomami não mesmo, sozinho Omam somente mora.

Omam dele somente,
primeira era Yoinani,
primeira era Tèpèresi mulher,
fundo estava água dentro, fundo.
Omam pescava.
Omam da mulher a filha,
Tèpèresi filha pescava.
Mulher não mesmo.
Tèpèresi filha sexo fechado muito,
sexo buraco não.
Homem, homem ela não mesmo.
Pequeno urina buraco, pequenino era;
pequeno urina o buraco.
Yoinani, Yoinani urina o buraco pequeno muito,
beija-flor ânus como,
urina somente estava vertendo, pequeno.
Tèpèresi filha o sexo fechado muito.
Antigamente sexo fechado muito estava,
Omam no sexo buraco lhe fez,
sexo buraco copulava.
Fechado o sexo, sexo estava,
o sexo fechado.
Piranha dentes sexo buracos fazia,
piranha dentes sexo corta estreito e comprido.
Cortou estreito e comprido,
o sexo buraco primeiro.
Sexo perfumado muito era,
Nani, mulher Nani perfumado muito agora sexo.
O sexo para o pênis.

Moxirim [...] folhas,
Omam o sexo da mulher está esfregando.
Sexo de mulher primeiro Nani bonito muito tinha.
Fechado duro;
piranha dentes sexo de mulher lhe corta.
Para baixo, cortou subindo,
comprido e estreito.
Bonito.

Agora a adaptação feita por Mário Chamie:

Omam pescou Yoinani filha
(que é) a filha de Tèpèresi.
Mulheres, mulheres não havia mesmo.
Não havia mesmo mulheres.
Os Yanomami não tinham mulheres
e Omam morava sozinho.
A primeira mulher (que ele teve) era Yoinani,
a filha da mulher de Tèpèresi
que morava no fundo, dentro da água, no fundo.
Omam pescou.
Omam pescou a filha da mulher,
a filha de Tèpèresi.
(Omam), não tinha mulher.
A filha de Tèpèresi tinha o sexo muito fechado,
ainda não rompido.
Era virgem, era virgem mesmo.
Yoinani tinha apenas um pequeno orifício para urinar;
só um orifício pequeno para urinar,
como o do ânus do beija-flor.
O sexo da filha de Tèpèresi era muito fechado.
Antes o sexo de Yoinani estava muito fechado,
e Omam abriu-lhe, fez-lhe o orifício para copular.
O sexo, o sexo estava fechado.
No sexo Omam fez um buraco com os dentes de piranha.
Cortou com os dentes de piranha
o sexo estreito e comprido.

O primeiro buraco no sexo de uma mulher.
O sexo de Yoinani era muito perfumado.
Agora a mulher Yoinani tem o sexo muito perfumado.
O sexo que se adapta ao pênis.
Omam esfregou com folhas de moxirim o sexo da mulher.
O primeiro sexo feminino, muito bonito, foi o de Yoinani.
Era fechado e duro; e Omam com os dentes de piranha
lhe cortou o sexo de mulher.
Cortou descendo e subindo,
Comprido e estreito.
Bonito.

Mesmo em uma primeira leitura, é fácil perceber as inúmeras diferenças entre as duas versões, inclusive pela dificuldade de compreensão da primeira. Nela, notamos as inversões sintáticas, características das traduções palavra por palavra. Além disso, as repetições, típicas da oralidade, estão presentes de forma marcante, como nos versos “Yoinani filha pescava, / filha, filha, Tépèresi filha pescava Omam”, que na versão de Mário Chamie se transforma em “Omam pescou Yoinani filha / (que é) a filha de Tépèresi”.¹² Há, também, a recorrência de frases em que notamos a ausência de verbo, como “Tépèresi filha sexo fechado muito”, que na versão de Mário Chamie se torna “O sexo da filha de Tépèresi era muito fechado”. De forma geral, podemos notar que versos como “primeira era Tépèresi mulher, / fundo estava água dentro, fundo” e “O sexo para o pênis”, este último sendo também um verso sem verbo, darão lugar a orações em que notamos certos regimes de subordinação na segunda versão – “a filha da mulher de Tépèresi / que morava no fundo, dentro da água, no fundo” e “O sexo que se adapta ao pênis”. Em todos esses exemplos podemos observar que, na primeira versão, as associações entre ideias ocorrem simplesmente por proximidade. Há ainda algumas ocorrências surpreendentes, tais como “Homem, homem ela não mesmo”, que na segunda versão se torna “Era virgem, era virgem mesmo”. Nesse último caso, nota-se um processo de atribuição predicativa, totalmente ausente na tradução palavra por palavra. De forma geral, o poema, em sua primeira versão, apesar de estar escrito em português, provoca-nos a sensação de um texto em outra língua, dada a estranheza que ele nos faz enfrentar.

