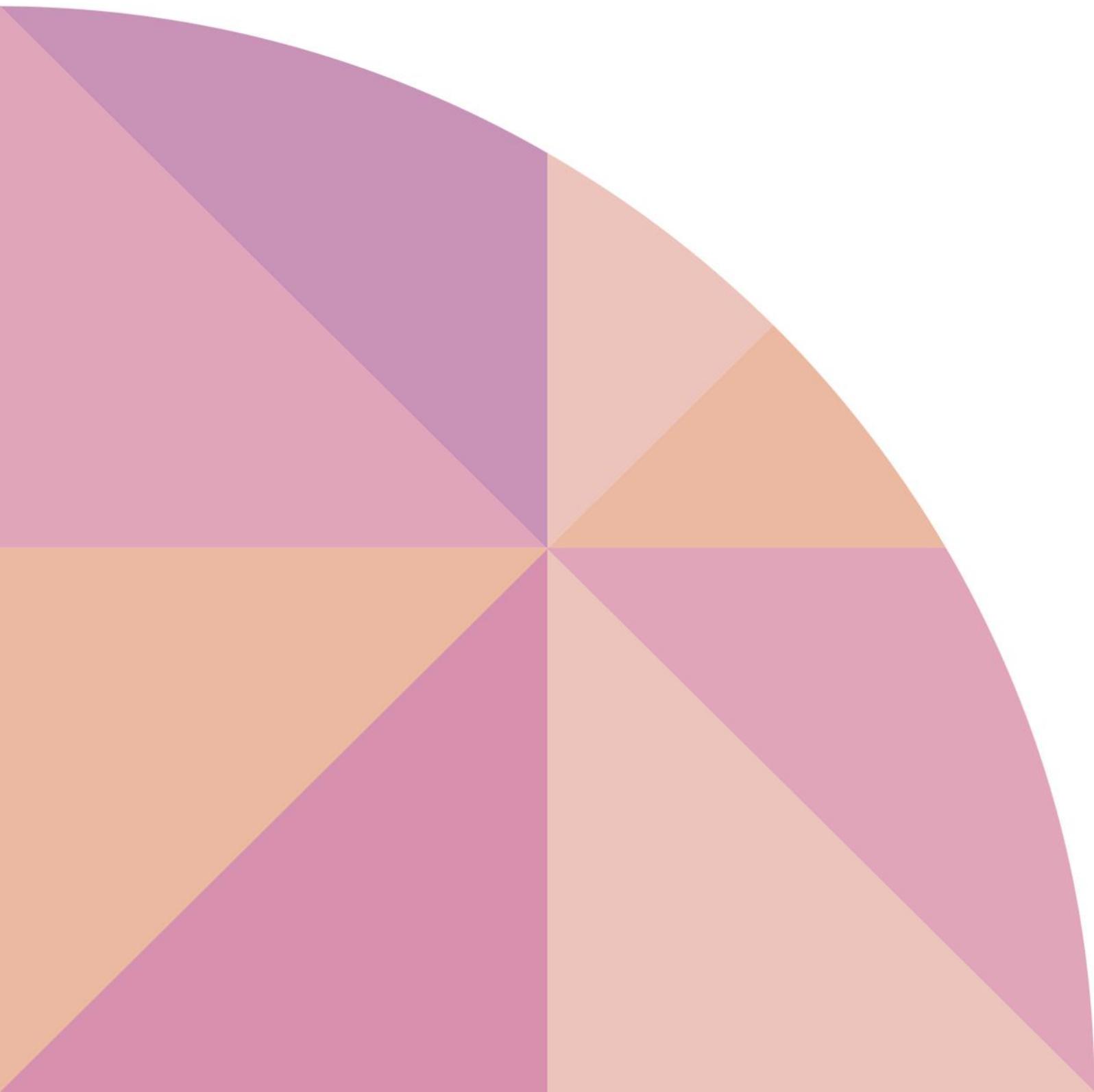


# caleidoscópico

LINGUAGEM E TRADUÇÃO

v.2, n.2 dez/2018



**REITORA**

Márcia Abrahão

**VICE-REITOR**

Enrique Huelva Unterbäumen

**DECANA DE PESQUISA E INOVAÇÃO**

Maria Emília Walter

**DECANA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Adalene Moreira Silva

**DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS**

Rozana Reigota Naves

**EDITORA-CHEFE**

Ana Helena Rossi

**EQUIPE EDITORIAL**

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

**COMITÊ CIENTÍFICO**

Abreu Paxe, Instituto Superior de Ciências da Educação, Angola

Adriana Santos Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Alba Escalante, Universidade de Brasília, Brasil

Aleilton Fonseca, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Altaci Corrêa Rubim, PNCSA/UEA/UFAM, Brasil

Annie Brisset, Université d'Ottawa, Canadá

Beatriz Carretta, Universidade de Brasília, Brasil

Enrique Huelva, Universidade de Brasília, Brasil

Farhad Sasani, Alzahra University, Iran

Giane Lessa, UNILA, Brasil

Henryk Siewierski, Universidade de Brasília, Brasil

Mário Ramão Villalva Filho, UNILA, Brasil

Nestor Ganduglia Otamendi, Signo, Centro Interdisciplinario, Uruguai

Peter Klaus, Freie Universität Berlin, Alemanha

Rachel Lourenço Correa, Universidade de Brasília, Brasil

Rita de Almeida Castro, Universidade de Brasília, Brasil

Susy Delgado, Escritora, Paraguai

Tae Suzuki, Universidade de São Paulo/Universidade de Brasília, Brasil

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wilmar da Rocha d'Angelis, Unicamp, Brasil

### **PARECERISTAS DESTE NÚMERO**

Alba Escalante, Universidade de Brasília, Brasil

Ana Helena Rossi, Universidade de Brasília, Brasil

Beatriz Carretta, Universidade de Brasília, Brasil

Giane Lessa, Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil

Sandra María López Pérez, Universidade de Brasília, Brasil

Wilmar D'Angelis, Universidade de Campinas, Brasil

### **PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO**

Ana Helena Rossi

Janaína Thayonara Gil Cesar

Sara Lelis de Oliveira

### **CAPA**

Camila Maia

### **APOIO**

UnB/IL/POSLIT

Thayse Cantanhede – Portal de Periódicos da UnB

Caleidoscópio: linguagem e tradução/ Ana Helena Rossi, editora. - v. 2, n. 2 (jun.-dez. 2018). – Brasília : Universidade de Brasília, grupo de pesquisa Walter Benjamin: tradução linguagem e experiência, 2018. 120 p. : il.

Periodicidade semestral.

Modo de acesso: <http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/caleidoscopio>

Descrição baseada em: v. 2, n. 2 (jun.-dez. 2018)

ISSN: 2526-933X (versão online).

Inclui bibliografia.

1. Tradução 2. Línguas indígenas. 3. Cultura. 4. Linguagem. I. Título. II. Rossi, Ana Helena (edit.).

CDU 82.035

# SUMÁRIO

## EDITORIAL

- 01 *Poesia/etnopoesia: o “outro” visível na tradução*  
**Ana Helena Rossi**  
Universidade de Brasília, Brasil

## ARTIGOS

- 04 *Antologia como manifesto: arte verbal asteca, Bernadino de Sahagún & Jerome Rothenberg*  
**Márcio de Carvalho**  
Universidade Federal do Pará (UFPA)  
**Izabela Guimarães Guerra Leal**  
Universidade Federal do Pará (UFPA)
- 24 *Eventos de tradução nos cantos-rituais ameríndios*  
**Rosângela Pereira de Tugny**  
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)
- 48 *Traduzir kutipa/kanuparita para vitalizar a língua kokama: um estudo de caso*  
**Altaci Rubim**  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)  
**Ana Helena Rossi**  
Universidade de Brasília (UnB)
- 74 *A visibilidade e a autoria do tradutor na tradução de quadrinhos*  
**Bianca de Lima Reys**  
Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRITTER)  
**Valeria Silveira Brisolara**  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)
- 95 *The labyrinths of unreliable narration: literary translation and the journey of americanity*  
**Davi Silva Gonçalves**  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



EDITORIAL

## POESIA/ETNOPOESIA: O “OUTRO” VISÍVEL NA TRADUÇÃO

**Ana Helena Rossi<sup>1</sup>**

*Universidade de Brasília (UnB), Brasil*

anahrossi@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.19996>

É com muito prazer que a revista *caleidoscópico: linguagem e tradução* lança um número sob a égide da tradução de línguas indígenas. O escopo deste número é o “outro”, esse outro como figura de estranhamento definida por vários autores da tradução e de outras disciplinas também, tais como a antropologia/etnologia, a história, a psicanálise, a filosofia, as artes, dentre outros. Esse outro é observado em suas diferentes facetas, quer seja em suas dimensões culturais, quer seja em suas dimensões linguísticas que não se separam.

Essa temática é importante para dar visibilidade ao que não aparece com muita frequência, mas que é fundamental. Trata-se da língua dos povos indígenas e como isso tem a ver com a tradução, quais são as questões que essas traduções nos trazem a respeito do “outro” em seu lugar intangível. Como situar nossa concepção da tradução em relação a esses textos/oralidades oriundos de culturas onde a pragmática é diferente. Então, trata-se de trazer à tona esses textos, essas memórias culturais, e de observar como traduzi-las para ver o que elas também trazem para o nosso entendimento enquanto tradutores. Temos muito o que aprender com essas práticas de tradução que resgatam a cosmovisão desses povos. Tradução é, pois, um processo que torna visível outras cosmovisões da humanidade. Nesse sentido, tradução é uma prática e uma área de conhecimento que se aproxima muito de outras áreas de conhecimento. Importa, pois, ao tradutor, conhecer a mentalidade alheia, a cultura alheia, os elementos históricos dessas culturas, e como elas se organizam entre si. Compreende-se, também, que a fronteira entre o que é escrito e o que é falado/dançado/recitado não se organiza da maneira com a qual estamos acostumados. Pelo contrário, trata-se de observar

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Ana Helena Rossi. Editora-chefe da revista *caleidoscópico: linguagem e tradução*. Atua no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) do Instituto de Letras, e nos Programas de pós-graduação POSTRAD e POSLIT da Universidade de Brasília.



outras inter-relações, outras *performances* onde a palavra assume um outro lugar. Em termos de conhecimento, a etnopoesia estabeleceu uma configuração observável na intersecção da antropologia/etnologia, das artes, do teatro, da filosofia zen, dentre outras para falar de poesia como lugar de conhecimento do “outro”, para compreender como a tradução da poesia de outros povos traz a pervivência<sup>2</sup> do texto em seu sentido mais geral, isto é, permite que outros leitores tenham acesso à obra muito tempo depois de sua criação, fazendo-a reviver em outros lócus que o inicialmente proposto. Assim, a poesia, entendida em seu sentido macro, aliada à etnologia permite à tradução avançar para novos aprendizados.

Temos, assim, um conjunto de textos que resgatam as vozes do silêncio, da obscuridade para alcançar a luz. São os elementos visíveis – os fragmentos que restaram – de outras culturas que já não estão mais, ou que já não se encontram mais naquela forma inicial. São jóias que nos permitem acessar o conhecimento do “outro”, a fim de dialogar com o que consideramos o nosso. Assim, aprendemos que o “outro” está também no que consideramos o “nosso”.

No âmbito deste número temos cinco artigos cujo denominador comum é o “outro”. Destes cinco artigos, quatro são publicados em português, e um em inglês. O artigo “Antologia como manifesto: arte verba asteca, Bernardino de Sahagún & Jerome Rothenberg”, de Márcio de Carvalho e Izabela Guimarães Guerra Leal, apresenta o conceito de etnopoesia, cunhado por Jerome Rothenberg, que, em seu trabalho com Gary Snyder, a partir da publicação de antologias de outros povos. De maneira mais específica, o artigo aborda como, dentro da proposta modernista, Jerome Rothenberg traz à tona o valor estético presente nos textos das culturas tradicionais pré-colombianas, entendendo que a arte oral nativa possui elementos performáticos que vão muito além de um simples texto escrito. A partir de seu trabalho de tradutor, Jerome Rothenberg coloca a tradução como elemento central desse processo de criação estética, e de crítica literária.

Dentro dessa mesma lógica, o artigo “Eventos de tradução nos cantos-rituais ameríndios, de Rosângela Pereira de Tugny, mostra como os cantos

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor” [Die Aufgabe des Übersetzers – tradutor Fernando Camacho] in **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português [Org Lucia Castello Branco]**. Belo Horizonte. Fala/UFMG. 2008. P. 25-50.



xamânicos são espaços acústicos onde vozes e palavras emparelham-se, aproximam-se, distanciam-se, reformulando os sentidos que se tornam múltiplos no bojo da proposta ritualística que integra dança, palavra, vozes, movimentos e sons. Trata-se de traduzir todas essas dimensões, o que é analisado a partir da análise de caso de dois cantos ameríndios.

O artigo “Traduzir *Kutipá/Kanuparita* para vitalizar a língua komama: um estudo de caso”, de Altaci Rubim e de Ana Helena Rossi, mostra que traduzir histórias em quadrinhos que contém narrativas/mitos do povo kokama revela-se uma tarefa árdua. Trata-se de mostrar a organização dos saberes presentes nas histórias em quadrinhos, que revelam a cosmovisão do povo kokama. O conceito de *kutipá* em jogo nas traduções ilustra a complexidade do que está em jogo, e que tem a ver com a organização social do povo, suas crenças, seus mitos, suas histórias, e inclusive o seu silêncio no âmbito da modernidade. Esse conceito mostra, de maneira muito clara, como a sua tradução insere-se no âmbito da vida da comunidade, de sua estrutura. Eliminá-lo significa perder o sentido da história.

No artigo “A visibilidade e a autoria do tradutor na tradução de quadrinhos”, de Bianca de Lima Reys e de Valeria Silveira Brisolar, a tradução das histórias de quadrinho coloca em questão a (in)visibilidade do tradutor. Trata-se de um campo novo de estudos no qual existe uma lacuna a ser preenchida. A partir de alguns exemplos, o artigo traz à tona a questão do papel do tradutor a respeito da tradução do gênero posto acima. É fundamental abordar as questões de texto e imagem, tais como definidas por Roland Barthes e Umberto Eco.

O artigo « The labyrinths of unreliable narration: literary translation and the journey of americanity », de Davi Silva Gonçalves, analisa a narração não-confiável no que diz respeito ao conceito de americanidade e de cosmopolitismo, a partir do romance do escritor canadense Stephen Leacock, *Sunshine Sketches of a Little Town*. O autor do artigo realiza algumas traduções do romance para o português, o que lhe permite identificar esse conceito de americanidade dentro da ficção, e levantar questões sobre como tratá-lo no âmbito desta mesma tradução, a partir de uma narração marcada pela dimensão irônica.

Boa leitura!



ARTIGOS

**ANTOLOGIA COMO MANIFESTO: ARTE VERBAL ASTECA, BERNADINO DE SAHAGÚN & JEROME ROTHENBERG**

**Márcio de Carvalho**

*Universidade Federal do Pará (UFPA)*

marcio.carvalho@me.com

**Izabela Guimarães Guerra Leal**

*Universidade Federal do Pará (UFPA)*

izabelaleal@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.9237>

**RESUMO:** As tradições orais atraíram diversos poetas, tradutores, antropólogos e etnógrafos a partir de meados do século vinte. Permeados pela proposta modernista, diversos poetas buscaram novas formas poéticas para capturar o ritual, que são os elementos performáticos da arte oral nativa com o objetivo de ressaltar os valores estéticos contidos nos textos de culturas tradicionais pré-colombianas. O presente artigo se propõe a analisar as contribuições da teoria de etnopoética e sua tradução ético-estética, em especial as antologias de artes orais astecas compiladas por Jerome Rothenberg. Também discutirá a função da tradução nesse contexto, reconhecendo-a como criação e crítica literária. Nessa interpretação semiótica, a tradução revela importantes mecanismos ao apresentar uma noção de cultura ao leitor.

**Palavras-chave:** *Antologia, arte verbal asteca, Bernadino de Sahagún, Jerome Rothenberg, Etnopoética.*

**ANTHOLOGY AS A MANIFEST: AZTEC ORAL ART, BERNADINO DE SAHAGUN & JEROME ROTHENBERG**

**ABSTRACT:** The oral traditions became appealing to a number of poets, translators, anthropologists, and ethnographers in the twentieth century. Permeated by the modernist theory, a number of poets sought new poetic forms to capture ritual & myth, which are the performative elements of native oral arts, in order to highlight the aesthetic values within the texts of pre-Columbian traditional cultures. This article intends to investigate the contributions of ethno-poetics movement and Jerome Rothenberg's theory of translation, especially the anthologies of Aztec oral arts. It will also debate the role of translation in this context, recognising it as a work of creation and literary criticism. In this semiotic interpretation, the translation process reveals important mechanisms in presenting a notion of culture to the reader.

**Key-words:** *Anthology, Aztec oral arts, Bernadino de Sahagún, Jerome Rothenberg, Ethno-poetics.*



## Introdução

Em *Totalidade e Infinito* (2011), o filósofo Emmanuel Levinas propõe que o pensamento ocidental atua sob um pressuposto ontológico, ou seja, com parâmetros que priorizam o 'eu'. Portanto, antropocentrismo e humanismo seriam acepções orientadas pelo 'eu', movimentos totalizantes que aniquilam a alteridade por não permitirem um espaço que pense o outro, o qual é reduzido ao mesmo. Levinas contribui significativamente para o desenvolvimento de um pensar consideravelmente mais ético, orientado pelo 'outro'. O autor ainda adverte que a supremacia do ontológico sobre o ético, do 'eu' sobre o 'outro', promoveria violência e totalitarismo, sendo inclusive agente de categorização e recepção literária. Essa última afirmação é o pressuposto filosófico que introduz os temas abordados neste artigo, que tem como estudo de caso a antologia de arte verbal asteca compilada por Jerome Rothenberg.

Quanto ao totalitarismo, nos termos de Levinas, presente na categorização e recepção literária, apresentamos como exemplo o indianismo, em prosa e verso, que caracteriza o Romantismo brasileiro. Na Europa, o movimento literário representou uma antítese ao processo de industrialização e levante da ciência empírica. Para tanto, promoveram um *revival* do passado medieval e um retorno à natureza (AGRAWAL, 1990, p. 255), em especial à figura do cavaleiro medieval. No Brasil, pela falta desse histórico, o retorno ao passado se deu pela idealização da figura do índio como herói nacional, símbolo de coragem e harmonia com a natureza. A literatura auxiliou na criação de uma identidade nacional após a Independência em 1822 através de uma identificação com as raízes históricas e culturais do país. Por isso os motivos indianistas estão presentes no corpo da literatura nacional e são recebidos com grande naturalidade. Os mitos indígenas são de conhecimento notório, mas quase que invariavelmente relatados de forma pueril e a fim de facilitar algum ensinamento moral, muitas vezes inexistente entre os povos tradicionais.

Por sua vez, os povos nativos dos Estados Unidos também foram retratados de forma pitoresca: habitantes de um paraíso pastoral, em harmonia com o meio ambiente. Um *noble savage* (bom selvagem). Cristóvão Colombo batizou um vale no Arizona de Vale do Paraíso (*Paradise Valley*). Outro explorador, Arthur Balowe, descreveu os nativos da Carolina do Norte como os "mais gentis, amorosos e fiéis,



vazios de toda astúcia e traição<sup>1</sup>” (BERKHOFER, 1979, p. 73, tradução nossa). Em *An Essay on Man* (2016), o poeta Alexander Pope fala do “pobre índio<sup>2</sup>” (p. 17, tradução nossa), cuja “mente sem instrução” encontra deus nas nuvens e nos ventos, pois “a ciência orgulhosa jamais a ensinou a devagar”.

As identidades culturais, tanto as nossas próprias quanto as que temos de outros povos, não são de forma alguma inerentes, mas de fato são formadas e atualizadas através da representação (HALL, 2014). Lawrence Venuti (1998) contribui a esse debate ao argumentar que a tradução é um meio de formação e manutenção da representatividade cultural entre os povos. É nesse contexto que a proposta de Jerome Rothenberg para a tradução de excertos de arte verbal asteca, assim como sua compilação em antologia, levanta questões relevantes aos estudos de teoria e crítica literária e aos estudos de tradução.

Jerome Rothenberg é poeta, tradutor e antologista. O último termo é usado neste artigo de forma genérica, ou mesmo simplista: o autor editou cerca de nove livros que apresentam traduções de poetas contemporâneos e antigos; poesia arcaica, primitiva e moderna, de autores da mesma etnia ou não – recortes possíveis apenas pelo viés da etnopoética. Dennis Tedlock, que trabalhou intimamente com o tema, em parceria com Rothenberg, explica que a “etnopoética é uma poética descentralizada, uma tentativa de ouvir e ler as poesias dos outros, dos que estão distantes, fora da tradição ocidental como a conhecemos hoje<sup>3</sup>” (WEISSBORT; EYSTEINSSOM, 2006, p. 453, tradução nossa). Trata-se de um campo dos estudos da poesia que considera em detalhes a sociedade e cultura que origina determinada obra poética. Essas atenções levariam Jerome Rothenberg ao seu livro mais comentado, *Technicians of the Sacred*, de 1968, que inaugura uma proposta tradutória chamada *total translation*, ou ‘tradução total’, a qual apreciaria não apenas as palavras, mas também pausas, mudanças de tom de voz, efeitos sonoros e gestos. É uma poesia de *performance* e profundamente ritualística, daí o interesse natural pela poesia ameríndia asteca. Seu primeiro contato com esse material se deu através do compêndio *Florentine Codex: General*

---

<sup>1</sup> “Most gentle, loving, and faithful, void of all guile and treason” (BERKHOFER, 1979, p. 73).

<sup>2</sup> “Poor Indian! whose untutor’d mind [...] His soul proud Science never taught to stray” (POPE, 2016, p. 17).

<sup>3</sup> “Ethnopoetics is a decentred poetics, an attempt to hear and read the poetries of distant others, outside the Western tradition as we know it now” (WEISSBORT; EYSTEINSSOM, 2006, p. 453).



*History of the Things of New Spain* (SAHAGÚN, 1963), do monge franciscano Bernardino de Sahagún, que compilou escritos na língua náuatle no século XVI, provenientes das narrativas dos anciãos ameríndios astecas. Rothenberg utilizou o décimo primeiro volume, um glossário sobre coisas da terra, como base para seu “*Aztec Definitions*”, publicado originalmente em *Technicians of the Sacred* (1968). O autor desenvolveu uma antologia mais extensa de poemas astecas em *Shaking the Pumpkin* (1972).

De forma breve, este artigo se propõe a investigar o papel preponderante que as traduções desempenham, tanto sob a forma de um intercâmbio cultural que pressupõe uma reflexão crítica sobre o próprio e o outro, como também no sentido de um ato de modificação e alargamento da língua do tradutor, que será de extrema importância para a prática poética. Trata-se realmente de perceber a tradução, e aqui incluímos também o trabalho de recriação de textos, segundo uma vertente antropofágica, o que implica em considerá-las como processos dialógicos e dialéticos de formação do próprio pela via da alteridade.

### **Descobrir uma linguagem que receba o outro: um simpósio do todo**

Ao lermos Levinas com o intuito de entendermos o manifesto do movimento de Etnopoética, percebemos que a linguagem se torna naturalmente um meio em que o poeta/tradutor se responsabiliza pelo outro a fim de codificar ideologicamente sua narrativa. Conhecer o ritual poético do outro geraria a responsabilidade de responder a ele; ouvir seus cantos seria um convite à tradução como diálogo. O ‘outro’ é priorizado no movimento de contracultura denominado Etnopoética, pensado por poetas norte-americanos engajados não apenas em uma estética de vanguarda, mas também de emancipação sociopolítica da literatura canônica. Sobre o movimento nas décadas de 50 e 60, Jerome Rothenberg escreve: “o despertar – durante e depois da II Guerra Mundial – trouxe de forma convergente a necessidade de poesia como uma linguagem que



carregaria a verdade”, e a necessidade de “acabar com o racismo & uma cultura de rankings étnicos”<sup>4</sup> (1994, p. 1, tradução nossa).

Por receber a arte verbal asteca, Rothenberg quebra o ciclo de imperialismo cultural e a monocultura. A mensagem ao leitor americano é clara: “não devemos mais pensar em termos como ‘grande nação’, mas podemos nos permitir a possibilidade de recebermos a mais ampla gama de experiência humana”<sup>5</sup> (1981, p. 4, tradução nossa).

### **Bernardino de Sahagún**

Papa Paulo III (nascido Alessandro Farnese) sobe ao trono em 1534, pouco tempo depois do saque de Roma, e responsabilizou-se em combater a Reforma Protestante. Em maio de 1537, Paulo III promulgou *Sublimis Deus* (‘O Deus Sublime’), a encíclica papal sobre a escravidão e evangelismo dos povos indígenas das Américas, conhecidos como “índios do leste e sul”<sup>6</sup> (PAULO III, 1537, não paginado, tradução nossa). A bula não apenas adota como também cita o decreto do rei Carlos V da Espanha e Santo Imperador Romano, de 1530, que proíbe a escravidão de indígenas (MAXWELL, 1975, p. 78). Papa Paulo III decide que esses índios são seres racionais e, portanto, têm alma a ser salva, por isso convoca os católicos ao evangelismo desses povos. *Sublimis Deus* parece ser uma condenação franca da escravidão pela igreja católica, mas o historiador John Francis Maxwell, em *Slavery and the catholic church: the history of catholic teaching concerning the legitimacy of the institution of slavery* (1975), consegue provar a través de documentos que esse papa sancionou o modelo escravista na América do Sul, na África e ÁSIA (p. 138).

Respondendo a tal chamado à evangelização, e inerentemente disposta a expandir o rebanho católico, a Ordem Franciscana envia o frade Bernardino de

---

<sup>4</sup> “The awakening – in & after World War II – brought a convergence of the need for poetry as a truth-bearing (deconstructing) language; to do away with racism & a culture of ethnic rankings” (ROTHENBERG, 1994, p. 1).

<sup>5</sup> “We must no longer think in terms of ‘a single great tradition’ but can open to the possibility of getting at the widest range of human experience” (ROTHENBERG, 1981, p. 4).

<sup>6</sup> Indians of the West and the South (PAULO III, 1537, não paginado).



Sahagún (1499-1590) a Mexico-Tenochtitlan<sup>7</sup> em 1529, apenas oito anos depois da queda daquela civilização pela ocupação espanhola forçada, liderada por Hernán Cortés, em aliança com as tribos Tlaxcalan para dominar os Náhua.

Sahagún foi nascido e criado na Espanha, formando-se pela Universidade de Salamanca, “o principal centro de cultura na Europa Ocidental<sup>8</sup>” (LEON-PORTILLA, 2002, p. 67, tradução nossa), estudou latim, história, filosofia, teologia, e veio a entrar ao sacerdócio em 1525. Aprende náhuatl<sup>9</sup> e dedica sua vida ao estudo da cultura e história asteca/náhua, esforço que lhe rendeu o título de primeiro etnógrafo<sup>10</sup> (ANDERSON, 1982, p. 23), por ser alguém que se colocava no lugar do outro. Bernardino de Sahagún tentou admitir a lógica interna de uma mentalidade estrangeira – às vezes com grande desconforto pessoal – a fim de entender o mundo em que essas outras pessoas viviam. O frade desenvolveu estratégias para coletar e validar informações dos anciãos de Tlatelolco, Texcoco e Tenochtitlan, que concordaram em revelar os ensinamentos de suas escolas – Calmécac e Telpochalli. Ele documentou suas crenças, comportamento e cosmologia cultural, ilustrando os achados de acordo com a lógica asteca. Existem três códices que preservam o texto em náhuatl e espanhol, dois em Madrid e um em Florença.

### **Códice Florentino: história geral das coisas da nova Espanha**

Pretendemos discutir de forma breve o *Códice Florentino*, até o momento sem tradução para português. A obra enciclopédica foi compilada entre 1540 e 1585 com intuito de registrar o povo e cultura pré-estatal existente na região central do México. É composto por 2.400 páginas ordenados em doze livros, apresentando mais de 2.000 ilustrações (NICHOLSON, 1983). A *Biblioteca Medicea Laurenziana*, situada em Florença, abriga uma cópia do códice datada do século XVI. O original foi perdido, possivelmente destruído em 1577, quando as

---

<sup>7</sup> Fundada em 1325, tornou-se a capital do império asteca. Foi destruída pelos espanhóis em 1521 e hoje dá lugar à Cidade do México.

<sup>8</sup> “Principal center of culture in Western Europe” (LEON-PORTILLA, 2002, p. 67).

<sup>9</sup> A língua de diversos povos de origem antiga, habitantes do sudeste mexicano até partes da América Central, incluindo os astecas.

<sup>10</sup> Alguém que estuda o ramo da antropologia que lida com a descrição científica de culturas específicas.



autoridades espanholas confiscaram todas as investigações concernentes ao mundo asteca, uma vez que esses trabalhos não eram considerados positivamente. Ao longo desses doze volumes, Bernardino de Sahagún discute tópicos específicos sobre as crenças astecas, seu sistema religioso, apreciação da astronomia (e.g., o sol, a lua e as estrelas), práticas adivinhatórias, rezas e encantamentos, e a formulação retórica característica dos discursos tradicionais em náhuatl. Após quase meio século, *Historia General* continua a ser a fonte primária de conhecimento sobre a história, a economia e a sociedade asteca antes do "descobrimento".

O Códice Florentino está disponível em alta resolução e em sua totalidade (com todas as ilustrações) na Biblioteca Digital Mundial (*World Digital Library* - wdl.org) desde 2012, com patrocínio da Biblioteca do Congresso Americano.

Pela inexistência de uma tradução da obra em português, consultamos a edição inglesa e uma versão em espanhol moderno, além da cópia digital. Falaremos um pouco da versão inglesa, que atualmente é a única edição crítica. Por trinta anos, os antropólogos Arthur J. O. Anderson (1907-1996) e Charles E. Dibble (1909-2002) trabalharam na primeira versão (e desde então, definitiva) do Códice em inglês, finalmente publicada em 1975 pela Editora da Universidade de Utah, em parceria com a Escola de Pesquisa Americana (*School of American Research*), intitulada *General History of the Things of New Spain*. Anderson e Dibble foram condecorados com a Ordem da Águia Asteca (*Orden del Águila Azteca*), a maior honra mexicana concedida a estrangeiros, assim como pela Ordem de Isabel Católica (*Orden de Isabel la Católica*), e o título de Comendador do Rei da Espanha.

Professor Norman McQuown, do departamento de antropologia da Universidade de Chicago, oferece uma resenha perspicaz da versão inglesa, bem como uma comparação com outras edições disponíveis para o público em geral:

Uma revisão de certas partes da versão em inglês fornece fortes evidências de uma literalidade cuidadosa e conscienciosa na tradução. Isso já constitui um imenso avanço. Mesmo as versões espanholas da obra de Sahagún eram, na melhor das hipóteses, sinópticas, e na pior das hipóteses, imprecisas. As edições em espanhol melhoraram o exercício da imaginação e do talento literário, mas não por uma cuidadosa consulta dos originais em náhuatl no qual se baseavam. Tanto a versão francesa quanto a anterior inglesa foram traduções diretas do texto em espanhol moderno. Somente as traduções alemãs, embora fragmentárias, são versões conscienciosas e cuidadosas dos



originais em náhuatl. Anderson e Dibble estenderam agora essa tradição à obra de Sahagún ao traduzirem o Códice Florentino<sup>11</sup> (MCQUOWN, 1980, p. 237, tradução nossa).

O autor se refere às edições do códice em espanhol como “sinópticas” porque elas não apresentavam uma nova tradução do texto preservado, mas apenas uma atualização da edição anterior para o espanhol corrente. Como resultado, se distanciavam cada vez mais do texto do códice, que por sua vez também não é o original em náhuatl, mas ao menos é a cópia mais antiga – datado do século XVI.

É concebível que todas as edições do trabalho de Sahagún pretendam fornecer uma transliteração e tradução precisas do texto em Náhuatl, mas nossa preocupação é, de fato, consideravelmente mais do que uma interpretação precisa do original: em vista dos comentários de Jerome Rothenberg (1965), consideramos os fragmentos como arte verbal, o que não é um conceito estranho à poesia ou à própria arte da linguagem.

Não estamos, no entanto, contemplando o subgênero verso, cuja principal característica (para alguns) é distinguir-se da prosa simples. O primeiro número de *Some/thing*<sup>12</sup>, editada por Jerome Rothenberg e David Antin<sup>13</sup> na primavera de

---

<sup>11</sup> “A spot check of certain portions of the English version gives strong evidence for careful and conscientious literality in the translation. This alone constitutes a tremendous step forward. Sahagún’s own Spanish versions were synoptic at best, inaccurate at worst. Spanish editions based on these earlier versions improved them by the exercise of imagination and literary talent, not by careful consultation of the Nahuatl originals on which they were based. The French version and the English were straight translations of the full Spanish text. Only the German translations, though fragmentary, were conscientious and careful versions of the Nahuatl originals. Anderson and Dibble have now extended this tradition to Sahagún’s work as embodied in the Florentine Codex” (MCQUOWN, 1980, p. 237).

<sup>12</sup> Revista que circulou de 1965 a 1968, publicando diversos artistas conceituais e poetas de vanguarda, como George Brecht, Jackson Mac Low, John Cage e Gertrude Stein. As capas foram compostas por artista como Robert Morris, Andy Warhol e George Maciunas. A revista tinha como objetivo repensar o gênero literário através da heterogeneidade dos textos publicados. David Antin e Jerome Rothenberg tomaram a teoria dos Jogos de Linguagem desenvolvida por Wittgenstein (2004), onde formas de linguagem estão conectadas por “semelhança de família” (p. 26). As obras eram incluídas nessas famílias a partir do conceito de assemblagem (*assemblage*) desenvolvido pelo pintor Jean Dubuffet (GRAHAM-DIXON, 2012). A “regra de inclusão em qualquer subgrupo [da família] seria um traço fundamental que a obra compartilhasse com esse grupo já formado” (ANTIN, 2005, p. 254, tradução nossa). A diferença óbvia seria que o “traço fundamental” não seria morfológico, como em Wittgenstein (2004), mas uma *linha produtiva* (p. 246) de poética.

<sup>13</sup> David Abram Antin, nascido em Nova York em 1932, iniciou sua carreira como tradutor de ficção e textos científicos, e daí começou a experimentar com poesia. No início da década de 1960, Antin tornou-se um poeta e crítico relevante, escrevendo os primeiros artigos significativos sobre a arte de Andy Warhol e Robert Morris. Ele improvisava *talk poems* em sarais e exposições, tornando-se posteriormente professor, chefe do Departamento de Arte Experimental e diretor de galeria da Universidade da Califórnia, em San Diego. Antin foi uma influência importante para o movimento



1965, abre com "Definições astecas: poemas-encontrados do Códice Florentino"<sup>14</sup> (ROTHENBERG, 1965, p. 1-7). Antin esclarece o que os motivou a incluir uma sequência de definições astecas traduzidas do náhuatl e espanhol junto com as criações de poetas contemporâneos:

O que nos levou a publicá-las como poesia foi o nosso franco entendimento da luta desses sobreviventes astecas, após a derrubada de seu império, em explicar a esse frade franciscano, e provavelmente a eles mesmos, o significado dessas palavras cotidianas em náhuatl que representavam sua experiência no mundo. Isso parecia muito com o que nós, poetas contemporâneos, tentávamos fazer. E não estávamos sozinhos nesse tipo de busca por significado. Muitos poetas e antropólogos estavam traduzindo e retraduzindo poesias tribais de todo o mundo<sup>15</sup> (2005, p. 9, tradução nossa).

Assim, consideramos essa "busca por significado" como o primeiro elemento a sugerir presença poética nas narrativas. Rothenberg se propõe a analisar o décimo primeiro livro (*As coisas naturais*), o qual apresenta um glossário de itens terrestres: "a mente & palavreado dos anciãos estão atraídas em direção às definições do que sobrou de mais comum em suas vidas"<sup>16</sup> (ROTHENBERG, 1965, p. 11, tradução nossa).

Em seu prefácio, Rothenberg oferece um breve relato sobre o colapso da civilização náhua e a dispersão desse "sistema arcaico, fissurado por ritual & mito"<sup>17</sup> (tradução nossa). O que poderia ter comovido os anciãos a descrever a

---

Fotógrafos Conceituais e utilizou poemas-encontrados (ou *readymade*) para abordar questões da linguagem. Em 'Definições para Mendy', ele transcreve definições para 'perda' segundo um dicionário de inglês e também de um manual de seguros, criando um poema sobre a morte de uma amiga. David Antin faleceu em 11 de outubro de 2016, por um pescoço quebrado. Escrevemos essa nota de rodapé um pouco mais de um ano depois, ainda entristecidos pela falta de comoção por sua ausência: "sua definição do real está mais para uma esperança das coisas que deveriam provar-se reais / o real é como uma canteiro de obras / algo que se constrói peça por peça / e então cai sobre você ou você se muda pra dentro dele" (2005, p. 85, tradução nossa).

<sup>14</sup> *Aztec Definitions: found poems from the Florentine Codex.*

<sup>15</sup> "what led us to publish them as poetry was our strong sense of struggle of these Aztec survivors of their crumbled empire to explain to this Franciscan friar, and probably to themselves, the meaning of the ordinary Nahua words that represented their experience of the world. This seemed very much like what we as contemporary poets were trying to do. And we were not alone in this sort of meaning search. Many poets and anthropologists were translating and retranslating tribal poetries from all around the globe" (ANTIN, 2005, p. 9).

<sup>16</sup> "The elders' minds & words are drawn toward definitions of the most ordinary debris of their lives" (ROTHENBERG, 1965, p. 11).

<sup>17</sup> "That archaic system, fixed in ritual & myth".



paisagem para Sahagún, senão uma "necessidade de preservar a potência do real através de uma constante perturbação das crenças primárias"<sup>18</sup> (tradução nossa)?

Esse é o décimo primeiro livro; as centenas de páginas anteriores descreveram todos os deuses, todos os presságios, todos os sacrifícios, todo o conhecimento sobre astronomia e como eles perderam seu império. Agora, talvez pela necessidade primária de orientação, uma coletânea de definições para coisas simples da vida - uma rocha, um pássaro, uma planta ou uma árvore. Até mesmo um precipício, que "é profundo-difícil, um lugar perigoso, um lugar mortal. É escuro, é luz. É um abismo"<sup>19</sup> (tradução nossa). Ou um cogumelo: "é redondo, grande, como uma cabeça decepada" (tradução nossa). Segundo Rothenberg, "conseguimos aproximar-nos deles, podemos ouvir nessas 'definições' o som da poesia, uma medida-por-colocação-&-deslocamento que não é distante da nossa"<sup>20</sup> (p. 2, tradução nossa).

Jerome Rothenberg considerou esses fragmentos como *ready-made*, ou 'arte encontrada'<sup>21</sup>. Poderíamos discutir se essas acepções atendem às condições de poesia, mas nos parece irrelevante que essas narrativas não tenham sido transmitidas na forma de poema, porque "agora deve estar claro", conclui Rothenberg (1965, p. 2, tradução nossa), "que poesia é menos literatura e mais um processo de pensamento & emoção & de arranjar tudo disso em enunciados afetivos. As condições que essas definições atendem são as condições da poesia"<sup>22</sup> (tradução nossa).

Vejam a descrição de um asteca do que seria uma caverna, local comum à natureza acidentada de seu país. O trecho evidencia uma *linha produtiva* (ANTIN, 2005, p. 246) de poética que não precisava estar presente em uma descrição geográfica. Essa *linha*, encontrada por Antin e Rothenberg, faz com que a obra

---

<sup>18</sup> "Need to preserve the potency of the real by a regular overturning of primary beliefs".

<sup>19</sup> "It is deep-a difficult, a dangerous place, a deathly place. It is dark, it is light. It is an abyss".

<sup>20</sup> "We can draw close to them, can hear in these 'definitions' the sound of poetry, a measure-by-placement-&-displacement, not far from our own" (ROTHENBERG, 1965, p. 2).

<sup>21</sup> Arte encontrada, ou objeto encontrado (*objet trouvé*, em francês), pode ser algo natural ou artificial, até mesmo o fragmento de um objeto, que é encontrado (ou às vezes comprado) e mantido por causa de determinado interesse intrínseco que o artista tenha nele. É uma antiarte que caracteriza o movimento Dadaísmo, como vemos em *A Fonte*, de Marcel Duchamp.

<sup>22</sup> "It should be clear by now that poetry is less literature than a process of thought & feeling & the arrangement of that into affective utterances. The conditions these definitions meet are the conditions of poetry" (ROTHENBERG, 1965, p. 2).



etnográfica seja recebida como arte verbal, e seu valor é potencializado ao unir-se à colagem (*assemblage*) de uma antologia poética.

*A Caverna*

Ela se torna longa, profunda; ela se alarga, se estende, se estreita. É um lugar comprimido, um lugar estreitado, um dos lugares esvaziados. Ela forma lugares esvaziados. Há lugares enrusticados; há lugares ásperos. É assustador, um lugar temível, um lugar de morte. É chamado de um lugar de morte porque há morte. É um lugar de escuridão; ela fica escura; ela fica pra sempre escura. Ele fica de boca aberta, ela está de boca aberta. Ela está de boca aberta; ela fica de boca estreita. Ela tem bocas que dão pra passar. Eu me coloco dentro da caverna. Eu entro na caverna<sup>23</sup>. (ROTHENBERG, 1985, p. 24, tradução nossa)

### **Antologia como *manifesto***

O adágio 'buquê das melhores flores' é uma metáfora cativante, mas antologia é na verdade um gênero discursivo que fornece um esboço detalhado de determinada forma literária, período, ou assunto, para o leitor. Além disso, as antologias têm um papel imprescindível na formação do cânone, muitas vezes comprometidas em diversas agendas políticas e culturais.

Jerome Rothenberg (2008a) aponta dois tipos de antologias: as que antecipam uma expansão da poética vigente por apreciar o passado, enriquecendo assim o presente; e aquelas compiladas sob uma falsa pretensão de completude e autoridade. Nenhuma antologia poderia jamais desconsiderar a demanda por crítica e revisão.

São essas "antologias canônicas" que agem como "a grande força conservadora em nossa (s) literatura (s) [...] contra a qual - como artistas de vanguarda - muitos de nós tiveram que lutar<sup>24</sup>" (p. 18, tradução nossa). A análise do autor é direcionada à um grupo de críticos que só admite poetas e poéticas que atendam seu "impulso conservador", rejeitando "os movimentos que desafiam

---

<sup>23</sup> "The cave. It becomes long, deep; it widens, extends, narrows. It is a constricted place, a narrowed place, one of the hollowed-out places. It forms hollowed-up places. There are roughened places; there are asperous places. It is frightening, a fearful place, a place of death. It is called a place of death because there is dying. It is a place of darkness; it darkens; it stands ever dark. It stands wide-mouthed, it is wide-mouthed. It is wide-mouthed; it is a narrow-mouthed. It has mouths which pass through. I place myself in the cave. I enter the cave" (ROTHENBERG, 1985, p. 24).

<sup>24</sup> "Canonical anthologies [...] the great conservatizing force in our literature(s) [...] against which - as artists of an avant-garde - many of us have had to struggle" (ROTHENBERG, 2008a, p. 18).



abertamente os limites de forma & sentido, ou que questionam os limites (limites de gênero) da poesia em si<sup>25</sup> (tradução nossa).

Para tanto, Rothenberg propõe uma antologia com três características marcantes: (1) "uma forma de divulgar uma poética ativa - por exemplo & comentário<sup>26</sup>" (tradução nossa), prática presente em todas as coleções que editou. As antologias não foram apresentadas como definitivas ou completas: "precisava ser um livro imperfeito – um compêndio de ausências assim como de presenças<sup>27</sup>" (p. 25, tradução nossa). Ao evitar ensaios abrangentes sobre o tema e conteúdo de cada publicação, o editor resiste à tentação de transformar a antologia em uma peça acadêmica.

Cada texto na antologia tem uma breve nota de fim correspondente que apresenta o contexto etnográfico da composição e comentários concisos, mas esclarecedores. Além disso, essa nota permite que o leitor veja afinidades poéticas ente o texto que foi lido e uma série de obras contemporâneas:

Um *revival* precoce de Gertrude Stein & uma combinação de vozes novas & antigas, modernas & pós-modernas: André Breton, Diane Wakoski, Tristan Tzara, Gary Snyder, Anne Waldman, Allen Ginsberg, Ian Hamilton Finlay, Simon Ortiz, Hannah Weiner<sup>28</sup>" (p. 19, tradução nossa).

(2) Uma grande montagem, uma forma de arte em si mesma (p. 20): Jerome Rothenberg analisa o processo criativo do poeta, "que também pode ser um dançarino, cantor, mágico, qualquer coisa que o evento exija dele<sup>29</sup>" (1985, p. xxviii, tradução nossa), argumentando que um poema é capaz de apresentar propostas aparentemente contraditórias (2008a, p. 19), que passam a ter sentido em sua coletividade. Trata-se da habilidade do poeta em estabelecer uma linha poética visível. Por exemplo:

---

<sup>25</sup> "Those moves that challenge too overtly the boundaries of form & meaning or that call into question the boundaries (genre boundaries) of poetry itself".

<sup>26</sup> "A way of laying out an active poetics – by example & by commentary".

<sup>27</sup> "It had to be a flawed book – a compendium of absences as well as presences" (p. 25).

<sup>28</sup> "An early revival of Gertrude Stein & a mix of new & old voices, of the modern & the postmodern: André Breton, Diane Wakoski, Tristan Tzara, Gary Snyder, Anne Waldman, Allen Ginsberg, Ian Hamilton Finlay, Simon Ortiz, Hannah Weiner" (p. 19).

<sup>29</sup> "who may also be dancer, singer, magician, whatever the event demands of him" (ROTHENBERG, 1985, p. xxviii).



Poeta & homem  
homem & mundo  
mundo & imagem  
imagem & palavra  
palavra & música  
música & dança  
dança & dançarino  
dançarino & homem  
homem & mundo<sup>30</sup> (tradução nossa)

Embora possa parecer uma coleção de imagens soltas, "há um senso de unidade que envolve o poema, um conceito de realidade que atua como cimento, uma ligação por perspectiva<sup>31</sup>" (tradução nossa). O processo de composição de uma antologia não se distancia do processo de composição de um poema: espera-se que a coleção apresente elementos que sejam coerentes em sua coletividade, e que existam elementos unificadores.