No ensaio “A palavra vermelha de Hölderlin”, Haroldo de Campos comenta as concepções tradutórias de Goethe, que já havia se referido ao efeito

¹² Nesse caso, subentende-se, inclusive, a explicação de que a filha de Tépèresi tinha o mesmo nome da mãe. Ambas se chamavam Yoinani.

de “estranhamento” quando “o tradutor alarga as fronteiras de sua língua e subverte-lhe os dogmas ao influxo da sintaxe e da morfologia estrangeiras” (Campos, 1975, p. 100). Tal estranhamento experimentado no seio da própria língua seria, na visão de Campos, o grande divisor de águas que marca a modernidade, não apenas em termos tradutórios, mas também poéticos. A possibilidade de pensar esses textos como poemas, “verdadeiras produções Dada”, nas palavras de Pietro Maria Bardi, parece passar, entre outras considerações, pela potência de estranhamento da linguagem.

Seguindo o mesmo fio de pensamento, Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 265), no livro *A captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, ao comentarem os *Mitopoemas Yánomam*, observam que “um aspecto interessante desses mitos feitos poemas são os traços que os aproximam da poesia contemporânea”. De fato, poderíamos pensar que o texto na tradução interlinear se aproxima da poesia enquanto “palavra torcida”, para usar uma expressão com a qual Manuela Carneiro da Cunha (1998), no artigo “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução” faz referência à linguagem xamânica, de difícil compreensão, acessada para a comunicação com os espíritos.

O gesto provocativo de transformar em poema uma tradução interlinear me faz pensar em um caso semelhante, o da presença da narrativa dos Huni Kuin sobre “A criação da lua”, coletada e publicada por Capistrano de Abreu em 1914 e incluída num livro de traduções do poeta português Heriberto Helder. No livro *Ouolof*, Heriberto Helder (1997) eleva à condição de poema a tradução feita por Capistrano de Abreu seguindo o método interlinear, que no caso se destinava a um estudo linguístico.¹³ O poeta português apenas alterou a forma narrativa para uma disposição em versos, operando pouquíssimas alterações textuais, o que manteve o caráter quase ilegível dessa tradução. Porém, para Heriberto Helder, são justamente essas “palavras torcidas”, distantes da linguagem ordinária, que conferem ao texto o seu caráter poético. Cito a nota explicativa que acompanha essa tradução: “Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas” (Helder, 1997, p. 44). Para o poeta, o transtorno linguístico oriundo da tradução interlinear constitui a própria poesia.

Já nos *Mitopoemas Yánomam* não fica claro o motivo que levou à apresentação dessas duas formas de organização textual em português, mas talvez elas estejam ali para questionar exatamente o que consideramos o caráter poético ou literário de um texto. Como nos lembra Sérgio Medeiros no ensaio “Ainda não se lê em xavante”, “[...] nenhum enunciado, nenhuma forma discursiva é intrinsecamente, ou essencialmente, literário. Em razão

¹³ Já comentei anteriormente (Leal, 2019), de forma mais detalhada, o gesto tradutório empreendido por Heriberto Helder ao incluir a tradução de Capistrano de Abreu no livro *Ouolof*.

disso, e simplificando a discussão, a “literariedade” não é uma propriedade intrínseca a este ou aquele fato discursivo” (Medeiros, 2018, p. 160).

Por outro lado, sendo o *Mitopoemas* um livro composto por tantas traduções diferentes, incluindo aí as que foram realizadas também para o inglês e o italiano, somos instados a lembrar não apenas que os textos de fatura oral reivindicam a sua própria mutação e instabilidade, mas também que existem infinitas traduções para um mesmo texto. De todo modo, penso que aquilo que foi chamado de *mitopoema* não se reduz a nenhuma das versões textuais, dizendo respeito a uma complexa relação entre palavra e imagem, o que inclui também os desenhos, sobretudo quando lembramos que os primeiros gestos tradutórios que compõem a obra são a “tradução” da cosmologia yanomami na forma de desenho e, em seguida, a tradução do próprio desenho. Poderíamos pensar que a imagem funciona como texto original, sobretudo quando atentamos para a relação entre escrita e desenho para os Yanomami. Adentrar essa outra forma de escrita não seria apenas uma maneira de admirar intelectualmente a capacidade artística e/ou literária dos Yanomami, mas vislumbrar a porta pela qual se accede a outro regime de pensamento.