A unidade é alcançada [...] pela sobreposição de determinada constante, ou *chave*, pela qual todos esses materiais distintos possam ser combinados. Um som, um ritmo, um nome, uma imagem, um sonho, um gesto, uma figura, uma ação, um silêncio: qualquer uma dessas constantes (ou todas de uma vez) podem funcionar como *chaves*<sup>32</sup> (ROTHENBERG, 1985, p. xxvii, tradução nossa).

É através dessas constantes que as antologias de Jerome Rothenberg são capazes de apresentar, em uma mesma coleção, poéticas de línguas, épocas e culturas diferentes. Em *Technicians of the sacred* (1985), 'Definitions for Mandy' (p. 462) de David Antin, une-se às poéticas da África, Ásia e Oceania; Em *Symposium of the whole* (1984), Lévi-Straus divide as páginas com Carl Jung, Antonin Artaud e Dennis Tedlock. Os assuntos se complementam e se expandem ao longo da coletânea, por isso comparamos esse processo à composição de um poema. Caracterizando, assim, a antologia como uma forma de arte em si mesma. As narrativas orais pré-colombianas estão estabelecidas em meio acadêmico e recebidas pelo público como arte verbal devido a poética evidenciada pelas

---

<sup>30</sup> "Poet & man/ man & world/ world & image/ image & word/ word & music/ music & dance/ dance & dancer/ dancer & man/ man & world".

<sup>31</sup> "There's a sense-of-unity that surrounds the poem, a reality concept that acts as a cement, a unification of perspective linking".

<sup>32</sup> "Unity is achieved [...] by the imposition of some constant or *key* against which all disparate materials can be measured. A sound, a rhythm, a name, an image, a dream, a gesture, a picture, an action, a silence: any or all of these can function as *keys*".



antologias. Além de Jerome Rothenberg, destacamos ainda a edição crítica dos *Cantares Mexicanos* (2011) assinada por Miguel León-Portilla. Essa antologia de Sahagún apresenta uma série de poemas cantados em náhuatl. Embora esse material estivesse armazenado na Biblioteca Nacional do México, os fólios só foram traduzidos para espanhol em meados do século passado. Os fragmentos dos cantos, anotados por Sahagún após ouvi-los dos anciãos, apresentam um senso de continuidade e unidade através da estrutura de sua coleção.

Para um movimento de vanguarda que entende *arte* como colaboração, uma *antologia* é um (3) manifesto: “trazer à luz obras que foram excluídas; ou obras que coletivamente provoquem os que estabelecem um sistema [literário] dominante<sup>33</sup>” (ROTHENBERG, 2008a, p. 18, tradução nossa)

*Technicians of the Sacred* foi a primeira antologia composta por Rothenberg, em 1968, apresentando poéticas ainda desconhecidas ao cânone literário ocidental: arte verbal de culturas tribais, muitas vezes rotulada como ‘poesia primitiva’. O movimento de Etnopoética foi pioneiro na recepção e estudo das formas de arte provenientes de culturas de resistência e povos extintos, uma prática que revisou o passado e o colocou em diálogo com a poética presente. Tal qual Wisakedjak, a divindade trapaceira dos povos Cree (nativo-americanos), Rothenberg compilou, traduziu e compôs poemas com histórias cíclicas ligadas por certas “chaves”. As estórias de Wisakedjak e, de certo modo, os poemas compostos/traduzidos por Rothenberg, vêm da memória coletiva de todos os que já as contaram – e exatamente por isso as podem modificar em cada contação. Os versos de Gertrude Stein (1874-1946) citados no *Prologue of Origins* (prólogo das origens) de *Poems for the millennium* (ROTHENBERG; JORIS, 1995, p. 733), descrevem o compromisso do movimento de Etnopoética em apresentar o “novo” (poemas contemporâneos) em harmonia com o “antigo” (poemas de culturas distantes):

Como é antigo é novo e como é novo é antigo, mas agora nós  
passamos a ter nosso próprio jeito que é completamente um jeito  
diferente<sup>34</sup> (tradução nossa).

---

<sup>33</sup> “To present, to bring to light, or to create works that have been excluded or that collectively present a challenge to the dominant system-makers or to the world at large” (ROTHENBERG, 2008a, p. 18).

<sup>34</sup> “As it is old it is new and as it is new it is old, but now we/ have come to be in our own way which is a completely/ different way” (ROTHENBERG; JORIS, 1995, p. 733).



Esse grupo de poetas e tradutores estabeleceu que ser vanguardista implicaria uma forma de militância, a qual exigiria "uma imersão no aqui & agora & uma varredura do remoto [...] para buscar novas leituras & sentidos<sup>35</sup>" (tradução nossa).

Para tanto, renovaram a *pervivência*<sup>36</sup> de obras de arte verbais por trazê-las ao presente na forma de texto impresso, especialmente em antologias. Em sua fala na *Modern Language Association*, em dezembro de 1995, Jerome Rothenberg descreveu seu esforço em compilar antologias como instrumento de mudança. À revista *Fact-Simile* (2008, p. 5), o autor confirma essa intenção ao dizer "em todas as [...] antologias que compus [...] há esse entendimento de antologia como um tipo de manifesto, uma obra polêmica<sup>37</sup>" (tradução nossa).

Portanto, o movimento das Etnopoética considera o gênero antologia como um manifesto que promove a recepção de uma poética distante. De fato, o movimento disponibilizou novos territórios de poesia ao leitor e à comunidade acadêmica. Tão importante quanto, as antologias oferecem um novo olhar às culturas que primeiro contaram aquelas histórias.

### Considerações finais

Este artigo demonstrou como a Etnopoética, enquanto movimento, e a Etnotradução, enquanto teoria tradutória, oferecem uma abordagem inovadora

---

<sup>35</sup> "An immersion in the here & now & a scanning of the remote [...] to look for new readings & meanings".

<sup>36</sup> *Pervivere* (latim): continuar a viver, viver por meio de ou através de. Continuar relevante com a passagem do tempo. *Outlive*, em inglês. *Fortbelen*, em alemão. O termo é usado por Walter Benjamin em *Die Aufgabe des Übersetzers* (A tarefa do tradutor). Ao traduzir esse ensaio, Haroldo de Campos utiliza *pervivência*, por sua vez um empréstimo do espanhol. A tradução pode renovar uma obra de arte e torna-la relevante por mais tempo.

<sup>37</sup> "Throughout all [...] the anthologies I've [...] composed, there's been this sense of the anthology functioning as a kind of manifesto, a polemical work" (ROTHENBERG, 2008, p. 5).



ao *primitivo*<sup>38</sup>, provocando a literatura canônica ocidental ao afirmar que "primitivo quer dizer complexo"<sup>39</sup> (ROTHENBERG, 1985, p. xxv, tradução nossa).

Etnopoetas e etnotradutores não reproduziram artes verbais tribais para demonstrar (através do contraste) como somos desenvolvidos enquanto sociedade cultural. Muito menos representaram poetas ameríndios como "nobres selvagens" ou mais sensíveis à natureza, infeliz prática degradante e condescendente de juízo de gosto.

Jerome e Diane Rothenberg escrevem um prefácio didático em *Symposium of the hole: a range of discourse toward an ethnopoetics* (1984), no qual descrevem como o Ocidente saqueou os 'mundos' que existiam para além de suas fronteiras. Essas culturas passaram a ser descritas como "'primitivas' e 'selvagens' – um nível abaixo dos 'bárbaros'<sup>40</sup>" (ROTHENBERG; ROTHENBERG, 1984, p. xi, tradução nossa).

Através de traduções, antologias, ensaios e pesquisas, o movimento promoveu uma sensibilização quanto a contribuição cultural dessas etnias. Também desafiou o cânone ocidental ao revisar o sentido de 'primitivo', conceito que se tornou extremamente relevante aos estudos pós-coloniais e à produção literária dos séculos XX e XXI. É um confronto à primazia da tradição hegemônica ocidental ao considerar a si e ao outro como partes indissociáveis do 'simpósio do todo'.

Em 2014, Jerome Rothenberg disse ao *San Francisco Gate* que "a poesia existe em todo lugar e assume muitas formas diferentes"<sup>41</sup> (SFGATE, 2014, não paginado, tradução nossa). O prefácio da primeira edição de *Technicians of the Sacred* (1985, p. xxv) esclarece que a poesia de culturas tradicionais também exige "a manipulação (fina ou não) de múltiplos elementos"<sup>42</sup> (p. xxvi, tradução nossa).

---

<sup>38</sup> A palavra "primitivo" é usada com receio & apresentada entre aspas pois nenhuma outra forma parece viável. 'Não tecnológico' & 'não alfabetizado' (termos muitas vezes sugeridos como alternativas) são muito enfáticos em apontar supostas "carências" &, embora pareçam precisos à princípio, ficam abertos ao questionamento. O Esquimó que trabalha com a neve, por exemplo, é realmente 'não-tecnológico'? Ou 'pré-tecnológico'? E como o uso generalizado de pictogramas [...], que puderam ser *lidos* pelas gerações posteriores, afetam o *status* de não alfabetizado daquele que o escreveu? (ROTHENBERG, 1985, p. xxv, tradução nossa).

<sup>39</sup> "Primitive means complex" (ROTHENBERG, 1985, p. xxv).

<sup>40</sup> "'Primitive' and 'savage'— a stage below 'barbarian'" (ROTHENBERG; ROTHENBERG, 1984, p. xi).

<sup>41</sup> "Poetry exists everywhere, and takes many different forms" (ROTHENBERG, 2014, não paginado).

<sup>42</sup> "The manipulation (fine or gross) of multiple elements" (ROTHENBERG, 1985, p. xxvi).



De acordo com o autor, críticos e tradutores também podem ter sido negligentes: "se esta [poesia] não é aparente, é porque a transposição (através da tradução ou interpretação) propositalmente distorceu a parte tirada do todo, parte essa que poderia ter sido tratada de forma significativa<sup>43</sup>" (tradução nossa). Há algo de Pregnância (teoria da forma) no ângulo que alguém escolhe para ler uma arte verbal: "se você espera que uma obra primitiva seja simplória ou ingênua, você provavelmente acabará vendo uma obra simplória ou ingênua<sup>44</sup>" (tradução nossa). A sugestão aqui é que essa conotação negativa ou inferior da obra de arte 'primitiva' é devida ao sistema de valores presente na sociedade literata ocidental: "compare tudo ao foguete Titan & ao rádio portátil & o mundo estará cheio de povos primitivos<sup>45</sup>" (p. xxv, tradução nossa).

Pensar sobre linguagem e poética demanda curiosidade. Sobre o porquê de recorrer às pesquisas etnográficas, Jerome Rothenberg explica que "havia uma sensação de que o que sabíamos sobre a poesia era realmente muito limitado<sup>46</sup>" (ROTHENBERG, 2014, não paginado, tradução nossa). É surpreendente saber que a vida asteca cotidiana era perpassada pela arte verbal: inúmeros rituais, contação de mitos e música. Sobre essa forma de vida, escreve Zain Deane (2011, p. 81, tradução nossa):

Os astecas se beneficiavam de minuciosos cronistas, poetas eloquentes e filósofos. Felizmente, temos uma abundância de escritos desse

período, e isso nos dá muitas evidências da sofisticação da poesia asteca, conhecida como *in xóchitl*, *in cuicatl* ou canções das flores<sup>47</sup>.

Rothenberg compreende como a arte era central àquela sociedade. Eles acreditavam que tudo poderia vir do sagrado. Esse traço é comum entre culturas

---

<sup>43</sup> "If this [poetry] isn't apparent, it's because the carry-over (by translation or interpretation) necessarily distorts where it chooses some part of the whole that it can be meaningfully dealt with".

<sup>44</sup> "if you expect a primitive work to be simple or naive, you will probably end up seeing a simple or naive work".

<sup>45</sup> "Measure everything by the Titan rocket & the transistor radio, & the world is full of primitive peoples" (ROTHENBERG, 1985, p. xxv).

<sup>46</sup> "There was a sense I had that what we knew about poetry was really very limited" (ROTHENBERG, 2014, não paginado).

<sup>47</sup> "The Aztecs benefited from meticulous chroniclers, eloquent poets, and philosophers. Thankfully, we have an abundance of writings from this time period, and these give us plenty of evidence of the sophistication of Aztec poetry, which was known as *in xóchitl*, *in cuicatl*, or flowers songs" (DEANE, 2011, p. 81).



arcaicas que compartilhavam as mesmas crenças quanto à criação do mundo e da humanidade. Crenças eternizadas pelo ritual & mito.

Conquistadores, frades e historiadores descreveram vividamente os festejos astecas. Existem livros com escrita pictográfica, códices e murais com pinturas detalhadas de sacerdotes, poetas, músicos, deuses e deusas. Na antologia *Fifteen Poets of the Aztec World* (2000), Miguel Leon-Portilla informa que as pinturas ilustram os temas da arte verbal:

Podemos identificar [...] os sinais para água, conchas, flores, pegadas, faixas entrelaçadas (o glifo de movimento?), círculos, cabeças humanas ou de animais, olhos estilizados de pluma, corações, mãos, trombetas de concha e vários outros sinais. Alguns estudiosos [...] concebem [...] que os grafemas foram feitos para serem "lidos" seguindo seus arranjos lineares<sup>48</sup> (LEON-PORTILLA, 2000, p. 4, tradução nossa).

Mesmo contando com a linguagem escrita e pinturas, a oralidade é o traço mais marcante da produção artística asteca. Os livros serviam como auxílio à performance poética, como percebemos neste poema coletado por Leon-Portilla (2000, p. 5, tradução nossa):

Eu canto as figuras dos livros  
E as vejo amplamente conhecidas,  
Eu sou um pássaro precioso  
Pois faço os livros falarem,  
Lá na casa dos livros pintados<sup>49</sup>.

O poema fala da importância que a poesia desempenhava na sociedade asteca, capaz de preservar sua história pré-hispânica. Seus poetas 'primitivos' foram capazes de fazer os livros de história cantar.

---

<sup>48</sup> "One can identify [...] the signs of water, shells, flowers, footprints, interlaced bands (the glyph of movement?), circles, human or animal heads, stylized feathered eyes, hearts, hands, trumpet conchs, and several other signs. Some scholars [...] see [...] graphemes conceived to be "read" following their linear arrangements" (LEON-PORTILLA, 2000, p. 4).

<sup>49</sup> "I sing the pictures of the books/ And see them widely known,/ I am a precious bird/ For I make the books speak,/ There in the house of the painted books" (LEON-PORTILLA, 2000, p. 5).



## Referências

AGRAWALL, R.R. **The medieval revival and its influence on the romantic movement**. New Delhi: Abhinav Publications, 1990.

ANTIN, David. **Radical Coherence: selected essays on art and literature, 1966-2005**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

BERKHOFER, Robert. **The White Man's Indian: images of the American Indian from Columbus to the present**. New York: Vintage Books, 1979, p. 71-113.

DE SAHAGUN, Bernardino. **General history of the things of New Spain**. (trad.) Arthur Anderson; Charles Dibble. Utah: University of Utah Press, 2012.

DEANE, Zain. **Explorer's Guide Mexico's Aztec & Maya Empires**. Woodstock: The Countryman Press, 2011.

DI LEO, Jeffrey R. (Ed.). **On Anthologies: politics and pedagogy**. Nebraska: University of Nebraska Press, 2004.

GRAHAM-DIXON, Andrew (ed.). **Arte - o guia visual definitivo da arte: da pré-história ao século XXI**. São Paulo: Publifolha, 2011.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: **Diaspora and visual culture**. New York: Routledge, 2014, p. 35-47.

LEON-PORTILLA, Miguel (Ed.). **Fifteen Poets of the Aztec World**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Bernardino de Sahagun: first anthropologist**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. (trad.) José Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2011.

MAXWELL, John Francis. **Slavery and the Catholic Church: the history of catholic teaching concerning the moral legitimacy of the institution of slavery**. London: Barry Rose Publishers, 1975.

NICHOLSON, Henry; QUIÑONES-KEBER, Eloise. **Art of Ancient Mexico: treasures of Tenochtitlan**. Washington, DC, National Gallery of Art, 1983.

Paul III, Pope. **Sublimus Dei: the enslavement and evangelization of indians**. Rome: The Vatican: Papal Encyclicals, 1537. Disponível em: <<http://www.papalencyclicals.net/Paul03/p3subli.htm>>. Acesso em: 5 Out 2017.

POPE, Alexander. **An essay on man**. Princeton: Princeton University Press, 2016.

ROTHENBERG, Jerome. Aztec definitions. In: **Some/thing**. New York: Hawk's Well, 1965, p. 1-7.



\_\_\_\_\_. (ed.). **Shaking the Pumpkin: traditional poetry of the Indian North Americas.** New Mexico: University of New Mexico Press, 1972.

\_\_\_\_\_. **Pre-faces & other writings.** New York: Directions Publishing, 1981.

\_\_\_\_\_. (ed.); ROTHENBERG, Diane (ed.). **Symposium of the hole: a range of discourse toward an ethnopoetics.** Berkeley: University of California Press, 1984.

\_\_\_\_\_. (ed.). **Technicians of the sacred: a range of poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania.** Berkeley: University of California Press, 1985.

\_\_\_\_\_. **Etnopoesia no milênio.** (trad.) Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. In. **Poetics & polemics.** Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Fact-Simile.** Vol. 1. Num. 1. 2008b.

VENUTI, Lawrence. **The scandals of translation: towards an ethics of difference.** New York: Routledge, 1998.

WEISSBORT, Daniel; EYSTEINSSOM, Astradur. **Translation - theory and practice: a historical reader.** Oxford: Oxford University Press, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Petrópolis: Vozes, 2004.

---

**Márcio de Carvalho** é graduado em inglês pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA.

**Izabela Guimarães Guerra Leal** é professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA.

Recebido em: 30/03/2018

Aceito em: 23/09/2018

Publicado em dezembro de 2018



ARTIGOS

## EVENTOS DE TRADUÇÃO NOS CANTOS-RITUAIS AMERÍNDIOS

**Rosângela Pereira de Tugny**

*Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)*

rtugny@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.8914>

**Resumo:** Os cantos xamânicos são eventos tradutórios: espaços acústicos onde os dissensos do cosmos se deslocam, se emparelham, se aproximam e se distanciam. São vozes e palavras em um só evento. Muitas são as vozes que chegam: vozes comensais, vozes de despedida, vozes que ameaçam, ou vozes que choram de saudades. Os rituais tomam as vozes-palavras para retorçê-las, desdobrá-las, refundar seus sentidos. Traduzir os cantos dançados, ritualizados, caminhados não é apenas verter palavras de uma a outra língua: este será sempre um trabalho de muitos suportes para muitos sentidos. O artigo apresenta dois casos de estudos tradutórios de cantos ameríndios - Tikmũ'ũn e Huni Kuin – ambos realizados em colaboração com seus especialistas cantores e narradores.

**Palavras-chave:** *Cantos ameríndios, cantos Tikmũ'ũn, cantos Huni Kuin, rituais ameríndios.*

## FAITS DE TRADUCTION DANS LES CHANTS-RITUELS AMÉRINDIENS

**Resumé :** Les chants chamaniques sont des événements de traduction : des espaces acoustiques où les dissensions du cosmos se déplacent, s'accouplent, se rapprochent, s'éloignent. Se sont des voix et des paroles en un seul événement. Une multitude de voix s'y expriment : des voix compagnonnes, des voix d'adieux, des voix menaçantes ou encore des voix qui pleurent de nostalgie. Les rituels prennent les voix-paroles pour les tordre, les dédoubler, et rétablir leur sens. Traduire les chants dansés, ritualisés, cheminés n'est pas seulement repasser les mots d'une langue à l'autre : ce sera toujours un travail sur plusieurs supports et pour plusieurs sens. L'article présente deux études de travaux de traduction des chants amérindiens appartenant aux peuples Tikmũ'ũn et Huni Kuin – toutes les deux furent réalisées en collaboration avec des spécialistes chanteurs et narrateurs.

**Mots clés:** *chants amérindiens, chants Tikmũ'ũn, chants Huni Kuin, rituels amérindiens.*



## Xamanismo e tradução

Muito se fala sobre o caráter tradutório do xamanismo, ou sobre os xamãs ameríndios serem sobretudo tradutores: porque estão aqui e alhures, e estão agora e neste tempo outro em que os humanos e animais se falavam.<sup>1</sup> E este terreno tradutório é sempre cantado. Palavras nascem, pululam, viajam, se fazem escutar. Neste terreno, o do conhecimento xamânico, “palavras em seu sentido primário e essencial fazem, atuam, produzem e alcançam” (MALINOWSKI, s/d: 52 apud BUENO GUIMARÃES 2002). Elas possuem então um estatuto outro, bem distante do terreno da comunicação, onde temos hoje as palavras que circulam entre nós.

Os trabalhos de tradução de cantos realizados com os especialistas ameríndios são ainda insuficientes diante da abundância de produção vocal destes povos. Mas todos eles carregam com radicalidade as marcas de uma experiência de alteração do que se vê, do que se ouve, do que se sente, de lugares percorridos, de durações, do que pode ser um corpo ou um *socius* (penso aqui em Daniel Guimarães 2002, Pedro Cesarino 2011, Graciela Chamorro 2002, Santos & Fiorotti 2015, Sergio Medeiros 2008, Bruna Franchetto 1997, Eduardo Rosse 2011). Podemos também dizer que trabalhos decisivos da etnologia ameríndia passaram pela tradução, ainda que pouco extensa de cantos (Peter Gow 2001, Els Lagrou 2007, Viveiros de Castro 1986). Creio não estar cometendo nenhum abuso quando digo que as traduções dos cantos elucidaram questões cruciais destas etnografias.

Em uma belíssima reflexão sobre o cinema ameríndio e o estatuto da imagem entre seus realizadores, André Brasil (2006) propõe pensar no *fora de campo* em relação com o que está em cena e no invisível em relação ao que se faz visível nos eventos xamânicos. As análises do autor, e seu texto “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica” nos enviam imediatamente à situação do pátio onde se realizam rituais nas aldeias, onde os cantos são performados, dançados, disputados, compartilhados, reiterados, localizados, embora sejam sistematicamente capturados, encontrados, negociados em mundos Outros, no fora, seja na experiência imediata (simultânea ao ritual), seja

---

<sup>1</sup> A pesquisa que dá origem a estas reflexões é realizada com os recursos do CNPq, a quem agradecemos pelo constante apoio.



na experiência de um tempo mítico. Me interessa, para seguir este caminho, pensar um pouco sobre as passagens dos cantos que geralmente não traduzimos, aquelas que chamaríamos de vocalizações, geralmente repetidas como estribilhos. Certamente por que estes cantos têm algo a ver com um “fora” do espaço semântico, da tradução, mas também porque podem dizer algo sobre a língua que está neste fora de campo.

### **Sons que estavam lá**

A grande questão, da qual eu estava imediatamente consciente em ambas as poesias, era se & como lidar com aqueles elementos nas obras originais que não eram literalmente traduzíveis. Como no caso da maioria da poesia índia, a voz carregava muitos sons que não eram, no sentido exato, “palavras”. Estes sons tendiam a desaparecer ou a ser atenuados na tradução, como se realmente não estivessem lá. Mas eles *estavam* lá & eram pelo menos tão importantes quanto as próprias palavras. Tanto em navajo quanto em seneca muitas canções consistiam de nada mais do que esses vocábulos “sem sentido” (nem mesmo sílabas desconexas”, mas sons fixos e recorrentes de uma performance a outra). A maioria das outras canções tinha tanto elementos significantes quanto não-significantes, & tais canções (McAllester me informou a respeito das navajos) eram frequentemente comentadas, *qua* estilo, pelas suas cargas sem sentido. Sons sem sentido semelhantes – Dell Hymes tinha chamado atenção para algumas canções Kwakiutl – poderiam ser, na realidade, chaves para as estruturas das canções: “algo normalmente desconsiderado, o refrão ou as ‘chamadas sílabas sem sentido’... na verdade tinham importância fundamental...sendo tanto vestígio estrutural quanto microcosmo.” (“Tradução total: uma experiência na apresentação da poesia ameríndia” (1969). Rothenberg, Jerome. Etnopoesia no milênio. Rio de Janeiro, Azougue Editoria, 2006, pp. 38-39.)

Muitos cantos indígenas nos oferecem longas passagens que chamamos, ora vocalizações, ora refrãos, ou ainda: sons sem palavras, sons sem tradução ou conteúdo semântico. Antes mesmo de incorrer em generalizações abusivas, trago aqui exemplos de cantos tikmũ’ũn, com uma parcela dos quais realizei experiências de tradução. São repertórios que sustentam eventos intensos de rituais no dia a dia das diversas aldeias destes povos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Os povos tikmũ’ũn, mais conhecidos como maxakali formam uma população de cerca de 2.300 indivíduos falantes da língua maxakali (macro jê), e vivem hoje em quatro diferentes localidades ao nordeste do Estado de Minas Gerais: TI Maxakali (Pradinho e Água Boa em Bertópolis e Santa Helena de Minas Gerais), Aldeia Verde (em Ladainha, MG) e Cachoeirinha (em Teófilo Otoni, MG)



Tomemos um primeiro canto, que na realidade é uma lição, um aprendizado, trazido por duas mulheres, chamadas *Komāyxop*, quando surpreendidas pelos ancestrais na roça subtraindo suas batatas (ou amendoim segundo uma outra versão). O aprendizado dos cantos, da pintura, da dança recebida deste par das mulheres komayxop é fruto de uma negociação. Eduardo Rosse, que gravou, editou, traduziu e organizou juntamente com o reconhecido especialista Toninho Maxakali este belo livro de *Cantos xamânicos do Komayxop*, ressalta como nesta narrativa, as mulheres entendem que quando se deslocam para o pátio da aldeia – o *lócus* do ritual por excelência - estão indo “lá onde está a noite”. A noite aparece aqui como um local e não uma duração (ROSSE & MAXAKALI, 2011: 53-55).

As mulheres míticas teriam ensinado inicialmente o canto:

Komāy, vamos juntas  
Kōmāy, vamos juntas  
Venham ficar em minha casa

E o ancestral que as encontrou perguntou se cantavam aquele canto apenas na modalidade *kutex kopox*, literalmente: “cantos vazios”. Assim, no pátio da aldeia inicia-se recorrentemente o ritual das *Komāyxop* com suas aulas de canto, pelos “cantos vazios”:

hũ hũ ũ hũ  
hũ ũ hũ ũ hũ  
hũ hũ ũ hũ ũ  
hũ ũ hũ  
.....  
hũ ũ hũ ũ hũ  
kõ mãk ni i xop  
hũ ũ hũ ũ hũ  
kõ mãk ni i xop  
hũ ũ hũ ũ hũ  
kõ mãk ni xop a  
hũ ũ hũ  
ya'ak ha'ix

Outro ritual que se realiza entre os Tikmũ'ũn, quando recebem de alhures seus parentes gavião, também traz esta dupla modalidade de cantos que



gostaríamos de discutir aqui: os *kutex kopox* e *kutex ãxex*. “Cantos vazios”, termo traduzido pelo colega Eduardo Rosse (ROSSE & MAXAKALI, 2011) como “cantos sem conteúdo semântico” e cantos “cheios”, “plenos” (TUGNY, 2011: 148). Na coletânea de *Cantos dos Povos Gavião-espíritos* que traduzimos (TUGNY et alii, 2009), o parente gavião chega celebrando a saudade da árvore de onde ele havia partido quando se transformou em povo-gavião:

saudades da árvore comprida haa<sup>3</sup>  
árvore comprida

saudades da árvore comprida  
saudades da árvore comprida  
saudades da árvore comprida  
saudades da árvore comprida  
saudades da árvore comprida

para em seguida entoar seu primeiro canto, um *kutex kopox*:

hiiyaaax hak aa hiiyaaax  
miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax  
hiiyax amiax hak aa  
miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax  
hiiyax amiax hak aa

hiiyaaax hak aa hiiyaaax

hik iii yaaa ix hax iah  
hiiyaaax hak aa hiiyaaax  
hik iii yaaa ix hax iah hiiya hak

miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax  
hiiyax amiax hak aa  
miax ax hax yaa a hax ax yaaax yaax  
miax aix ax yaaax yaax

miax aix ax yaaax yaax  
hiiyax amiax hak aa

hiiyaaax hak aa hiiyaaax  
hox hax moh

---

<sup>3</sup> Os cantos aqui citados referentes ao ritual do Mogmoka estão todos publicados em Tugny (org.); Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et al. *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.



Os tradutores Tikmũ'ũn vinculam a seguinte história a este evento de surgimento dos Mõgmõka, os “povos-gaviões espíritos”, em suas aldeias:

O primo-cunhado foi e subiu na árvore onde ele estava. Subiu e chegou pertinho dele. Ele fez que ia voar, mas o primo-cunhado disse: “Não voa não, senão os outros índios me humilham. Fique quieto aí sentado”. Então o mōnāyxop parou. O primo-cunhado pegou sua canela, agarrou-a e desceu. Todos se juntaram e o depenaram. Ele ficou todo depenado. E morreu. Morreu e de seu corpo surgiu o gavião grande. Surgiu o gavião grande e surgiu todo o povo-espírito-gavião-grande. E eles cantaram com os yāmīyxop os cantos do gavião-espírito. Esse gavião-yāmīyxop canta. Seu nome é mōgmõka. E se transformou também nesse mōgmõka (TUGNY et al. 2009).

O que observamos, neste e em alguns mitos de origem, é que um povo surge com sua linguagem, seus cantos-imagens, e que tais surgimentos ocorrem com a multiplicidade de espécies. Um povo nunca é homogêneo. Formam multidões heterogêneas, com vozes e cantos heterogêneos.

Antes não havia mōgmõka, mas o mōnāyxop se fez transformar. E surgiu o gavião grande e o pequeno. Muitos gaviões pequenos e muitos gaviões grandes, gaviões-reais. E gavião-carrapateiro e gavião-de-pescoço-vermelho, e os gaviões-caboclo-grandes. E surgiu o gavião-carijô, e surgiu o gavião-preto, a harpia. Saíram muitos. E agora há muitos na mata. Saíram gaviões grandes da transformação do mōnāyxop. Surgiram os gaviões-de-penacho, e de todas imagens saíram. Quiriquiri, caburé, acauã – ele também é gavião. E saiu também do corpo do mōnāyxop o gavião-de-penacho e o gavião-grande. O gavião é yāmīyxop-gavião. E seus cantos se chamam mōgmõka, yāmīyxop-mōgmõka. Mōgmõka é o responsável, o chefe grande, e toma conta dos outros (*idem ibidem*).

O narrador reafirma então que o evento do ritual consiste nesta visita do povo-gavião (os Mogmõka) até a casa central do pátio da aldeia, denominada pelos Tikmũ'ũn de *Kuxex* e traduzida por eles, já há algum tempo, como “casa de religião”. Ao vir até as aldeias dos parentes humanos, eles vêm com sua multiplicidade de espécies, vêm para trocar cantos, nomes, palavras, comidas que lhes são oferecidas pelas mulheres da aldeia, consideradas suas mães.

O yāmīyxop-mōgmõka vem na casa de religião e aí todos os outros vêm atrás dele. Aqueles outros vêm juntos. E fazem a festa. Todos vêm juntos fazer a festa. Todos seus parentes entram junto com ele na casa de religião. E vêm os seus parentes tangarazinhos. Vêm junto com eles fazer a festa. E suas mães, as mulheres da aldeia, lhes dão comida. E suas mães lhes dão comida. Quando a comida termina, eles se vão e todo o mundo toma conta deles. Tomam conta de todos os gaviões-yāmīyxop.



Tem aquele que se chama tangarazinnho. Cada um tem um nome, cada um. Mas mômôka é quem toma conta de todos. Os outros vêm vem atrás para ajudar na festa. Eles comem a comida dada pelas mães e quando acaba, vão embora. (*idem ibidem*)

Todos estes eventos, descritos pelo pajé Zé Diká Maxakali durante a festa de chegada dos parentes gavião entre os Tikmũ'ũn<sup>4</sup>, são trabalhados acusticamente. Dentre os cantos encontramos uma série significativa que aparece como vocalizações, ou seja, *kotex kopox* (cantos vazios). A pergunta que tento formular é então: o que fazem aqui estes “cantos vazios”, estas vocalizações, estes estribilhos, quando se trata da chegada de uma multiplicidade de seres gaviões, com seus nomes e suas línguas? São eles de fato “vazios”, sem “conteúdos semânticos”, intraduzíveis? Os próprios tradutores tikmũ'ũn em alguns momentos pareciam hesitar traduzindo parcelas destes cantos vazios com estados afetivos, como *mia aix*, que pode referir-se à intensa alegria.

Antes de prosseguir, evocamos aqui as reflexões de Anthony Seeger sobre uma modalidade de cantos dos Kisedje, povos de língua jê, denominados *Akia*, onde ele teria encontrado igualmente versões dos cantos com passagens aqui nomeadas por ele como cantos “sem substância”.

[...] Segundo a mitologia Suyá, houve um tempo em que a onça possuía o fogo, um rato possuía roças e certas pessoas que moravam embaixo da terra possuíam o sistema de nominação, enquanto os Suya não possuíam nada disso. Através de uma série de incidentes, os homens foram adquirindo todas essas coisas, ao mesmo tempo em que os animais e as pessoas embaixo da terra as foram perdendo. Mas como os processos de transformação são recíprocos, alguns homens também se transformaram em animais. A partir desta perspectiva, pôde-se compreender a importância dos nomes dos animais. Como foi visto anteriormente, as akias são ‘sem substância’ até que um animal seja nomeado. Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender. (...) O animal nominado na akia é, justamente, aquele de quem a canção foi apreendida. Portanto, a divisão entre uma parte ‘sem substância’ e uma parte em que se “diz o nome” tem um significado cosmológico (SEEGER, 1977)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Zé de Ká Maxakali foi um dos principais especialistas, mestres dos cantos e da mitologia, presentes na construção deste livro.

<sup>5</sup> Ressalto, contudo, que na edição brasileira de 2015 de seu livro *Why Suyá Sings*, traduzido como *Porque cantam os Kisédjê*, Seeger não menciona a noção de “cantos sem substância”, e sim, refere-se a estas vocalizações como “palavras de canto” em oposição às letras semanticamente relevantes (SEEGER 2015: p. 109).



Em outro ritual Tikmũ'ün, o dos povos morcego, quando estes visitantes chegam às aldeias, cantam apenas seus *kutex kopox* (cantos vazios). Estes “cantos vazios”, os povos morcegos os impregnam de palavras traduzíveis quando recebem alimento das suas mães, as mulheres das aldeias, selando assim a troca de alimentos com a troca de palavras.

Entre os polos onde se situam as modalidades dos cantos sem substância - ou cantos vazios - e os cantos com palavras, o que me parecer poder propor é que se empreende um verdadeiro trabalho acústico-temporal, cuja principal tarefa parece ser justamente a de provocar o surgimento das palavras, a nomeação ou o chamado. São então muitas as camadas possíveis de tradução entre estes sons cantados pelas diversas vozes presentes no ritual e entre elas e o pesquisador, tradutor, que não apenas chega com sua língua materna, mas sem a experiência das dobras do mundo abertas pelo universo xamânico. Talvez junto com a reflexão sobre este trabalho de fazer surgir o nome, em sua materialidade, devamos pensar também um outro traço, este ainda mais frequente do que a existência dos cantos “vazios” nos repertórios ameríndios, que são estes léxicos desconhecidos, cujos únicos possíveis tradutores, são os mais velhos das aldeias, que têm partido em tempo acelerado. Entre os Tikmũ'ün, encontramos 12 conjuntos de repertórios, cada um apresentando variações lexicais, tratando-se para os cantores das línguas específicas, atributo de cada povo-espírito. Seeger também observa entre os Kisêdjê que

Era preciso muita habilidade para decifrar a letra de um canto e, em alguns casos, nem mesmo o especialista ritual podia fazer mais que repetir o próprio canto. Nem todos os cantos tinham letras traduzíveis. Em certos casos, ninguém era capaz de explicar o que queria dizer o texto Kisêdjê”. (SEGER 2015: 98).

### **Vozes de encontro e de separação**

Retornamos aos cantos do Mõgmõka, o povo-espírito gavião entre Tikmũ'ün (TUGNY et alii 2009) para tratar deste trabalho de fazer surgir os nomes, que passa a ser ele mesmo um trabalho de dar sentido às palavras e torná-las traduzíveis. Este repertório está repleto de sons e vozes próprias dos pássaros



e outros animais, podendo servir como seus nomes indo até o empréstimo de vozes Outras.

O Mõgmõka é, como nos ensina a história, um parente, que tomou o corpo de múltiplos gaviões e se foi. Ao partir, mesmo saindo do campo visível, podia ser escutado. Seu ritual e seus cantos tratam da saudade, de sua viagem à aldeia para rever os parentes que deixou ao transformar-se em pássaro. Canta a partir de suas múltiplas perspectivas, assumindo corpos diferentes, desde seu vôo de aproximação até o pátio da aldeia até o seu distanciamento em que imagem e voz deixam de existir para os que ficam. As mulheres tikmũ'ũn, que sentem saudades e desejam o retorno dos Mõgmoka são geralmente as que solicitam estes rituais. Sabem distinguir uma palheta rica de sonoridades – assovios, gritos, cantos, sons percutidos que indicam sua aproximação e seu distanciamento, mesmo ainda estando eles em um “fora-do-campo”.

Algumas palavras dos cantos traduzem estes movimentos<sup>6</sup>:

vamos descer lá  
vamos descer  
onde estão nossos velhos, vamos descer  
onde estão mõgmõgka, vamos descer  
vamos descer  
vamos descer lá

ou

patas pretas estiradas  
voando as patas pretas estiradas  
voando as patas pretas estiradas  
pousando na árvore seca as patas pretas estiradas  
pousando na árvore seca as patas pretas estiradas

ou

os olhos fitando o chão ha  
  
os olhos no chão  
os olhos fitando o chão  
os olhos fitando o chão ha  
os olhos fitando o chão  
os olhos fitando o chão ha  
os olhos no chão

Por outro lado, vários destes cantos *kopox*, “vazios”, trazem nos títulos oferecidos pelos tradutores e cantores tikmũ'ũn suas funções ritualísticas:

---

<sup>6</sup> Todos os cantos citados nesta sessão encontram-se publicados em TUGNY et al. 2009. (Cf. Nota 3)



“canto do mogmõka mandando buscar comida”

hôi hôi hôi hôi  
dia diadadi dia diadadi hôi hôi hôi hôi  
dia diadadi dia diadadi hôi hôi hôi hôi

“grito do mogmõka trazendo o mĩmãnãm”

aou aou aou  
aou aou aou  
aou aou aou  
aou aou aou  
aou aou aou

“para saber que é madrugada”

guêguêguêi guê guêi

“canto do mogmõka dentro do *kuxex*”.

guêguêguêix guê guêi  
guêguêguêix guê guêi

Outros são considerados como as vocalizações de pássaros e animais cujos nomes aparecem no título atribuído pelos cantores:

“cigana jacu jacutinga”

xôc xô beco beco becu  
xôc xô beco beco becu

xôc xô héi héi héi héi  
xôc xô héi héi héi héi

xôc xô patacá patacá patacá  
xôc xô patacá patacá patacá

diac haa

ou “sabiá laranjeira”

xôxôê ê  
xôxôê ê  
xôxôê  
xôxôê  
xôxôê

ôc éé ôc i a i a iia



xôxôê ê  
xôxôê  
xôxôê ê

Ao final deste encontro que pode durar alguns dias ou mesmo meses na aldeia, a comunidade de homens, mulheres e espíritos se prepara para a despedida. Os tradutores me explicaram que os parentes gavião estavam tristes porque partem e, portanto, tomam emprestadas outras vozes para ir embora e chorar de saudades. A sequência se faz com a tomada de vozes do aracuã, da perereca, do urutau, da coruja vermelha, do mangangá, até o choro final do João Porca.

#### aracuã

ook hok hok aaak eo hai  
ook hok hok aaak eo hai

vamos embora escutar a voz e o grito do aracuã  
ho aak hax ok hai

...

#### perereca

ook hok hok aaak eo hai  
ook hok hok aaak eo hai

vamos embora escutar a voz e o grito da perereca  
ho aak hax ok hai  
vamos embora escutar a voz e o grito da perereca

...

#### urutau

ook hok hok aaak eo hai  
ook hok hok aaak eo hai

vamos embora escutar a voz e o grito do urutau  
ho aak hax ok hai

...

#### coruja vermelha

putuxkup mñananana  
putuxkup mñananana

#### coruja listrada

putuxkup mãmix mixmix  
putuxkup mãmix mixmix

#### mangangá

gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ gẽ



gê gê gê gê gê gê gê gê  
gê gê gê gê gê gê gê gê  
...

Esta finalização do ritual, quando mulheres, crianças e homens cantores da aldeia estão todos juntos, impregnados de uma frenética dramaticidade, tomados pelo trabalho vocal e pela construção de um aceleração temporal, pelo inusitado da escansão dos versos, pela desigualdade e descompasso do balanço dos chocalhos é também uma prática linguística. Estão aqui aprendendo outras línguas e desaprendendo aquela, central, que se falou e traduziu nos momentos do encontro, do evento, na comensalidade do pátio da aldeia. Estas línguas se transformam na medida que os parentes, primos, cunhados, genros gaviões saem de seu campo de visão.

Estamos aqui, nestes momentos de liminaridade também da linguagem, entre o som e o sentido, entre as palavras novas, do centro do pátio, e as palavras que viajam para longe e retornam, entre a experiência intraduzível do encontro e da separação, mas também a do tornar-se outro e de estar aqui e proferir os resíduos traduzíveis que se encontram nestas interlínguas. Ouçamos o lamento final do João Porca, quase inaudível, ressurgindo, distante do “aqui” da aldeia, penetrando – ainda e quase - indistintamente a camada dos risos e vozes das crianças, dos homens, dos passos das mulheres que ficaram. De uma longa produção sonora, surgem ainda, quase não mais sensíveis algumas palavras:

ëim ëim ëëm  
ë ë ë ëim

ëim ëim ëëm  
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm  
ë ë ë ëim

ëim ëim ëëm  
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm  
ë ë ë ëim

ëim ëim ëëm  
ëm ëm ëëm

ëim ëim ëëm



ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm

ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽ ẽ ẽ ẽ ãim

ẽim ẽim ẽẽm  
ẽm ẽm ẽẽm



ěim ěim ěēm  
ě ě ě ěim

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ě ě ě ěim

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

saudade das tias  
saudade dos velhos  
saudade dos putuxop  
saudade dos mōgmōka  
saudade dos yāmīyxop  
saudade dos xapakxop

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm

ěim ěim ěēm

ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm

ěim ěim ěēm  
ēm ěm ěēm

ěim ěim ěēm  
ěim ěim ěim ěēm



ëim ëim ëëm  
êm êm êëm

ëim ëim ëëm  
ëim ëim ëim ëëim

ëim ëim ëëm  
êm êm êëm

saudade das tias  
saudade dos velhos  
saudade dos putuxop  
saudade dos mômôka  
saudade dos yãmĩyxop  
saudade dos xapakxop

ëim ëim ëëm  
êm êm êëm

A despedida dos parentes ‘povo gavião’ pela voz chorosa e pelas palavras quase dissolvidas do João-Porca, todo este exercício de linguagens, de nomes chamados, surgidos, esta palheta de sentidos e traduzibilidade que eles nos trazem, com outros sentidos retorcidos, estes cantos fazem-me pensar que existe neste evento uma profunda reflexão sobre a linguagem e sobre como obter palavras no mundo indígena.

### **Palavras sons, ilhas de nomes: eficácia e valor das palavras nos cantos ameríndios**

Escolhemos então, para pensar aqui a tradução dos cantos xamânicos, trazer estes “cantos vazios” (TUGNY et alii 2009), ou “cantos sem conteúdo semântico” (ROSSE & MAXAKALI, 2011), “cantos sem substância” (SEEGER, 1977), “palavras de música” (SEEGER, 2015), estas vocalizações, ou ainda estas trocas de vozes para o lamento, e mesmo estas vozes onomatopeicas que chamam um nome próprio. Escolhemos porque eles parecem nos dizer algo sobre o estatuto das palavras cantadas e o sentido mesmo da tradução dos cantos.