Mauricio Mendonça Cardozo propôs essa discussão no ensaio “Haroldo de Campos: recriação, transcrição e tradução como forma de vida”, apontando para o lugar da tradução como “vivificação” do texto estrangeiro. Assim, “traduzir um poema, para além da criação de um corpo em outra língua, consiste sobretudo em fazê-lo viver, dar-lhe uma pulsão, um fôlego próprio” (Cardozo, 2021, p. 125). Pensar a tradução como “forma de vida” seria uma maneira muito significativa para uma abordagem do projeto tradutório presente no livro *Mitopoemas Yānomam*. Nele, a tradução se revela em seu caráter vivificante, não tendo apenas o objetivo de dizer o outro, mas, sobretudo, de torná-lo presente, e isso não diz respeito apenas ao texto, mas à cosmopoética yanomami como um todo. Os desenhos de palavras do livro *Mitopoemas Yānomam* são, assim como o livro de Davi Kopenawa, índices de mundos outros. Vivenciar esses conjuntos de imagens e textos significa participar, em alguma medida, do pensamento yanomami, para que, a partir desse universo singular, possamos olhar criticamente o nosso. E termino aqui com as palavras de Kopenawa, que também poderiam estar desenhadas nos *Mitopoemas Yānomam*: “Eu, um Yanomami, dou a vocês, os brancos, esta pele de imagem que é minha” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 66).

Referências

- ALBERT, Bruce. Taniki, xamá desenhista. In: ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 83-91.
- ALMEIDA, Maria Inês; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- ANDUJAR, Claudia (org.). *Mitopoemas Yānomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1978.
- BARDI, Pietro Maria. Os desenhos dos mitos e poemas da memória. In: ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yānomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1978. n.p.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru/São Paulo: Editora da USC, 2002.
- CADENA, Marisol de la. *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos*. Tradução: Caroline Nogueira; Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 93-107.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. Haroldo de Campos: recriação, transcrição e a tradução como forma de vida. In: SISCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Mauricio Mendonça. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021. p. 89-139
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 55, n. 1, p. 1-64, 2012.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, 1998.
- EMIRI, Loretta. *Dicionário Yānomamè – Português* (dialeto Wakathautheri). Roraima: Comissão Pró-Índio de Roraima, 1987.
- HELDER, Heriberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamá yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LEAL, Izabela. Da língua às línguas: as poéticas indígenas e a poesia contemporânea. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa (org.). *Tradução & Criação – entrelaçamentos*. Campinas, SP: Pontes editores, 2019. p. 175-194.

MACHADO, Ana Maria; JABRA, Daniel. Yanomami: a arte como luta. *Revista Select_Celest*, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://select.art.br/yanomami-a-arte-como-luta/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MATTOS, Amilton Pelegriño de; HUNI KUIN, Ibá. Por que canta o MAHKU – Movimentos dos artistas Huni Kuin? *Revista Landa*, v. 5, n. 1, p. 582-596, 2016.

MEDEIROS, Sérgio. Ainda não se lê em xavante. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira. (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Ed. Fi, 2018. p. 155-171.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário. Remapping writing: Indigenous writing and cultural conflict in Brazil. *ESC English Studies in Canada*, v. 30, n. 3, p. 4-16, set. 2004.

MEZAROBBA, Glenda. Expressão yanomami. *Revista Pesquisa FAPESP*, São Paulo, v. edição 276, fev. 2019. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/expressao-yanomami/>. Acesso em: 20 out. 2023.

NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar – A luta yanomami*. São Paulo: IMS, 2019.

RIBEIRO, David. André Taniki Yanomami. In: La Biennale di Venezia, 2023. Disponível em: <https://www.labienale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/andr%C3%A9-taniki-yanomami> Acesso em: 25 abr. 2024.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the different methods of translating. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. New York and London: Routledge, 2004. p. 43-63.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista e o método de equívocação controlada. Tradução: Marcelo Giacomazzi Camargo; Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 5, n. 10, p. 247-264, ago./dez. 2018.

Izabela Leal. Poeta e professora de literatura da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPA). É mestre em Estudos literários pela PUC-Rio e doutora em Literaturas Vernáculas pela UFRJ, com tese sobre Heriberto Helder. Publicou o livro *Camilo Pessanha em dois tempos*, em parceria com Gilda Santos (7Letras, 2007) e organizou vários livros de ensaios sobre tradução em colaboração com outros pesquisadores da área de Letras. Desenvolve, desde 2015, projetos de pesquisa voltados aos estudos das poéticas indígenas em relação com a poesia contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa “Estudos de literatura, poéticas ameríndias e tradução”.

E-mail: izabelaleal@gmail.com

Declaração de Autoria

Izabela Leal, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação

Recebido em: 12/09/2024

Aprovado em: 15/12/2024