Num contexto bem diferente dos cantos tikmũ’ün, na leitura e tradução de cantos huni kuin, de povos do Acre de língua da família pano, encontramos no trabalho de Daniel Bueno Guimarães (GUIMARÃES, 2002) uma reflexão significativa sobre o estatuto desta classe de palavras. Ao mencionar estas vocalizações presentes nos cantos *Huni Meka* ou os cantos do *Nixi Pae*, Guimarães



propõe que aquém ou além dos significados lexicais, estas palavras tratam de “valores intensivos”, abrindo então uma nova perspectiva para o tratamento destas palavras antes deixadas de lado pelos tradutores. Trago agora uma longa passagem deste trabalho, em que o autor dialoga com o tradutor Huni Kuin Norberto Sales Tene:

Entre recurso expressivo puramente musical da voz e signo semanticamente carregado, as “palavras-som”, ou estribilhos, seriam um caso singular da linguagem dos cantos. Essas formas consistiriam em vocalizações recorrentes e aparentemente não significantes. De número restrito, tais estribilhos se repetiriam em diversas músicas de huni muka. Recebi de Norberto Sales Tene duas interpretações aparentemente diversas a respeito do valor atribuído a essas “palavras-som”. A primeira diz que “isso daí é igual a um som. Como nós cantamos sem instrumento então isso daí é tipo um violão, uma sanfona. Isso é som daquela música” (Norberto Sales Tene). Essa interpretação enfatiza obviamente o aspecto estritamente musical dos estribilhos, que fariam o acompanhamento da voz, dando o tom em que a canção se desenrola. Porém, outra observação coloca a questão dos valores expressivos e espirituais ligados à palavra-som, o que seria uma forma mais ampla de se ler a função de “dar o tom”. Essa teoria associaria cada som a uma luz (“energia”) diferente, bem como a um tipo de cipó: Cada som [do estribilho] tem uma luz diferente, uma luz ou então daquelas forças. Têm várias luzes, cores: azul, vermelho, brilhoso. E têm vários nomes de cipó diferente, baka, pati, shawa, shane [...] o pati é verde, bem macio; o baka é bem leve e brilhoso branco como escama de peixe; shawa é daqueles vermelhos, tipo sangue – quando pega mesmo, você vê sangue igual chuva; tem shane que é azul, um pássaro bem azul. Cada cipó tem sua cor e suas músicas (Norberto Sales Tene). A segunda interpretação, bem mais ampla que a anterior, relaciona os estribilhos, senão a um significado lexical, pelo menos a valores intensivos, como a forças especiais, marcadas pela tonalidade da luz e pela intensidade da experiência visionária. Até onde pude observar, isso é apenas uma hipótese, ou talvez a memória fragmentada de um conhecimento outrora profundamente sistematizado acerca do uso do nixi pae, provavelmente ligado às práticas xamânicas. Desconheço até que ponto a execução cerimonial dos cânticos obedece a essa sistematização, o mesmo se é reconhecida de forma ampla pelo Kaxinawá. De qualquer modo ela sugere o estatuto complexo das palavras-som, e sua pregnância especial para o ouvido huni kuin. (GUIMARÃES, 2002, p. 211)

Esta pregnância especial para o ouvido huni kuin - ali onde o tradutor, Norberto Sales, se refere à luzes, cores e intensidades variantes - é o que leva, mesmo as palavras dotadas de um significado lexical reconhecível, as palavras dos cantos ameríndios a um estatuto diferente. Elas passam a ser, não apenas a marca de experiências intensas, buscadas e desejadas no ato mesmo de cantar e ouvir, mas o *locus*, o aqui e agora, de algo que carrega e produz um alhures no espaço ritual em que o canto se produz. Retomo Guimarães que nos convida a tecer com



estas “palavras vazias ou palavras de música” reflexões decisivas para pensarmos a tradução das demais palavras cantadas no xamanismo:

Metaforicamente, toda palavra em um canto é como uma palavra-som, uma espécie de estribilho sem nenhum sentido e repleto de força sugestiva. Toda palavra é palavra-som na parte de sentido que se perde numa tradução, o que talvez seja o mesmo que dizer: na dimensão sempre nativa e concreta – e às vezes secreta – do símbolo. A linguagem na perspectiva dessa classe de palavras, ou mais amplamente, no crivo dos cantos, revela sua faceta mais irredutível, mais simbólica e talvez mais investida de poder e eficácia ritual. (GUIMARÃES, 2004, p. 212)

Daniel encerra seu caminho percorrido pela reflexão de leitura e tradução dos cantos huni kuin - passando por repertórios que se agrupam principalmente em rituais de batismo dos legumes (*Katxanawa*), batismo das crianças (*Nixpupima*), e ingestão do cipó (*Huni meka*) – propondo um exercício sobre o canto *Nai Kawa*, transcrito, pesquisado e cantado por Isaias Sales Ibã. Para tanto, lança mão da versão escrita e publicada por Ibã Kaxinawá no seu livro *Nixi pae o espírito da Floresta* (2006), mas sobretudo, transcreve uma execução do próprio autor, pesquisador e cantor huni kuin numa “cerimônia de *nixi pae* em junho de 2000 no Jordão” e lança mão dos seus comentários, paráfrases, e relatos da experiência dentro do efeito do cipó (GUIMARÃES 2002 : 228). Guimarães propõe sua tradução como “uma espécie de comentário sobre a experiência de tradução, uma apropriação metalinguística do texto “original”, que visa tematizar indiretamente o processo de transposição e transformação dos cantos”.

Céu de urucum, rosa-rajado  
O pálido caminho se abrindo  
O pálido caminho seguindo  
Céu de urucum, rosa-rajado

O pálido caminho se abrindo  
O pálido caminho seguindo  
Céu cru, urucum molhado  
Esfregando, volta transformado  
Céu cru, urucum molhado

Esfregando, volta transformado  
Junto ao teu rosto fazendo  
Abrindo, volta transformado  
Com teu corpo emergindo  
Esse corpo agora emergindo

Emergindo foi encontrado  
O céu no gomo do talo

Nai basa masheri  
Hanu paxi tapia  
Ha paxi tanaitun, a,a, a ni-a-ne-ne  
Nai basa masheri

Hanu paxi tapia  
Ha paxi tanaitun, a, a, a ni a ne ne  
Nai mashe paxeri  
Bixki ana beime  
Nai mashe paxeri

Bixki ana beime  
Min besu waturi  
Pute ana beime, a, a, a, ni a ne ne  
Miwe yura iniwe  
Ha yura iniwatani

Iniami nukui, a, a, a, ni a ne ne  
Nai hepe shākuri



Puxando, volta transformado  
O céu no gomo trançado  
Dobrando, volta transformado

Junto ao teu rosto fazendo  
Abrindo volta transformado  
Com teu corpo emergindo  
Esse corpo agora emergindo  
Emergindo foi encontrado

Junto ao teu rosto fazendo  
Abrindo, volta transformado  
O céu nos cabelos da folha  
Juntando de longe no vento  
Fechado na moela do espírito

Com teu corpo emergindo  
Esse corpo agora emergindo  
Emergindo foi encontrado  
O céu nos cabelos da folha  
Juntando de longe no vento  
Fechado na moela do espírito

Shâtse ana beime, a, a, a, ni a ne ne  
Nai pixin shâkuri  
Tsusa ana beime, a, a, a, ni a ne ne

Min besu waturi  
Pute ana beime  
Miwe yura iniwe  
Ha yura inieatani  
Iniami nukuri, a, a, a, ni a ne ne

Min besu waturi  
Pute ana beime, a, a, a, ni a ne ne  
Nai kawa binixin  
Shapa itxa nituã  
Yuxi txita dakani, a, a, a, ni a ne ne

Miwe yura iniwe  
Ha yura iniwatani  
Iniami nukui, a, a, a, ni a ne ne  
Nai kawa bunixi  
Shapa itxa niutã  
Yuxi txita dakani, a, a, a, ni a ne ne

O autor propõe o canto como um movimento de captura e transformação, de forças, onde os nomes próprios e as qualidades que eles carregam se intercambiam. A tradução considera então a materialidade das imagens verbais e os movimentos de transformação que o canto sugere. Desde os primeiros versos - *Nai basa masheri/Hanu paxi tapia*, trazendo os referentes: ‘céu’, ‘macaco de cheiro’ (cuja pelagem é rosa, rajada) e ‘urucum’ no primeiro; e ‘pálido’, e ‘mostrar’, ‘ensinar o caminho,’ no segundo, traduzidos com “Céu de urucum, rosa-rajado, o pálido caminho se abrindo” – é por ele destacada esta forte materialidade das imagens. Mais adiante as expressões *Bixki ana beime, pute ana beime, shâtse ana beime*, referem-se ao movimento de transformação. Guimarães apresenta as exegeses de Ibã baseadas na descrição pessoal de movimentos ligados ao corpo que provocam a modificação da energia ou da força (*pae*, traduzida por ele como “encanto”). A passagem seguinte, dando sequência ao movimento de transformação, se compõe de imagens que remetem, segundo Bueno Guimarães, ao

processo de tecelagem de uma superfície (como tapetes, abanadores, tetos e cestos de palhas) a partir das filhas e dos talos de uma palmeira” sugerindo a “conformação de uma matéria prima bruta em artefato” e cuja artesanaria é obra do próprio céu, associado ao olho ou gomo de uma palmeira: *Nai hepe shâkuri; shâtse ana beime; shâkuri tsusa ana beime*



traduzidos como “o céu no gomo do talo, puxando, volta transformado, o céu no gomo trancado, dobrando volta transformado.

Os versos seguintes, na exegese oferecida pelo tradutor tratam da subida à tona do sujeito da experiência, “com teu corpo emergindo, esse corpo agora emergindo, emergindo foi encontrado”, enquanto aparecem no texto as imagens relacionadas aos movimentos verticais como: olhos de palmeira, copas, pontas, tocos de pau, vigas, “pontos de referência para o constante empuxo para o alto que o canto tenta imprimir” (GUIMARÃES 2004: 233).

Não teremos aqui o tempo necessário para acompanhar passo a passo o complexo trabalho de tradução com o qual Guimarães, tendo Ibã Huni Kuin (Isaías Sales) como seu guia, chegou a esta potente composição. Mas ele nos oferece a possibilidade de adentrar uma nova experiência tradutória empreendida por este professor, pesquisador e cantor Huni Kuin, o mesmo Ibã que esteve ao lado de inúmeros pesquisadores que se interessaram pelo xamanismo, pelo pensamento, pela ciência e pelo mundo vivido pelos Huni Kuin. Ibã sempre carregou consigo, além do interesse vivo pela pesquisa dos cantos, a documentação, a transcrição, a prática vocal e o registro com os mais velhos conhecedores do seu povo, uma vocação ao mesmo tempo educadora e pedagógica. Desde a publicação do seu primeiro livro, esteve rodando outras aldeias Huni Kuin do Acre, notadamente as comunidades do rio Humaitá, para, com as palavras cantadas, promover a retomada da fala em *Hatxa Kuin*, a língua nativa destes povos. Mas certamente, Ibã, em seu prolongado contato com os não indígenas e na sua tarefa de tradutor intercultural, aprendeu com as incapacidades postas pelos pesquisadores não indígenas, diante das intrincadas formas como palavras se justapõem, aparentemente sem nexos que correspondessem às sintaxes narrativas que nossa língua pudesse dar conta, e cuja força e movimento não encontravam correspondência no nosso imaginário. O pesquisador, tradutor e artista indígena então reuniu as demandas pedagógica e tradutória numa única e evidente tarefa: expandir os cantos em imagens. Ibã oferece a explicação dos cantos aos seus alunos, que, produzem as imagens como forma de tradução, tendo hoje se transformado em um potente movimento de captura e produção de imagens a partir dos cantos,



com a criação do Movimentos dos Artistas Huni Kuin.<sup>7</sup> Note-se que ele tem insistido com seus interlocutores que com esta expansão aos desenhos não está propriamente a fazer um trabalho de tradução e sim a “botar sentido”.

Pelo menos o sentido que a gente tem, pelo menos você vai sonhando, pelo menos você tem isso.

É isso que fala a linguagem do nixi pae. Não é tradução, eu estou botando o sentido para os estudantes, o meu povo sentir e acompanhar estes desenhos. (MATTOS & HUNI KUIN, s/d)

Creio que Ibã Huni Kuin diz aqui – com a expressão botar sentido ou por no sentido” do *valor intensivo* das palavras dos cantos, agora todas na função de “palavras som”, todas colocando a mesma dificuldade de “conversão discursiva”, por trazerem em si a força de uma experiência única. Este valor intensivo transforma as palavras do canto em palavras som, e todas elas em nomes próprios, ou em chamamentos.

A dificuldade de conversão discursiva de seu sentido não esconde, por outro lado, o fato de que mesmo um puro som é uma forma de articulação de experiência, talvez até a única forma de articulação dessa experiência singular. Como forma única, a palavra-som guarda algo do *nome próprio* [grifo nosso], na medida em que sua forte vinculação com o objeto que designa aparentemente esvazia-lhe a própria significação, ou anula sua possibilidade de paráfrase abstrata: o nome próprio apenas existe em seu laço com o referente e com as interações discursivas – assim como pode-se dizer que certos referentes, sobretudo os imaginários, apenas existem na linguagem e talvez fora dela, enquanto nomes próprios e nomes chamados. (GUIMARÃES, 2004 212)

## Histórias-dicionário nos cantos ameríndios

Com outras palavras, Ibã explicou-me em Porto Seguro seu exercício tradutório, atendendo-me justamente quando lhe indagava pela forma como vertia ao português o texto do canto como estas “ilhas de Nomes próprios”, sem de fato tentar me explicar de que forma eles estavam ali avizinados. Sua resposta fez-me entender como é necessário então adentrar nesta consciência, tão partilhada pelos povos ameríndios, de que a língua nunca foi prerrogativa do

---

<sup>7</sup> O trabalho empreendido pelo MAKHU merece um estudo à parte, que vem já sendo apresentado por Mattos em diversos artigos (ver: MATTOS 2016, 2015a, 2015b).



humano, e que se perdemos, por diferentes catástrofes sociocósmicas a comunicação, não perdemos a língua de cada povo e de cada objeto:

Primeiro ensino o canto, e eles cantam. Se não me perguntam nada sobre as palavras, os segredos, eu deixo. Quando eles perguntam eu respondo. Na hora do desenho, quando a tela está na frente, decidimos o que vamos fazer. Quem não sabe ainda, me pergunta, ele vai palavra por palavra. Assim vai entrando. Vou ensinando o desenho, partes por partes. A ligação entre os termos do canto vem do planeta, ela é da floresta. Mas só encontramos no presente o nome. Só o nome e o escrito. A palavra fala isso. Ao mesmo tempo, no planeta, cada objeto fala, mas nesse momento você fala de tudo. (Ibã Huni Kuin: comunicação pessoal, Porto Seguro, agosto 2016)

É com esta urgência do valor das palavras e a iminência do silenciamento da terra, não apenas com a morte dos *txana*, os pajés, dos velhos cantores, mas do resto dos objetos do planeta, que Ibã deixou a universidade do Acre quando soube da morte de sua tia, a última esposa de seu pai Tuim Romão Sales, já velho e triste, não querendo mais cantar. Ao seu lado, cozinhando para ele, o filho foi aprender, praticar e gravar o que ainda podia das palavras que seu pai guardava, palavras que vinham de longe e que antes nunca havia escutado. Em pequeno trecho aqui transcrito, percebemos o valor destas palavras:

Tuĩ: Haskawashu hanu shane tsakani repi kainikiki.  
*E aqui a música começa a contar as longas histórias do pássaro tsakani.*  
Ibã: Ha mĩ e a ishuaĩtsa unãshubira ruakabi mi ea ishuaĩtsa.  
*Então canta este, mas bem devagar.*  
Tuĩ: Unã shubira ishunu manayuwe.  
*Então vou cantar devagar.*  
Haskawashu hanu shane tsakani anu repi kainikiki.  
*É a história do surgimento de cada um dos cantos.*  
Ibã: Haskawashũ una shubira ea ishuwẽ.  
*Então canta bem devagar.*

E Ibã fez sobre este canto o seguinte comentário sobre o que cantou seu pai

Não são todos que conhecem o shane tsakani. Só alguns conhecem bem esta história porque aprenderam o canto. Só com ele você vira um cantador que tem responsabilidade da festa. A história que este canto carrega é uma história-dicionário, de onde surgiram os animais, os pássaros, os animais grandes. Todos os nomes, muitos nomes. São os nomes do tempo em que vivíamos junto com os animais. Gavião real, japimim. Aí aprendemos as vogais dos pássaros, como o mãpu, o pombo do mato, escutamos suas palavras ho ho ho ho. As palavras que pedi ao meu pai que cantasse eram muito lindas, hiri yunu hanimã hanu. Hiri é o povo antigo. Yunu é a árvore louro. Hanimã é a formiga tashi. Shane siã kaini significa o surgimento dos nomes, quando eles brotaram. Hiri



xiri keshpima, hiri shanu tsakashū, hiri shanu ukashū. Hiri xini: hiri é pessoa ou o espírito, xiri é grilo, keshpima é a flecha feita do talo de palmeira, tsakashū é a flechada. Hiri shanu ukashū, o espírito mulher que vem de longe. Eram palavras que eu não conhecia, nem eu e nem muitas pessoas. Quem não dirige os cantos Pakarī não conhece estas palavras e nem de onde elas vieram.<sup>8</sup>

O que sua experiência de *pôr sentido* pela produção das imagens – numa genuína prática intercultural, pois se trata de trazer aos brancos estas imagens – traz para a discussão, ou exercício, que tentei trazer sobre estas palavras-sons, estribilhos, refrões, vocalizes, ou cantos sem conteúdos semânticos, sem substâncias ou cantos vazios, tão presentes nos cantos de muitos povos ameríndios, é o quão importante se faz pensar sobre eles. Seria quase reverter a lógica do processo tradutório. Se estas passagens liminares, intraduzíveis, antes pareciam receber pouca atenção do tradutor, o que sua materialidade, intensidade e eficácia nos levam a pensar é o quão importante seria considerar todas as palavras dos cantos ameríndios como puras palavras-som.

## Referências

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos estudos*, CEBRAP, São Paulo, volume 35, número 3, 2016, 21p.

BUENO W. GUIMARÃES, Daniel. *De que se faz um caminho: tradução e leitura de cantos Kaxinawá*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF, Rio de Janeiro, 2002.

CESARINO, Pedro. *Oniska: Poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011, 423p.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu Ñe.ëngatu: palabras que la historia no podría olvidar*. *Biblioteca Paraguaya de Antropología*, 25. Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica/São Leopoldo, Brasil: CEPAG Instituto Ecuménico de Posgrado-Escuela Superior de Teología/Consejo de Misión entre Indios. 1995, 235 p.

CHAMORRO, Graciela. *Terra madura: yvyaraguyje: fundamento da palavra guaraní*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Grande Dourados, 2008, 367 p.

---

<sup>8</sup> Estas passagens aqui transcritas nascem de um trabalho de colaboração com o cantor e pesquisador Ibã Huni Kuin (Isaías Sales kaxinawá), no âmbito do qual ele escreve um Memorial de Saberes para obtenção do título de doutor em Artes pelo Notório Saber da Universidade Federal do Sul da Bahia.



FRANCHETTO, Bruna. Tolo Kuikúro: Diga cantando o que não pode ser dito falando". *Invenção do Brasil, Revista do Museu Aberto do Descobrimento*. Ministério da Cultura, 1997, 10 p.

GOW, Peter. *An Amazonian Myth and its History*. Oxford: Oxford. University Press, 2001, 338 p.

KAXINAWÁ, IBÃ (Isaías Sales). *Nixi Pae: O Espírito da Floresta*. Rio Branco, Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.

\_\_\_\_\_ *Huni Meka. Cantos do Nixi Pae*. Rio Branco. Comissão Pró-Índio. 110 p. TI Kaxinawá do Rio Jordão, Acre, Brasil, 2007, 57 p.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, 565 p.

MATTOS, Amilton Pelegrino; Huni Kuin, Ibã . O MAHKU. Movimento dos Artistas Huni Kuin e outros devires-huni kuin da universidade. *Revista Indisciplinar*, v. 2, 23 p, 2016.

\_\_\_\_\_ O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU - Movimento dos Artistas Huni Kuin. *ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 2, 2015, p. 59, 2015, 19 p.

\_\_\_\_\_ Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. *Cadernos de Subjetividade* (PUCSP), v. 17, 2015, 12 p.

MAXAKALI, T.; PIRES ROSSE, E. (Org.). *Kõmãyxop: cantos Xamânicos maxakali\_tikmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2011, 808 p.

MEDEIROS, Sérgio. L. R.. Ainda não se lê em xavante. In: Evando Nascimento; Maria Clara Castellões de Oliveira. (Org.). *Leitura e Experiência*. São Paulo: Annablume, 2008, 14 p.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro, Azougue Editoria, 2006, 256 p.

SANTOS, J. P. M. ; FIOROTTI, D. A. Os cantos indígenas macuxi e taurepang: possibilidades. *Revista Philologus*, v. 1, 2015, 11 p.

SEEGER, A. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs" In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_ *Porque cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo, Cosac Naify, 2015, 320 p.

TUGNY, R. P (org.); MAXAKALI, Totó; MAXAKALI, Zé de Ká; MAXAKALI, Joviel; MAXAKALI, João Bidé; MAXAKALI, Gilmar; MAXAKALI, Pinheiro; MAXAKALI,



Donizete; MAXAKALI, Zezinho; et alli. *Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, 512 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ Anpocs, 1986, 744 p.

---

**Rosângela Pereira de Tugny** é professora da Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro e pesquisadora do CNPq. É integrante do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Realiza desde 2002 pesquisas sobre os cantos dos povos ameríndios, incluindo o registro e documentação sonora. Publicou em coautoria com os especialistas tikmu'un alguns livros/dvds e filmes bilíngues de tradução de seus repertórios míticos poéticos e musicais, bem como publicou livros e artigos que envolvem o tema da música e xamanismo, da diversidade musical, da estética ameríndia e dos cantos dos povos tikmu'un.

Recebido em: 17/04/2018

Aceito em: 24/09/2018

Publicado em dezembro de 2018



ARTIGOS

## TRADUZIR *KUTIPA/KANUPARITA* PARA VITALIZAR A LÍNGUA KOKAMA: UM ESTUDO DE CASO

**Altaci Rubim**

*Universidade Federal do Amazonas (UFAM)*  
altacirubim2017@gmail.com

**Ana Helena Rossi**

*Universidade de Brasília (UnB)*  
anahrossi@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.19997>

**RESUMO:** Tradução de narrativas gráficas conhecidas como histórias em quadrinhos-HQ é um desafio, principalmente para as histórias em quadrinhos [HQ] das antigas histórias indígenas, porque essas histórias possuem uma intrínseca relação com o ambiente e os elementos que constituem a visão social do povo. A língua é muito mais que comunicação, é organização de saberes, é espírito. Nesse caso, o tradutor deve conhecer a língua e a cultura para realizar uma tradução que leve em conta a cosmovisão do povo. Este estudo de caso discute o processo de tradução da História em Quadrinho Kokama-HQK] *Kutipa/Kanuparita* como instrumento pedagógico para o ensino e aprendizagem da língua indígena Kokama, e como o conceito de *Kutipa/Kanuparita* são fundamentais para a tradução, considerada aqui no sentido de “processo” e de “tradução de cosmovisão”. Assim, a tradução torna-se uma atividade que reúne os saberes da comunidade.

**Palavras-Chave:** *Tradução, histórias em Quadrinhos, língua Kokama.*

## TRADUIRE *KUTIPA/KANUPARITA* POUR VITALISER LA LANGUE KOKAMA: UNE ETUDE DE CAS

**RÉSUMÉ :** La traduction des narratives graphiques connues sous le nom de bande dessinée («histórias em quadrinhos» - HQ en portugais) constitue un défi surtout en ce qui concerne les HQ [bandes dessinées] des anciennes histoires des Indiens car ces histoires possèdent une relation intime avec l’environnement et les éléments qui constituent la vision sociale du peuple Kokama. La langue est beaucoup plus que communication, c’est organisation de savoirs, et esprit. Dans ce cas, le traducteur doit connaître la langue et la culture pour réaliser une traduction qui prenne en compte la cosmovision du peuple. Cette étude de cas présente la traduction de l’Histoire en Bande Dessinée Kokama (HQK *Kutipa/Kanuparita*, un outil pédagogique pour l’enseignement et l’apprentissage de la langue indigène Kokama, , et le concept de *Kutipa/Kanuparita* sont des fondamentaux pour la traduction considérées dans le sens de « processus » et de « traduction de cosmovision ». La traduction devient, alors, une activité qui réunit les savoirs de la communauté.

**Mots-clés:** *Traduction, Histoire en Bande Dessinée, langue Kokama.*



## Introdução

A tradução, tal como definida pelo senso comum, é uma atividade que interpreta o significado do texto de uma determinada língua com vistas a apresentar aquela mensagem, considerada a mesma, em outra língua. Trata-se, então, de encontrar o termo/a frase equivalente em outro idioma. Este fazer tradutório tem como pressuposto a simetria das línguas, isto é, entende-se que as línguas são estruturadas de maneira a se refletirem umas nas outras. Este pressuposto – jamais explicitado – permite realizar o que se chama de “equivalência”, que não é mais do que a transposição do recorte epistemológico da língua-fonte para a língua-alvo. Este recorte tende sempre a confirmar a importância política da língua. A tradução é considerada como uma técnica, que não se preocupa com a problemática da interpretação, já que os termos são equivalentes. Esquece-se, assim, que toda língua possui uma história, que ela é relativa a um povo e que, portanto, toda língua envolve os acontecimentos ocorridos dentro de um espaço largo de tempo, assim como a maneira como esse povo interpreta tais acontecimentos, e constrói a cosmovisão.

A tese que desenvolvemos aqui é de problematizar a tradução como um processo, que implica em um conjunto de procedimentos<sup>1</sup>. O estudo de caso, que ora desenvolvemos, demonstra que a tradução - tendo em vista o fato de a língua indígena Kokama encontrar-se em fase de reconstrução e resgate linguístico no Brasil - consiste em traduzir a cosmovisão do povo. Este estudo integra-se aos esforços da pesquisa acadêmica que, com sua visada política e, em consonância com as demandas da comunidade e aldeia Kokama, torna-se instrumento de vitalização da língua. Trata-se de incorporar ao processo tradutório a visão de mundo dos falantes na medida em que existe uma

**inseparabilidade entre pensamento e expressão.** Em teoria, os maiores obstáculos da tradução seriam formados por conceitos que só têm designação dentro de um único idioma. “Saudade”, por exemplo, é privilégio do português; o francês *toilette* não tem equivalente perfeito em nenhuma língua, como o alemão *Hinterland*,

---

<sup>1</sup> ROSSI Ana Helena, “Processos e procedimentos: pensando a tradução”, caleidoscópico: linguagem e tradução, revista caleidoscópico: linguagem e tradução, v.2. n.1. tradução de língua indígenas, pp. 1-14, 6 jun. 2018.



como o inglês *smoking*, como o italiano *commedia dell'arte*, e assim por diante. (...)² (RÓNAI, s.d.). (grifos nossos)

Portanto, como afirma Rónai, exímio tradutor e teórico da tradução, emigrado da Hungria para o Brasil no contexto da 2ª Guerra Mundial, trata-se de resgatar a inseparabilidade entre pensamento e expressão, que, no caso presente implica em construir um processo de resgate da cosmovisão do povo por sua própria comunidade. O processo tradutório dá-se, portanto, em conjunto com a conscientização da memória do povo, de seus mitos, e de todos os elementos que a constitui.

A língua Kokama<sup>3</sup> se diferencia das línguas indo-europeias em sua estrutura morfossintática. Em “geral, acredita-se que a maior parte das línguas naturais se aproxima do tipo “aglutinante<sup>4</sup>” (PRIA, 2006, p. 117). Como toda característica gramaticalmente presente na língua induz a operações tradutórias específicas, devemos manter isto em mente tratando-se da tradução de uma língua de contato morfológicamente complexa.

---

<sup>2</sup> RONAI Paulo, Escola de Tradutores, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação. Col. Os cadernos de Cultura, s.d., 90 p

<sup>3</sup> VALLEJOS, Rosa. A Grammar of Kokama-Kokamilla. PhD. Dissertation University of Oregon. 2010. <https://www.academia.edu/14705822/>

<sup>4</sup> “No século XIX, Humboldt surge com a “ordenação ideal” das línguas baseada na sua forma, especificamente na morfologia. Concebia a flexão como uma forma “ideal” e “perfeita”, “princípio da linguagem”. Começa a avaliar as línguas como “mais perfeitas” (flexionais e isolantes) e “menos perfeitas” (aglutinantes e incorporantes) segundo o grau de realização da flexão que nelas ocorre. Os neohumboldtianos permanecem utilizando-se dos tipos ideais: isolantes / fusionantes, aglutinantes, flexionais / flexivas / fusionais, incorporantes / polissintéticas. A) As línguas isolantes não possuem flexão. As informações gramaticais expressas por flexão em línguas flexionais aqui são expressas por palavras invariáveis. O Chinês e muito mais o Vietnamita são os exemplos mais comuns desse tipo de língua. B) As línguas aglutinantes unem afixos comumente invariantes a uma raiz de tal forma que pode haver vários morfemas facilmente identificáveis em uma palavra. De outra forma, a palavra se compõe de morfemas, sendo que cada um representa um morfema, havendo conservação da identidade fonológica dos morfemas. Trata-se, portanto, da não correspondência entre morfemas e certos segmentos de palavra. (LYONS, 1979). O Turco, o Japonês e o Húngaro são geralmente classificados como aglutinantes. C) Nas línguas flexivas os morfemas são representados por afixos. Há, nesse caso, uma dificuldade de identificar precisamente as diferentes partes dos afixos. Como exemplos de línguas flexionais temos o Russo, o Latim e o Grego antigo. Na frase latina *Puellam bellam amo* (“Eu amo a bela garota”), a terminação – am, no nome e no adjetivo, marca feminino, singular e acusativo e a terminação –o do verbo refere-se à primeira pessoa do singular, sujeito e presente do indicativo. As palavras latinas não podem ser segmentadas em morfemas, senão de forma arbitrária, e isso é o que diferencia as línguas flexivas das aglutinantes. Não se trata de uma diferença de estrutura gramatical entre línguas “flexivas” e “aglutinantes”, mas do modo como são representadas as unidades gramaticais mínimas, seja fonológica ou graficamente. Juntos esses dois tipos de língua compõem o grupo das “inflexivas” (LYONS, 1979). D) As línguas polissintéticas (ou incorporantes) fazem grande uso de afixos e freqüentemente incorporam o que outras línguas expressariam por meio de nomes e advérbios a elementos que se assemelham a verbos. São identificadas como polissintéticas a língua Inuktitut (Irlanda) e algumas línguas indígenas americanas.” (PRIA, 2006, p.116).



O *corpus* do presente estudo constitui-se de narrativas tradicionais do povo Kokama<sup>5</sup> coletadas, em um primeiro momento. Em um segundo momento, tais narrativas foram traduzidas para produzir material didático com vistas a vitalizar<sup>6</sup> a língua Kokama. A tradução, em suma, constitui uma parte do complexo processo maior de vitalização da língua Kokama, cujo ator principal, nessa dinâmica, é a própria comunidade. Para esse fim, um grande número de narrativas mitológicas, conhecidas pelo povo Kokama como as “Histórias Antigas”<sup>7</sup>, foram escolhidas pela comunidade Nova Esperança - Manaus - para se tornarem as Histórias em Quadrinhos Kokama<sup>8</sup>, que serão utilizadas pelos professores nas escolas e nos espaços educativos da comunidade sob a forma de material didático para dar suporte à vitalização da língua Kokama. Daí a importância de associar vários atores sociais para a construção desse material.

Na concepção do mundo Kokama, a forma organizativa deste povo expressa-se na língua que vitaliza, dá força e vigor à dinâmica da existência da comunidade, práticas sociais essas que remetem ao termo *vitalização*<sup>9</sup>, que, segundo Houaiss e Villar (2009) define-se, como a seguir: “*ato ou efeito de vitalizar; vitalizar, dar força ou mais força; vigor ou vitalidade*”. Como avaliou Freire (2008)<sup>10</sup>, a língua Kokama é uma língua anêmica, e, portanto, precisa ser fortalecida, isto é, vitalizada. Essa iniciativa da comunidade responde a essa avaliação, acima referida

Assim, as iniciativas de fortalecimento da língua Kokama confirmaram a

---

<sup>5</sup> RUBIM, Altaci Corrêa. “O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e a reconquista do território além-fronteiras entre o Brasil e o Peru”, 2016, Tese de Doutorado, Universidade de Brasília.

<sup>6</sup> O termo vitalizar é utilizado para expressar o processo de fortalecimento da língua, pois ainda tem falantes da língua Kokama como língua materna, no caso os anciãos, que está sendo ensinada e aprendida em diversos espaços das comunidades Kokama do Amazonas (Brasil) e no Peru. Nesse estudo, nos apropriamos do conceito de língua como espírito, onde as línguas não morrem, adormecem (língua adormecida é uma língua anêmica, como relatado por Ribamar Bessa Freire ao falar do fortalecimento da língua Kokama: -“depois de quase meio século, pela primeira vez a língua Kokama volta a ser falada por crianças em São Paulo de Olivença. Rose Moçambite Maurício, 8 anos, da Comunidade Monte Santo, e Alcir Moçambite, 9 anos, da Comunidade Jordânia constituem indícios de que a língua Kokama não vai desaparecer com a morte dos velhos. É uma língua anêmica, mas não moribunda”. <http://www.taquiprati.com.br/cronica/102-aqui-comeca-o-brasil>.

<sup>7</sup> Doravante grafadas HA.

<sup>8</sup> Doravante grafadas HQK.

<sup>9</sup> RUBIM, Altaci Corrêa, “O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru”, 2016, Tese de doutorado. UnB

<sup>10</sup> <http://www.taquiprati.com.br/cronica/102-aqui-comeca-o-brasil>, Acesso em 10-03-2018



criação de um novo termo – vitalização – utilizado para línguas em estado de enfraquecimento por terem poucos falantes, e em estado de *revitalização* por meio de estratégias que envolvem a sua tradução e o seu ensino como L2. Vejamos como esse termo nasceu da apropriação cultural da comunidade Kokama.

O termo *vitalização* surgiu nas oficinas de discussão das matrizes pedagógicas curriculares para escolas indígenas em São Paulo de Olivença no estado do Amazonas. Estas discussões envolveram os professores Kokama que preferiram o *vitalização* pelo mesmo fazer mais sentido no âmbito deste movimento de fortalecimento da língua Kokama. Descartou-se o termo *revitalização*. Foi uma decisão tomada em conjunto com a comunidade para valorizar a apropriação sociocultural da língua, recuperando a sua dinâmica no cotidiano do povo. Nessa perspectiva, o movimento de fortalecimento da língua Kokama não está relacionado a dar um novo sentido à língua, mas, pretende, sim, fortalecer o que os Kokama chamam de espírito da língua, para que a mesma venha ser falada no cotidiano das comunidades.

Nesse sentido, o processo de tradução da língua Kokama para o português recupera a cosmovisão do povo, ao considerar que a língua é, além de um espírito vivo, uma forma de pensar e conceber o mundo inserido no cotidiano da comunidade. Depreende-se, a partir daí, que o foco deste estudo é traduzir as histórias respeitando-se a cultura, o contexto social e a tradição vivida pelas comunidades e aldeias Kokama. A língua é o espírito vivo nas comunidades e aldeias, e expressa as relações culturais e conhecimento *sui- generis*, tal como enfatizada por Aryon Dall’Igna Rodrigues:

O notável é que, embora haja milhares de línguas, todas elas têm o mesmo denominador comum, que é ser instrumento do nosso cérebro com organização e acúmulo do conhecimento. **Vista assim, necessariamente, as línguas/linguagens, todas são, em princípio, traduzíveis umas para as outras com a restrição que as experiências humanas são diferentes. Então, há línguas que refletem diferenças na concepção e explicação dos fenômenos do mundo.** Enquanto nós temos uma explicação para o nascer do sol e da lua – nossa concepção astronômica em que os astros se relacionam, percepção que alcançamos faz muito tempo, apenas parte da humanidade e não toda, essa concepção que a terra é um objeto que gira em torno do outro que é o sol, e a lua é o terceiro objeto, mas que gira em torno da terra, chamado de satélite – *nem todos os povos têm essa concepção. A maioria dos povos indígenas não veem assim. Não quer dizer que eles estejam errados.* (ROSSI, 2012) (grifo nosso)



Neste contexto, HQK *Kutipa/Kanuparita* constitui nosso *corpus* de análise, pois a palavra carrega significados que expressam os saberes organizados do povo, desde o ponto de vista das comunidades e aldeias. Os linguistas indígenas da Universidad Nacional da Colômbia, localizada na cidade de Letícia, definem a questão da seguinte maneira: “a língua espírito”, não pode ficar presa a um ensino, a uma tradução de aparatos linguísticos trabalhados no léxico, morfologia e sintaxe das línguas. Nessa perspectiva, o estudo, ora apresentado, discute o processo de tradução das línguas indígenas na contemporaneidade, a partir do caso da tradução da língua Kokama que integra a dimensão linguístico-cultural do seu povo.

Quando os colonizadores europeus chegaram à América, encontraram um mosaico de línguas indígenas. Esse mosaico mais tarde foi estudado por especialistas em línguas que buscaram sua classificação, de forma tipológica e genética. A classificação tradicional da língua Kokama considera essa língua pertencente à família Tupí-Guarani, suscitando grandes debates até hoje para linguistas e pesquisadores, como “[...] Adam (1896); McQuown (1955); Loukotka 1968 [1935]; Rodrigues (1958; 1964). Em estudos posteriores, Rodrigues e Cabral classificam a língua como “crioulo abrupto”; (Cabral, 1995, p.1). Entretanto, no Peru, a língua é classificada como pertencente à família Tupi-Guarani, pois “há um consenso entre antropólogos e historiadores que Kukama-Kukamiria e Omaguas vivendo no Peru são descendentes do grupo étnico tupi”<sup>11</sup>. (VALLEJOS, 2010, p.2). Nesse sentido, as línguas do grupo étnico Tupi são do tronco tupi, classificadas como da família Tupi-Guarani.

Pesquisas realizadas em torno da tradução da língua Kokama pelo Programa de Formação de Professores Kukama-Kukamiria no Peru ainda não foram difundidas. Independentemente das discussões referentes à classificação da língua Kokama, no que tange à tradução do Kokama para a língua portuguesa, partiremos dos materiais didáticos Kokama produzidos no Brasil, além dos materiais didáticos produzidos em Língua Espanhola e em Kukama-Kukamiria, no Peru. Em sua tese de doutorado, Vallejos (2010) produziu uma gramática e um

---

<sup>11</sup> “there is a consensus among anthropologists and historians alike that the Kukama - Kukamiria and Omaguas living in Peru are descended from the Tupí ethnic group.” [Traduzido por Ana Helena Rossi].



projeto de documentação da língua Kukama-Kukamiria no Peru que resultou em um dicionário bilíngue Kukama- Kukamiria/Espanhol<sup>12</sup>, produzido em 2015. Nesse projeto de tradução da língua Kokama para o Espanhol, optou-se por valorizar a cosmovisão do povo, contando com a participação, no processo de elaboração da tradução, de vários anciãos falantes com competência linguística da língua Kokama como L1, isto é, como língua materna. Tal é a linha de pesquisa desse estudo. Salienta-se que a falta de pesquisas relacionadas à tradução do Kokama para o português coloca este estudo como inédito, pois discute o processo de tradução, não somente da língua Kokama especificamente, mas das línguas indígenas que se encontram em processo de vitalização.

O rastreamento dessas línguas encontra-se em RUBIM (2016), que discute a e vitalização da língua. Foram elaborados 12 (doze) materiais didáticos traduzidos por especialistas falantes de Kokama, isto é, de língua materna Kokama (L1), e por linguistas que vivenciaram e vivenciam a prática cultural do povo Kokama. Assim os conhecimentos gramatical, semântico e pragmático corroboraram para uma *“tradução sem desencontro por estar com os pés nos dois lados, do lado da língua do outro, e da língua dele para a qual ele está traduzindo”* (RODRIGUES, 2012, p.130).

### **Povo Kokama: história e condições linguísticas na contemporaneidade**

No Brasil, especialmente na Amazônia são poucos os falantes da Língua Kokama. O “Atlas das línguas em perigo de extinção” aponta que a língua Kokama é uma das 190 línguas indígenas na lista de extinção (MOSELEY, 2010). Porém, o povo Kokama tem lutado contra esse processo de perda. “[...] Apesar do fato de que a população Kokama está estimada em 20.000 pessoas, a linguagem Kokama está perigosamente em perigo. [...]”<sup>12</sup> (VALLEJOS, 2010, p.28). Observa-se que no Peru, a língua se encontra em perigo de extinção, enquanto que no Brasil a situação é crítica. No Peru, o povo Kokama é autodenominado como Kukama – Kukamiria, em razão da divisão em 1616 deste povo:

---

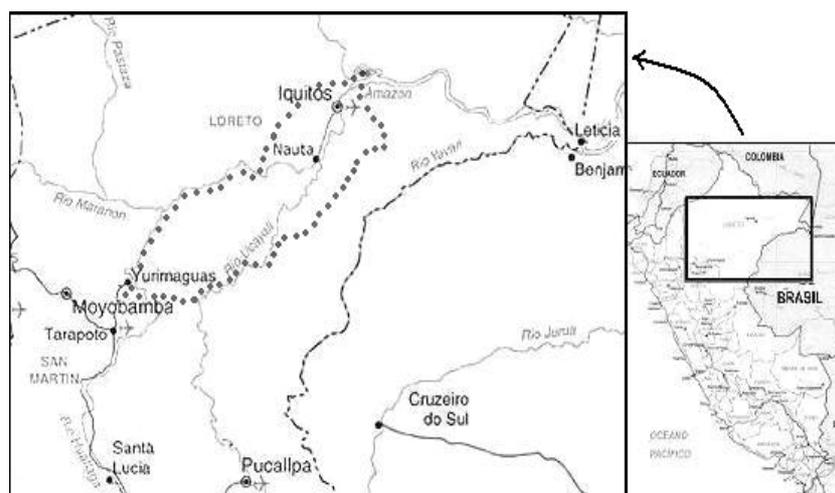
<sup>12</sup> VALLEJOS YOPÁN, Rosa; AMIAS MURAIARI, Rosa. **DiccionarioKukama-Kukamiria / Castellano**. Iquitos-Peru; 2015.

Este Pueblo se dividió en los grupos kukama y kukamiria, ambos establecidos principalmente en las riberas de dos grandes ríos: el bajo Ucayali (a la salida del canal de Puinahua) se asentaba la denominada Cocama la grande por su alta densidade demográfica[...] y el bajo Huallanga, donde estaba la pequena Cocama (unos 600 indivíduos) (GROHS, 1974 *Apud* RIVAS, 2003, p.10-11).

Para esse povo, não há fronteira demarcada, pois está localizado nos territórios do Brasil, Peru e Colômbia. Os rios em que viviam e vivem até hoje tem diferentes nomes em cada um desses países, como é o caso do rio Içá, denominado assim no Brasil, enquanto que no Peru seu nome é Putamayo. Historicamente, a presença do povo Kokama foi registrada desde os tempos da história colonial, como afirma Freitas (2002, p.28):

As primeiras referências aos Kokama, fornecidas por exploradores e missionários nos séculos XVI e XVII, situam os seus principais assentamentos no médio e baixo rio Ucayali, afluente do Amazonas peruano. No século seguinte, os Kokama faziam parte da heterogênea população indígena que habitava a missão de São Joaquim dos Omáguas, estabelecida no baixo Ucayali. Em 1854, eles voltam a ser citados na cidade de Nauta, também localizada no baixo curso deste rio. Neste mesmo ano, são localizados no alto rio Purus, nele penetrando possivelmente devido à proximidade de suas cabeceiras com o médio Ucayali (FREITAS, 2002, p. 28).

A localização geográfica desses rios em que os Kokama se estabeleceram no decorrer de sua história pode ser observada, no mapa abaixo:



Fonte: TheKukama-kukamiriaDocumentation  
Project. <http://www.unm.edu/~RVallejos/Kukamaprojecthtml>

Como vários outros povos indígenas da América do Sul, a história do povo



Kokama foi registrada, desde o século XVI, por viajantes e cronistas europeus. Várias fontes documentais retratam a história do contato deste povo com os colonizadores. Fatos ocorridos neste período são mencionados por pesquisadores que trabalham com este povo: no Brasil, em Cabral (1995); Freitas (2002); Ramos (2004), Viegas (2010) e Almeida e Rubim (2012); na Colômbia, González (1999) e, no Peru, Ochoa (2002), Rivas (2003), Vallejo (2010), entre outros. Todos esses autores contam a história do povo Kokama iniciada a partir do momento em que os colonizadores europeus entram em contato com as populações indígenas da Amazônia peruana, principalmente com o povo Kokama.

Uma das principais fontes consultadas é o registro de frei dominicano espanhol Gaspar de Carvajal<sup>13</sup>, quando desceu pela primeira vez o rio Amazonas no final do século XV e no início do século XVI. Nos idos de 1541/1542, um dos membros da expedição de Francisco Orellana, o capitão Altamirano, descreveu o que ocorrera na viagem da expedição de Ursúa e Aguirre (1560/1561), relatando como se deu o contato com os povos indígenas que residiam à beira dos rios pelos exploradores em busca de alimento para sua tripulação, dentre os quais, havia os Kukama da foz do Ucayali (PORRO, 1992).

Os Kokama residiam às margens dos rios, conforme registrado pelos viajantes e cronistas, “*como um povo que sempre buscou residir em áreas próximas aos rios*” (FREITAS, 2002, p. 28), o que não impediu seus deslocamentos. Nos dias atuais, Almeida e Rubim (2012, p. 68) informam que:

Os comentadores regionais relatam ainda hoje que os Kokama constituíam um povo que vivia em constante movimento. Este processo de deslocamento do povo Kokama tem sido sempre explicado como atrelado a conflitos na busca de terras para plantio e de águas para o exercício da pesca.

Assim, os Kukama, em grande número, ficaram no baixo rio Ucayali enquanto que, no baixo rio Huallaga, passou a habitar um pequeno grupo de Kukamiria. No começo do século XIX, os Kukama-Kukamiria tinham uma

---

<sup>13</sup> Francisco de Carvajal (1464 — 10 de abril de 1548) foi um oficial militar, conquistador e explorador espanhol, também conhecido como *o Demônio dos Andes*, devido à sua brutalidade e habilidade militar. [http://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/2009/14\\_fray\\_gaspar\\_de\\_carvajal.pdf](http://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/2009/14_fray_gaspar_de_carvajal.pdf).



significativa participação na sociedade regional, abastecendo o mercado com “peixes salgados, tartarugas, jabutis, tracajás” (RIVAS, 2003, p. 12), e outros. Eles se tornaram pequenos comerciantes e, por serem exímios remadores, levavam mercadorias para vender às margens dos rios. No comércio fluvial, “conhecido como “regatão”, vendia-se espingarda, ferramentas, anzóis, tecidos, álcool e outros, um comércio feito pelos Kukama-Kukamiria que abastecem com o pescado o mercado regional até os dias atuais (RUBIM, 2016, p.32). Vale ressaltar que, durante o período de extração da borracha no final do século XIX, ocorreu mais uma vez uma mudança nas bases da sociedade do povo Kukama-Kukamiria, pois muitas famílias saíram de suas localidades, de seus territórios e foram para lugares distantes a fim de “[...] coletar diretamente o apreciado látex [...]” Rivas (2003, p.12). Esse período de deslocamento estende-se do final do século XIX ao século XX.

Na contemporaneidade, os Kokama, designação utilizada no Brasil atualmente, são agricultores, comerciantes, marceneiros, carpinteiros, pescadores, dentistas, enfermeiros, artesãos, professores, ocupando várias funções na sociedade, além de possuir grandes lideranças do movimento Kokama lutando por educação, saúde diferenciada e pelo bem-viver que integra a luta pela vitalização da língua de seu povo.

Assim, no século XXI, os Kokama reafirmam sua identidade, e buscam vitalizar a sua língua, inclusive por meio do processo de tradução, como mostra esse estudo, que mostra como foram acolhidos positivamente os livros didáticos elaborados a partir das narrativas antigas que transformadas em Histórias em Quadrinho, e apropriadas pelo ensino e pela aprendizagem da língua do povo Kokama.

### **População Kokama: estimativas numéricas**

Atualmente, há um grande contingente do povo Kokama nas cidades do estado do Amazonas, somando um total de nove comunidades até o momento, como listado, a seguir: **(1)** comunidade Nova Esperança, localizada na Estrada do Brasileirinho, **(2)** comunidade Kokama no bairro Grande Vitória, **(3)** comunidade Karuara no bairro João Paulo, **(4)** comunidade Kokama, localizada no Parque das



Tribos, **(5)** comunidade Kokama, localizada na comunidade Nações Indígenas, **(6)** comunidade Kokama Paxiubal **(7)** comunidade educativa Lua Verde no bairro Cidade de Deus, **(8)** comunidade Kokama Wiratsu no bairro Santa Etelvina, **(9)** comunidade Kokama no Conjunto Cidadão XII, além dos Kokama que vivem no entorno dessas comunidades espalhados pela cidade de Manaus e em outras cidades do estado do Amazonas. Calcula-se que o povo\_Kokama soma mais de 20.000 indígenas residindo nas cidades e em terras indígenas. Segundo Rubim (2016), as associações Kokama apresentam um quantitativo de indivíduos Kokama, segundo o censo realizado por suas associações, localizadas tanto no Brasil quanto no Peru, conforme abaixo:

**Tabela 1 - Número aproximado de indígenas Kokama no Brasil e no Peru**

Brasil – OGCCIPK <sup>15</sup> (2008)	Peru/INEI <sup>16</sup> (2007)	Peru/AIDSESEP <sup>17</sup> (2010)	IBGE Brasil (2010)
Indígenas	Indígenas	Indígenas	Indígenas
15.000	11.307	20.000	11.274

Fonte: RUBIM, 2016, p.78

Contrastivamente, o quantitativo de Kokama no Brasil, segundo os dados das associações de 2010, são de 20.000 indivíduos, mas as organizações Kokama informam que esses números aumentaram. Assim, quando o órgão oficial realiza o censo, o número de Kokama diminui, tanto no Brasil quanto no Peru. Essa diferença reside também na dificuldade de identificar os indígenas, e ultrapassar a visão etnocêntrica do processo de coleta dos dados. Este é um grande desafio tendo em vista a área amazônica e suas características geográficas.

### **Projeto de tradução das antigas histórias Kokama**

No ano de 2013, as histórias antigas Kokama foram rememoradas por meio de dramatizações realizadas coletivamente durante as oficinas de Contação de Histórias Antigas em assembleia da comunidade, momentos esses que desempenharam um papel importante no processo de tradução. O ano de 2015 é o momento em que as histórias antigas Kokama foram escolhidas em assembleia para serem transformadas em HQ [histórias em quadrinho], momento em que a comunidade se apropriou de suas histórias, e disponibilizou o conteúdo cultural



guardado na memória dos anciãos, em paradidáticos pedagógicos. Em meio a um processo coletivo de organização do material e do projeto de tradução, vários agentes sociais da comunidade participaram do processo, tais como o professor da escola, o presidente da Associação, o cacique, os estudantes, os pais e a comunidade. A escolha dessa estratégia no início do processo se deve ao fato de que, naquele momento, não havia nenhum ancião que conhecesse as histórias Kokama. Assim, todos os membros das comunidades de Nova Esperança Kokama no ramal do Brasileirinho, situada a 25 km de Manaus no km-8, ramal 8, e de Puraquequara II da cidade de Manaus, participaram destas dramatizações durante as oficinas de Contação de Histórias Antigas na comunidade. Além das histórias coletadas no Brasil, quatro dessas histórias intituladas *Puka Waina*, *Kunumi Umari*, *itsiwatsu Yawatimuki*, *Yatsikira*, foram registradas pelos Kokama do Peru, e acessadas no momento da pesquisa de campo em Zungarococha junto aos anciãos do Formación de Maestros Bilingüe de la Amazonia Peruana-Formabiap<sup>14</sup>. Em 2014, realizou-se o roteiro das histórias em quadrinhos. Em 2015, essas histórias foram desenhadas em forma de quadrinhos para compor os livros em quadrinhos das HAK, histórias que narram a cosmovisão Kokama. As HQK, que são as histórias antigas transformadas em quadrinhos para serem ensinadas pedagogicamente nas escolas e centros de educação escolar indígena Kokama, foram organizadas em função da concepção do tempo vivenciado pela comunidade Kokama. Há marcações históricas que demonstram a forma de organização temporal que foge à definição temporal ocidental.

Vejamos alguns exemplos abaixo. A utilização das cores nas capas dos livros das HQK ocorreu para que o tempo da HA fosse identificado de forma pedagógica. As histórias marcam diferentes concepções temporais nas quais, segundo a cosmovisão Kokama, essas histórias realmente aconteciam. Cada experiência temporal oriunda das HQK e das histórias antigas foi identificada com uma cor específica na capa do livro. Assim, quando os animais se transformavam em pessoas, escolheu-se um tempo segundo a cosmovisão do povo Kokama. Por isso, escolhemos cores utilizadas pelo povo Kokama nas cerâmicas, nas roupas, nos grafismos para diferenciar esses tempos. Exemplo disso são as histórias

---

<sup>14</sup> [www.formabiap.org/](http://www.formabiap.org/). Site da instituição que se constitui no local da pesquisa de campo de Altaci Rubim, no Peru, no âmbito de sua tese de doutorado.



intituladas *Kururu Waina* [Mulher Sapo]; *Kunumi Umari* [Jovem Garça] e *Puka Waina* [Mulher Tartaruga]. Essas histórias encontram-se no livro de capa de cor vermelha. Os livros das HQK de capa amarela contam as histórias do tempo em que os espíritos se transformavam em pessoas, tal como na história intitulada *Karuara* [Gente da água].

Quando se trata de histórias que explicitam a relação intrínseca dos Kokama com a natureza, como é o caso das histórias [Kutipa/Kanuparita] e *Yatsikira* [Lua Verde], a capa do livro é de cor azul. Quando se trata do tempo dos ensinamentos, como nas histórias intituladas *itswatsu Yawatimuki* [O jabuti e o veado] e *Yawati Tinin* [Jabuti Branco], a capa do livro é de cor verde. Diante do exposto, a utilização das cores nas capas dos livros das HQK ocorreu para que o tempo da HA fosse explicitado de forma pedagógica.

Essas histórias eram contadas no cotidiano das aldeias e da comunidade, e, portanto, faziam parte do dia-a-dia do povo. Antigamente, os anciãos contavam as histórias antigas no terreiro de suas casas, nas noites de luar, nas noites de céu estrelado, nas noites em que a brisa soprava as folhas das árvores. Muitas vezes tinha uma fogueira acesa, local onde os carapanãs não impediam o ancião de contar histórias e a menina ouvir. Esse local era o cenário ideal para contar as histórias antigas, junto com a natureza, depois da noite ter caído. E as histórias também tinham um momento para terminar. Quando estava ficando tarde, a lua estava alta, lá por volta de nove horas da noite, era hora de despedir do contador, sabendo que no outro dia, se tivesse luar e céu estrelado, todos estariam reunidos novamente para ouvir as histórias mais uma vez, sempre como se fosse pela primeira vez. Era um tempo sem energia elétrica nas comunidades.

Atualmente, principalmente na cidade onde se encontram grande número de Kokama, as HA são encontradas em materiais didáticos advindos do Peru, como também se encontram na fala de alguns anciãos em São Paulo de Olivença no estado do Amazonas no Brasil, como foi registrado na pesquisa de Laura S. Rubim de Souza, que resultou na pesquisa intitulada “Contaçon de Histórias Kokama em contexto escolar indígena”<sup>15</sup>. A partir desse estudo de caso, o intuito é que as

---

<sup>15</sup> Apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso-TCC no curso de Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA em 2017.



histórias alcancem as comunidades Kokama em forma de HQ em um livro publicado pelo governo do Estado do Amazonas. A contação de histórias, hoje em Manaus, faz-se por meio de oficinas para que as crianças tenham acesso à visão social do seu povo embora estejam na cidade. Isso contribui para o processo de vitalização linguística. Nessa perspectiva, observamos, abaixo, as HQK traduzidas com seus respectivos tradutores.

### Oitos histórias traduzidas

**Tabela das histórias antigas traduzidas, com seus tradutores<sup>16</sup>**

Local	Título	Ano	Tradutor
The University of New Mexico-UNM	O jabuti e o veado	2014	Rosa Vallejos
The University of New Mexico - UNM	O Jovem Garça	2015	Rosa Vallejos
The University of New Mexico - UNM	Mulher Sapo	2015	Rosa Vallejos
The University of New Mexico - UNM	Lua Verde	2015	Rosa Vallejos
Zungarococha/Peru	Jabuti Branco	2015	Augusto Tamani
Zungarococha/Peru	Karuara	2015	Augusto Tamani
Zungarococha/Peru	Mulher Tartaruga	2015	Augusto Tamani
Zungarococha/Peru	Kutipa/Kanuparita	2015	Augusto Tamani

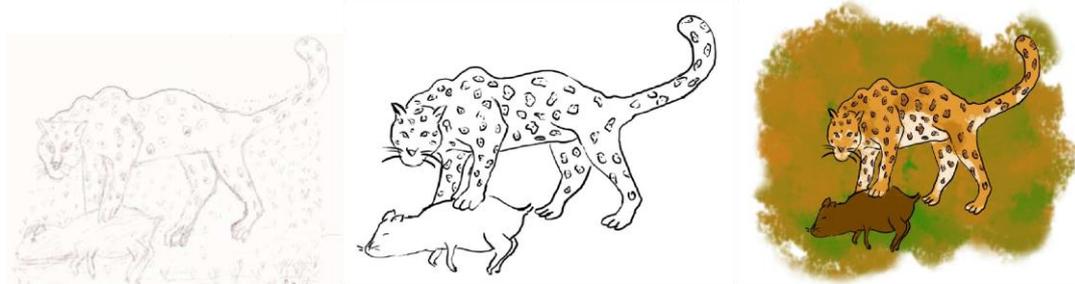
Nesse material didático, as HQK somam um total de oito histórias, quatro foram traduzidas do Kokama para o português pelo ancião Augusto Tamani (Kukama) e quatro pela linguista Rosa Vallejos na Universidade do Novo México nos Estados Unidos. Observa-se o cuidado na escolha dos tradutores. Vallejos possui uma longa experiência em elaboração de material didático com os Kukama-Kukamiria do Peru. Por isso, solicitamos sua colaboração nesse processo de tradução das HQK. Ela traduziu do Kokama para o espanhol e contribuiu na tradução do espanhol para o português juntamente com a autora dos quadrinhos.

<sup>16</sup> O nome do tradutor das histórias antigas Kokama não está registrado nos livros de histórias, mas está indicado com a designação de “correção linguística”.

As traduções feitas por Tamani foram realizadas em Zungaroconha no Peru em 2015. Também em 2015, as HQK foram enviadas por correio eletrônico para Vallejos fazer a tradução.

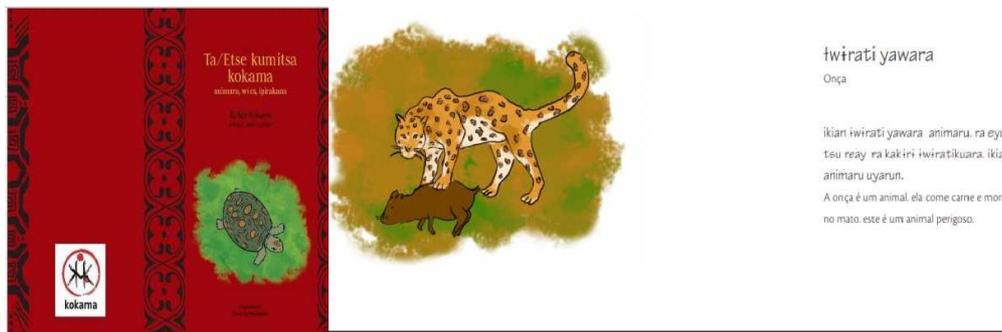
Os desenhos das histórias contribuíram muito para a realização das traduções, pois, sendo o Kokama uma língua em processo de vitalização, ao apresentar as sequências dos desenhos para o tradutor Tamani, ele utilizou as imagens para expressar os elementos culturais. Dessa maneira, os desenhos foram essenciais para que a língua fluísse com o mínimo de interferência de outras línguas, como o espanhol e o português, já que uma parte da compreensão das narrativas encontrava-se nos desenhos.

Vale ressaltar que os materiais didáticos Kokama foram pensados para fazer uma interface entre a cultura Kokama e a tecnologia de diagramação. Nesse sentido, os desenhos foram produzidos em *ajuri/minka* (atividade de trabalho coletivo na roça, termo aqui utilizado para expressar o trabalho coletivo feito com a comunidade para produzir os desenhos) dos materiais didáticos.



RUBIM, Altaci Corrêa. (Org.) Ta/Etse kumitsa Kokama: **Eu falo Kokama**. Edição I. Editora & Gráfica Moderna, 2016.

Este exemplo, acima, que traz três etapas na elaboração da imagem apresenta as fases que os materiais didáticos passaram para ter um produto final, conforme almejado pela comunidade. Os desenhos chegavam em preto e branco, desenhados a lápis, e depois realizava-se um tratamento de imagem para compor o livro.



RUBIM, Altaci Corrêa. (Org.) Ta/EtsekumitsaKokama: Eu falo Kokama. Edição I. Editora & Gráfica Moderna, 2016.

Entretanto, em relação às HQK, preservamos os desenhos sem a interferência da tecnologia, propondo uma diagramação simples, tal como ela concebida pelo povo<sup>17</sup>. Assim, dentre as 8 (oito) histórias antigas que foram transformadas em quadrinhos, a *Kutipá/Kanuparita* foi a história escolhida para ser o foco deste estudo, pois a tradução é desafiadora em razão da presença de termos que não possuem uma tradução em língua portuguesa por pertencerem à cosmovisão Kokama. Assim, a dificuldade é expressar em outra língua conceitos genuinamente Kokama que existem em razão da cosmovisão Kokama. Quando se traduz, o que está em questão é a visão de mundo, isto é, como o povo Kokama concebe a experiência de mundo na sua língua. Essa é uma problemática comum a todas as línguas: como traduzir as visões de mundo sem apagá-las em nome de uma suposta superioridade cultural ou do avanço/atraso culturais?

### Metodologia para a tradução

A tradução da HA *Kutipá/Kanuparita* propõe uma estratégia tradutória onde a língua é vista dentro do contexto de uso de língua viva, saúde e bem-estar, de seu uso social pela comunidade. Os passos da pesquisa foram realizados no Brasil, Peru e Colômbia, países em que a metodologia da Cartografia<sup>18</sup> foi utilizada como instrumento etnográfico para organizar a pesquisa com o povo Kokama (RUBIM, 2016). A pesquisa que resultou na tradução das histórias antigas em quadrinhos foi realizada em Zungarococha no Peru em 2015. A tradução de *Kutipá*

<sup>17</sup> Ver o ponto abaixo: ***Kutipá/Kanuparita*: tradução da cosmovisão.**

<sup>18</sup> A Cartografia como instrumento etnográfico apresenta princípios de etnografia, segundo Almeida (2014), que retratam o mapeamento situacional, em vista de uma nova cartografia, que rompe com as formas tradicionais de mapear os territórios realizados segundo os métodos da geografia. (RUBIM, 2016, p. 5).



foi realizada pelo ancião do Formabiap em 2015. A opção assumida é fazer a tradução das HQK não por especialistas da área de tradução, mas aqueles que vivem e conhecem as duas culturas das línguas em questão, especialmente por ser falante da língua Kokama, como L1. O tradutor tem que estar com os pés nas duas línguas para que, em situação de dificuldade na tradução, ele consiga “*descrever na língua que ele está usando, para a qual ele está traduzindo, uma tradução mais ou menos literal do que os outros dizem*” (RODRIGUES, 2012, p.130). Dessa forma, o tradutor traduz ao reconstruir a cosmovisão Kokama para o outro *lócus* linguístico-cultural.

### ***Kutipá/Kanuparita*<sup>19</sup>: traduzir saberes organizados**

A língua é um dos principais aspectos da identidade de um povo. Por isso, a luta travada pelos povos indígenas para mantê-la viva com seus falantes, pois a língua não morre, ela adormece, e depois de adormecida é muito difícil acordá-la, pois é a língua como o espírito que tem vida. Nesse sentido, a língua não é somente gramática e comunicação<sup>20</sup>.

[N]as línguas dos povos, a primeira relação é justamente esse ponto comum, a capacidade humana de comunicação através das línguas, e não apenas comunicação, mas organização do conhecimento. Não é só saber dar recado para o outro. É entender as coisas. (RODRIGUES, 2012, p.127).

Assim, segundo a perspectiva de RODRIGUES, a tradução é mais que obter um significado para o entendimento de um anunciado ou de uma palavra. Trata-se de traduzir recuperando o poder da tradução, isto é, a cosmovisão do povo Kokama. Quando se traduz o nome de um animal, importa dizer que o mesmo tem um significado que possui espírito e poder. Por exemplo, o povo ticuna possui animais como saúva, onça, mutum, arara, manguari, tucano, dentre outros, que representam clãs, os quais possuem espírito e poder. Para acessar esse nível de cosmovisão, o dicionário, enquanto ferramenta utilizada no decorrer do processo tradutório, não nos satisfaz, na medida em que o mesmo ignora essa relação

---

<sup>19</sup> Os dois nomes são utilizados pelo povo Kokama por possuírem os mesmos significados.

<sup>20</sup> <https://lalenguaespiritu.wordpress.com/2018/02/15/primera-entrada-del-blog/>. Acesso 05/03/2018.



complexa da palavra com a cosmovisão e o conhecimento do mundo. O dicionário propõe um recorte que não explicita a visão de mundo. E, dentro da concepção Kokama, as línguas são espíritos cujos significados acompanham a visão social do povo que fala essa língua.

Em uma breve pesquisa realizada com os linguistas indígenas da Universidad Nacional de Colombia, na cidade de Leticia, o linguista ticuna colombiano nos relatou o processo de ensino e aprendizagem das línguas indígenas que é revisto em paralelo com a perspectiva de tradução proposta pelos que os linguistas indígenas:

Ensinar a língua ticuna não é apenas a gramática, não é apenas morfologia, não é sufixo, o nome, substantivos, ações ou verbos. Se ensinamos desta maneira, perde-se a profundidade da espiritualidade no sentido do corpo próprio à cosmovisão. Então, há que se ensinar a língua ticuna com os significados dos morfemas, com o significado dos sufixos, porque cada palavra pode ser composta por vários morfemas. Então, minha língua é aglutinante. Agrupa, agrupa vários morfemas e forma uma palavra, e isso não significa espiritualidade, significa curar-se, significa “saúde”, significa “bem-estar”. Então, por isso sugiro que se vamos ensinar a língua, que não ensinemos apenas a parte gramatical, mas também a parte profunda, a parte semântica, a pragmática aos nossos filhos, aos jovens, e para que essa língua não precise, caso se perca uma língua indígena, se perde o conhecimento dentro das palavras, dentro da fala ticuna, dentro de qualquer língua. Dentro da fala Kokama, da fala uitoto, se perde a maneira de ler, outra maneira de conhecer este universo. (SANTOS, 2018)<sup>21</sup>.

O ensino da língua não é algo mecânico, como também não é o a opção de tradução acima colocada, pois a mesma integra o conhecimento estrutural da língua Kokama (gramáticas, etc.), e não omite os conhecimentos ligados à semântica e à visão de mundo, como uma forma de preservar um tipo de conhecimento presente na língua.

---

<sup>21</sup> Traduzido por Ana Helena Rossi. “*Enseñar la lengua ticuna no es solamente la gramática, no es morfología, no es sufixo, el nombre, substantivos, acciones o verbos. Se enseñamos desta maneira se queda la profundidad de la espiritualidad en el sentido del cuerpo mismo de la cosmovisión. Entonces, hay que enseñar la lengua ticuna con los significados de los morfemas, con el significado de los sufixos, porque cada palabra puede ser compuesta por varios morfemas. Entonces mi lengua es aglutinante. Agrupa, agrupa varios morfemas y forma una palabra y eso no significa espiritualidad, significa curarse significad “salud”, significa “bien estar”. Entonces, por eso sugiero que si vamos enseñar lengua, que no enseñemos solamente la parte gramatical, sino la parte profunda, la parte semántica, la pragmática a nuestros hijos, a los jóvenes y para que esa lengua no precise, si se pierde una lengua indígena, se pierde conocimiento dentro de las palabras, dentro de la habla ticuna, dentro de cualquier lengua. Dentro de la habla Kokama, habla witoto, se pierde otra manera de leer, otra manera de conocer este universo*”.



Portanto, ensino de língua e projeto de tradução dialogam e focam em explicitar a visão social do povo Kokama e dos demais povos que consideram a língua como um espírito, tal como a vida encontra-se em movimento e em interação com a natureza. Eis porque a didática de ensino voltada para a tradução de língua, tal como exemplificada por SANTOS (2018), analisa fatores extratextuais e intratextuais. Os fatores extratextuais são aqueles que ficam na parte externa do texto, fatores pragmáticos que são compreendidos quando a linguagem é compreendida dentro de seu uso na comunicação na comunidade, veiculando saberes e organização sociocultural expressada na/ pela língua. São elementos que podem ser levantados antes da leitura do texto, como a leitura do texto: emissor, intenção do emissor, recepção, meio, lugar, tempo, propósito e função de enunciado” (LIBERATTI, 2016, p. 193). Os fatores intratextuais considerados por LIBERATI (2012) são aqueles que podem identificar durante a leitura, o conteúdo, os elementos não verbais, o léxico, a estruturação, entre outros. Os fatores extratextuais e intertextuais são características da tradução organizadas segundo o viés funcionalista, que trata das funções desempenhadas pelo funcionamento linguístico em contextos utilizados segundo a visão social de cada povo.

Nessa perspectiva, o projeto de tradução das histórias antigas Kokama está de acordo com o projeto de “Língua Espírito”, projeto desenvolvido pela Universidad Nacional de Colômbia, já citada alhures, em uma disciplina intitulada “Cátedra de Lenguas Nativas Lã lengüa es espírito”, coordenada pelos professores Juan Álvaro Echeveri e Edgar Eduardo Bolívar<sup>22</sup>. No caso de histórias em que palavras não possuem equivalência em português, a tradução é organizada segundo essa concepção de que a língua é espírito. Nesse sentido, cada povo organiza as suas experiências culturais na língua, que se torna língua-cultura, e língua-espírito.

Vejamos o exemplo da HQK *Kutipa*, também conhecida como *Kanuparita*. *Kutipa* é uma palavra da língua Kechua enquanto que *Kanuparita* é uma palavra da língua Kokama. Ambas possuem o mesmo significado, mas não há tradução na língua portuguesa, pois as mesmas encontram-se relacionadas à cosmovisão dos

---

<sup>22</sup> <https://lalenguasespiritu.wordpress.com/>, Acessado em 04/03/2018.



povos Kokama e do povo Kechua. Trata-se do que, no conceito ocidental, relaciona-se com o define 'doença' e 'saúde', e que também se relaciona com o conceito de 'bem-estar' e de vida. Então, veremos, a seguir, como essa palavra organiza a maneira de ver o mundo, colocando assim em questão um dos problemas de tradução que se depreendeu desse trabalho.

*Kutipa* ou *Kanuparita* é, segundo YAJAHUANCA (2009), algo que penetra dentro do corpo de uma pessoa, deixando-a com um mal-estar. Na cosmovisão Kokama, existem diferentes mundos onde vivem seres distintos em cada um deles.: os espíritos dos animais, dos seres que vivem dentro d'água, tais como os *Karuara*, que são as 'pessoas que moram no fundo dos rios', tais como a *Ipiramama*, 'mãe dos peixes', e o espírito das plantas ou até mesmo pessoas que atacam os espíritos mais fracos. Assim, o que se chama de *Kutipa/Kanuparita* são esses seres espirituais que atacam as pessoas deixando-as com espírito fraco.

*Kutipa* é um termo usado para nomear todos os eventos que estão relacionados com os aspectos saudáveis da vida cotidiana, descrito como uma impureza que entra no corpo e na alma. O estar "*kutipada*" tem relação com a doença física, emocional ou espiritual (YAJAHUANCA RSA et al, 2013, p.4).

Os seres vivos não estão sozinhos sobre a terra, mas estão acompanhados de inúmeros espíritos que se manifestam. O sentido da vida Kokama é, nessa acepção, integrar essa cosmovisão a partir dos comportamentos, mantendo o equilíbrio entre 'saúde' e 'doença', isto é, vivendo no 'bem-estar' a fim de que nenhum ser espiritual venha atacar. Respeitar os ritos e as regras da comunidade, para as mulheres grávidas, é fundamental se elas quiserem evitar que a criança ficar com *Kutipa*.

Aqui quando você está assim [grávida] faz dieta de várias coisas, como a melancia: não se come porque faz *kutipa*, pois deixa grande demais a cabeça do llullo [bebê]; no se come, nem se toma a canha [caldo de canha] por que se diz que dá muito sangue como hemorragia; não se come coisas ácidas, como cidra, porque o sangue se faz água e então você incha [tem edema]; a paca também não se come, porque deixa os llullos [bebês] chorões. (Karen, grávida, 41 anos), *apud* (YAJAHUANCA RSA et al, 2013, p.4).

Logo, as mães grávidas, também não podem entrar em contato com os seres que vivem na água, como cobra, boto, sapo, jacaré, *mussum*, arraia e outros. A



criança fica com *Kutipa* quando está com espírito fraco porque a criança comeu carne de jacaré, porque seu pai foi caçar, ou pescar e entrou em contato com algum desses animais. Observa-se, então, que a criança ficou com uma diarreia esbranquiçada. As consequências sobre o organismo são diferentes em função do espírito que ataca. Por exemplo, a *Kutipa* deixada pelo espírito do sapo faz a criança ficar com a barriga grande enquanto que a *Kutipa* deixada pelo espírito da cobra ou do mussum faz a criança retorcer o corpo exageradamente.

Na cosmovisão do povo Kokama, o conceito de ‘doença’ e de ‘saúde’ tem a ver com o equilíbrio entre os mundos espiritual e material. A *kutipa* “pode ser referida tanto à ação de espíritos malignos, quanto àquelas advindas do parto ou de sua assistência uma vez que a mulher sofre intervenções durante o parto no serviço de saúde [...]” (YAJAHUANCA RSA, *et al.*, 2013, p.4). Isto se dá quando o parto acontece em um serviço de saúde não-indígena, pois os conceitos são diferentes. O conflito entre os espíritos da mata com o povo Kokama resulta num desequilíbrio para o estado de saúde desse povo. Para cada doença, o povo segue um tipo de dieta, incorporando no gesto alimentício, nos asseios (banho em bacia preparada com água e folhas ou raízes ou cascas) feito com plantas medicinais, o que dará proteção ao corpo e à mente. Além da questão comportamental, entra a dimensão religiosa, pois, quando alguém está com a *Kutipa*, essa pessoa fica com mal-estar, desanimado, triste, e ela precisa receber os *ikaros*-orações ou cantos que falam da mata e da natureza para que elas possam se curar.

Tais exemplos mostram que a tradução é muito mais do que “passar” uma palavra de uma língua para a outra. Muito pelo contrário, trata-se de dar a entender a visão do mundo Kokama que correlaciona conceitos e categorias inteligíveis para essa comunidade linguística. No intuito de identificar essa organização conceitual, relacionamos os desenhos com os textos descritos nos balões dos quadrinhos. O tradutor desse tipo de material necessita ter o conhecimento pragmático e semântico do povo para operacionalizar a tradução. Como a HQK *Kutipa/Kanuparita* foi escrita e traduzida por agentes sociais do próprio povo, a especificidade da história enriquece e fortalece o ensino e aprendizagem da língua, operacionalizando a vitalização da língua a partir de sua compreensão autóctone.

Logo, trata-se de uma tradução baseada nos saberes culturais, organizados



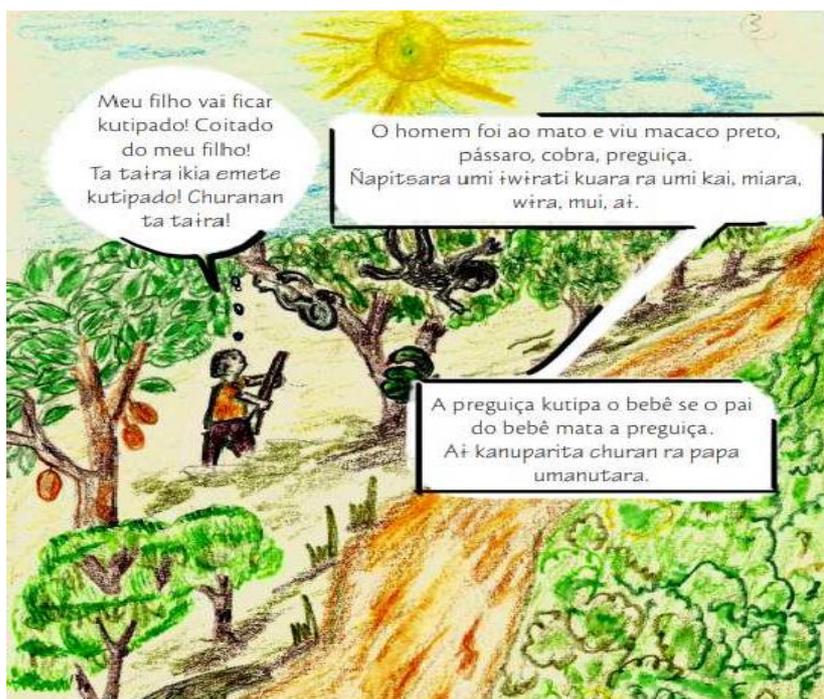
culturamente pelo povo Kokama, que se expressam nos balões dos diálogos, pois a produção de ruídos, de sons no âmbito das histórias, constituem linguagens que necessitam estar em sintonia uns com os outros para que os textos e as imagens possam ser correlacionados e compreendidos no âmbito da cosmovisão. A complexidade do material traduzido mostra que se trata de uma tradução que dialoga com a dimensão semiológica, trazida pela complementação entre imagens e textos. Assim, a tradução da HQ *Kutipa* é uma tradução de saberes, pois podemos observar que:

A tradução não é uma coisa assim tão direta. Depende dos contextos em que essa língua é usada, e são contextos culturais. O fato de você em guarani distinguir várias fases dentro do espaço do amanhecer mais do que quando fala o português, isso é uma coisa cultural. Não muda a realidade não, é uma segmentação da realidade. (RODRIGUES, 2012, p. 130).

É uma maneira de expressar diferentes formas culturais da realidade, o que constitui um desafio para quem traduz às HQ, pois trazem problemas tradutórios em razão do próprio sentido dos diálogos em cada uma das narrativas, como visto no caso do termo *Kutipa*.

No caso dessa pesquisa, utilizamos a concepção de tradução proposta por RODRIGUES (2012) por se aproximar do que chamamos de tradução das línguas espírito, pois “*sem conhecer a cultura, não há condições de fazer uma boa tradução*”. (RODRIGUES, 2012, p.131). Como visto acima, no caso dos animais envolvidos no significado de *Kutipa*, traduzir seus significados sem contextualizar, sem entender o aprofundamento do texto ligado aos saberes, é abandonar a visão social do povo, pois são conhecimentos intrínsecos às narrativas de quadrinhos que desafiam o tradutor com gestos, costumes, barulho dos animais, interjeições, e expressões populares que convergem para construir a cosmovisão do mundo Kokama.

Os materiais didáticos Kokama foram projetados para fazer uma interface com a tecnologia de diagramação atual, mas nas HQK foram projetados para ficar da forma que elas foram desenhadas pelo povo, tal como abaixo, a imagem da HQK *Kutipa/Kanuparita*:



RUBIM, 2015, p. 6.

O processo tradutório realizado para traduzir as HQ é pedagógico para aqueles que desejam realizar trabalhos de tradução referente às línguas indígenas, problematizando os aspectos essenciais desse processo. Do nosso ponto de vista, traduzir é, pois, identificar a relação íntima entre a língua e a cultura do seu povo, reconstruindo o outro *locus* linguístico e a cosmovisão deste povo. O processo tradutório consiste em compreender e recuperar todo o conhecimento da cultura Kokama a partir das formas encontradas pelo tradutor de forma a ser reconstruído o universo cultural que dá sustentação e inteligibilidade ao texto traduzido. Essa é a proposta do presente estudo.

### Conclusão provisória

Após evidenciar a importância da tradução que envolve o conhecimento das culturas envolvidas, o texto evidenciou que todo povo tem na língua o registro da existência dos seus saberes, isto é, a sua cosmovisão onde aparecem as experiências do mundo. Há povos que registram seus conhecimentos partindo do empírico para o teórico. Há outros povos indígenas que utilizam formas de expressão para organizar seus conhecimentos milenares, como a classificação da fauna, da flora e toda a relação com o meio ambiente. A organização desse conhecimento manifesta-se por meio do pensamento expresso na língua.



O tradutor que não pertence ao povo não percebe esse mecanismo de lógica interna da língua e que remete à profundidade da cultura. Ele deve interagir, desde cedo, com a língua com a qual ele quer trabalhar para compreender o pensamento, a memória do povo, o sentimento expresso no dia-a-dia, nos rituais, nas histórias, nos cantos, na literatura de modo geral.

O desafio de traduzir a HA *Kutipá/kanuparita* foi importante para os tradutores e para a desenhista, pois identifica como conceber tradução. Trata-se, pois, de um processo que dialoga com os diversos personagens envolvidos, tais como tradutores, professores, e o conjunto da comunidade, processo esse que contribuiu para a transmissão dos saberes organizados na palavra *Kutipá*, que não pode ser traduzida de maneira dual nem por 'saúde', nem por 'doença'. Trata-se de outro paradigma onde o mundo dos seres vivos integra-se com o mundo dos espíritos, segundo a cosmovisão Kokama. Assim, a tradução do quadrinho como instrumento pedagógico para o ensino de língua indígena de um povo vai além da gramática, da morfologia e da sintaxe. O que não se pode perder na tradução é o sentido, a ideia, o sentimento original da visão social de cada povo que representa a cultura viva por meio da literatura, dos contos, das histórias, das músicas, das histórias em quadrinhos, entre outros. Entende-se, também que, às vezes, faz-se necessário usar neologismos quando a palavra de origem permite, para identificar palavras indígenas que não são traduzidas em língua portuguesa ou em qualquer outro idioma. Dessa forma, traduzir textos literários é uma experiência cultural que representa o conhecimento interligado da língua com a cultura. Operacionaliza-se uma tradução que leva em conta a cultura do povo que originou esse material em um processo de retroalimentação com vistas à vitalização da língua no âmbito de sua apropriação cultural.

## Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno; RUBIM, Altaci Corrêa. Kokama: a reconquista da língua e as novas fronteiras políticas. In: **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, v.4, n.1, 2012. Brasília: Laboratório de Línguas Indígenas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2012.

CABRAL, A. S. A. C.; RODRIGUES, A. D. Evidências de Crioulização abrupta em Kokáma. **Papia Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares**, Brasília, v.13, 2003, p. 180-186.



FORMABIAP Instituto Superior Pedagógico Público  
"Loreto"/Asociación Interétnica de la Selva Peruana-AIDSESP, Iquitos, 2003.

FREITAS, Marcos Antonio Braga de. **O povo Kokáma: Um caso de reafirmação de identidade étnica**. Dissertação (mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia- UFAM), 2002.

HOUAISS, Antonio (1915-1999); VILLAR, Mauro de Salles (1939-). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**/Antonio Houaiss e Mauro de Salles Vilar, elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C.Ltda-Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HURTADO ALBIR, Amparo. "Clasificación y descripción de la traducción". In: **Traducción y traductología**. Madrid: Cátedra, 2001, p. 43-95. LIBERATTI, Elisângela. **Uma proposta didática para traduzir as histórias em quadrinhos**. 2016. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v27i0p181-200>. <http://www.revistas.usp.br/tradterm/index>.

\_\_\_\_\_. **Ara, Chico; Aw, Chuck: uma tradução funcionalista de quadrinhos do Chico Bento**. 2012. 165 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis – SC. Disponível em: [www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Elisangela\\_Liberatti\\_-\\_Dissertacao.pdf](http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Elisangela_Liberatti_-_Dissertacao.pdf). PORRO, Antônio. **As crônicas do Rio Amazonas**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1992.

MOSELEY, Christopher. **Atlas de las lenguas Del mundo em peligro**. 3ª ed. Paris: Editora UNESCO, 2010. Versão online. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/en/endangeredlanguages/atlas>. Acesso em: out. 2015.

PRIA, Albano Dalla. **Tipologia linguística línguas analíticas e línguas sintéticas**. SOLETRAS, Ano VI, Nº 11. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2006. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/4652/3431>

RIVAS, Roxani R. Ruiz. **Uwarita: Los Kukama-Kukamiria y su bosque**. Série: Um instrumento, Un mundo. Trampas de caza de los pueblos indígenas amazônicos.

RONAI Paulo, **Escola de Tradutores**, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação. Col. Os cadernos de Cultura, s.d., 90 p.

ROSSI, Ana Helena. "Entrevista com prof. Dr. Emérito Aryon Dall'Igna Rodrigues". **Traduzires**: Universidade de Brasília/POSTRAD, vol. 1, n.2, Dezembro de 2012, p. 127-131.

\_\_\_\_\_, "Processos e procedimentos: pensando a tradução", *caleidoscópico: linguagem e tradução*, revista *caleidoscópico: linguagem e tradução*, v.2. n.1. tradução de língua indígenas. pp. 1-14, 6 jun. 2018.



RUBIM, Altaci Corrêa, **O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e a reconquista do território além-fronteiras entre o Brasil e o Peru**, 2016. Tese de Doutorado; Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGL, Universidade de Brasília, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas.

\_\_\_\_\_, **Kutipa/Kanuparita**. Governo do Estado do Amazonas. Editora Gráfica& Moderna. Manaus, 2016. SANTOS, Antonio. Entrevista realizada na universidade Nacional de Colômbia em Letícia. 1/02/2018.

VALLEJOS, Rosa. **A Grammar of Kokama-Kokamilla**. A Dissertation presented to the University of Oregon for the degree of Doctor of Philosophy, 2010.

YAJAHUANCA RSA *et al.*, Birth at the health center or at home: an analysis of birthing care among the *kukamas kukamirias* women of Peru. In **Journal of Human Growth and Development** 2013; 23(3): 322-330.

\_\_\_\_\_, **Sem Kutipa: concepções sobre saúde reprodutiva e sexualidade entre os descendentes kukamas kukamirias**, Peru, 2009. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo, Faculdade de Saúde Pública da USP, 2009.

---

**Altaci Rubim** é doutora em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística – PPGL/UnB. Professora Colaboradora do PPGL/UFAM. Professora SEMED/MANAUS. Pesquisadora do Projeto Nova Cartografia-PNCSA/UEAE).

**Ana Helena Rossi** é profa. no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET), nos Programas de Pós-Graduação de Tradução e Literatura (POSTRAD e POSLIT) da Universidade de Brasília. Fundadora e editora-chefe da revista caleidoscópico: [linguagem e tradução](http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/caleidoscopio/index) [http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/caleidoscopio/index]. Formada em Comunicação Social (UnB), Mestre em Comunicação Social (Université de Bordeaux 3) em História Cultural e Civilização (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris). Tradutora e poeta trilingue (português, francês e inglês), publica semanalmente no seu blog [https://ana-poesia-poesie.blogspot.com/].

Recebido em: 29/03/2018

Aceito em: 25/05/2018

Publicado em dezembro de 2018



ARTIGOS

## A VISIBILIDADE E A AUTORIA DO TRADUTOR NA TRADUÇÃO DE QUADRINHOS

**Bianca de Lima Reys**

*Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRITTER)*

bianca.reys@yahoo.com.br

**Valéria Silveira Brisolar**

*Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)*

valeriabrisolara@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.10530>

**RESUMO:** A questão da invisibilidade do tradutor é bastante debatida dentro dos estudos da tradução, sobretudo com relação a textos literários. Contudo, pouco se estuda a questão no contexto da tradução de quadrinhos, causando uma lacuna nessa área. No Brasil, a produção e a circulação de quadrinhos têm aumentado graças a sua crescente popularização, gerando uma nova demanda no mercado: a tradução de quadrinhos. Assim, o presente trabalho visa refletir sobre como se dá a questão da visibilidade do tradutor nos quadrinhos, trazendo alguns exemplos para discussão, para também refletir sobre possíveis motivos para que tal visibilidade seja mais possível em tal gênero. Para atingir seus propósitos e contribuir com o estudo da tradução de quadrinhos, o referencial teórico adotado enfoca possíveis relações entre texto e imagem de Barthes (1990), e algumas considerações sobre os quadrinhos de Umberto Eco (1993), que dão suporte às reflexões e análises.

**Palavras-chave:** *Tradução, quadrinhos, visibilidade do tradutor.*

### THE TRANSLATOR'S VISIBILITY AND AUTHORSHIP IN THE TRANSLATION OF COMICS

**ABSTRACT:** The translator's invisibility has been discussed within translation studies, especially in relation to literary texts. However, when it comes to the translation of comic books, this issue is rarely studied, causing a gap in the field. In Brazil, the production and the circulation of comics have increased thanks to their increasing popularization, generating a new editorial market demand: the translation of comics. Thus, the present work aims at reflecting on the question of the translator's visibility in comics, presenting some examples for discussion, and also reflecting on possible reasons for such visibility appear to be more possible in such a genre. To achieve its purposes and contribute to the study of the translation of comics, the theoretical background adopted focuses on possible relations between text and image by Barthes (1990), and some considerations on comics by Umberto Eco (1993), which support the reflections and analyses.

**Keywords:** *Translation, comic, translator's visibility.*



## Considerações Iniciais

Os quadrinhos, em suas diversas formas, vêm ganhando cada vez mais destaque, não só no mercado, como na própria academia. Por comporem um gênero relativamente novo, ainda não foram objeto de tantos estudos quanto outros gêneros mais consolidados. Isso acontece também nos estudos da tradução, pois somente nos últimos anos os quadrinhos têm sido objeto de pesquisas. Assim, a tradução de quadrinhos é ainda um campo pouco explorado. A fim de dar mais respaldo às reflexões sobre a tradução dos quadrinhos, algumas pesquisas têm tomado as histórias em quadrinhos como uma forma de tradução, afinal, as imagens também são uma forma de representação do pensamento (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 17). Para este trabalho, no entanto, são considerados apenas os quadrinhos que apresentam relação entre o signo verbal e o signo imagético, visto que tradutores necessitam, minimamente, do signo verbal para o trabalho de tradução.

Após a publicação de *A Invisibilidade do tradutor* (1995) de Lawrence Venuti, o estudo da presença do tradutor naquilo que traduz ganhou importância. Nesse contexto, o presente trabalho visa refletir sobre como se dá a questão da visibilidade do tradutor nos quadrinhos, trazendo alguns exemplos para discussão, para também refletir sobre possíveis motivos para que tal visibilidade seja mais possível em tal gênero.

Para fins de organização, a primeira seção deste trabalho apresenta um breve apanhado histórico sobre a emergência dos quadrinhos. Recorre-se a Luyten (1985) que apresenta a fusão de meios artísticos como uma consequência da época em que vivemos — assim como se deu com o teatro (que mistura literatura e artes cênicas), e o cinema (que também mistura a literatura com imagens em movimento e sons), entre outros. Logo, a fusão entre gêneros, e a criação de novos gêneros, pode ser considerada uma transformação natural da comunicação. Tal constatação se justifica para a compreensão de como surgiram os quadrinhos, e sua atual expansão perante o público. Dando sequência, a próxima seção apresenta reflexões sobre a visibilidade do tradutor na tradução de quadrinhos, tomando Venuti (1995) como o principal teórico para a discussão sobre a questão, compreendendo a tradução como uma prática autoral. Alguns exemplos de traduções de quadrinhos são trazidos para análise, na terceira seção,



e servem de suporte para as reflexões. Esses exemplos são analisados com foco na questão da visibilidade do tradutor. Por fim, algumas considerações finais sobre a visibilidade do tradutor, na tradução de quadrinhos, são apresentadas.

### **As histórias em quadrinhos: história, disseminação e necessidade de tradução**

Ainda há alguma controvérsia sobre o surgimento dos quadrinhos. A literatura traz diversas divergências, pois alguns autores afirmam que foi no Japão, já outros na França. Alguns voltam mais ainda no tempo e afirmam que os quadrinhos iniciaram nos primórdios, quando o homem registrava nas paredes seus rituais e situações do cotidiano. O fato é que é possível afirmar que as histórias em quadrinhos, como conhecemos hoje, representam um gênero relativamente novo. A esse respeito, Bakhtin (2003) afirma que a língua pertence a uma atividade dialógica entre sujeitos da interação, inseridos em um contexto sócio-histórico, e tal dialogismo ocorre com o auxílio dos gêneros discursivos. Esses gêneros, no entanto, não são fixos e imutáveis, visto que o contexto sócio-histórico pode levar esses gêneros a sofrerem variações. Assim acredita-se que tenha acontecido com os quadrinhos, que se firmaram no período de pós-guerra, nos Estados Unidos e Japão, como uma forma de entretenimento e contracultura, incorporando o verbal ao imagético em sua composição.

Se não existe um consenso sobre o que são os quadrinhos, existe, entretanto, o reconhecimento de que há elementos em comum nas diversas formas quadrinísticas e, uma delas, é a presença de uma narrativa. Como Groensteen (2015) lembra, não só a literatura utiliza esse recurso. O teatro, a dança, a música, e até mesmo a pintura, podem narrar algo. A diferença é que os quadrinhos utilizam diversos recursos para tanto como: imagens (ou figuras); texto (que pode ser apresentado dentro de balões, legenda e onomatopeias), cores, quadros, a própria composição e disposição dos quadros e dos textos, expressões faciais e corporais dos personagens, etc., sendo a combinação dos recursos a sua marca. O que ocorre nos quadrinhos é um dialogismo entre esses elementos, e esse diálogo é que constitui a leitura dos quadrinhos. Ainda sobre a questão dos gêneros, Ramos (2009) entende que existe um campo maior, um



hipergênero chamado de quadrinhos, que abriga diferentes gêneros autônomos, unidos por elementos comuns. Na sua perspectiva, o *mangá* seria um gênero, dentro do subgênero quadrinhos. Já Zanettin (2014), refletindo a respeito da atual dificuldade sobre as definições de gêneros, afirma que

parece ser mais apropriado se referir aos gêneros *dos* quadrinhos do que aos quadrinhos como gênero. Ao longo dos anos, e em todo o mundo, os quadrinhos, de fato, desenvolveram toda uma gama de gêneros que podem ser comparados aos da literatura e do cinema. (ZANETTIN, 2014, p. 5)<sup>1</sup>

Voltando aos mangás, como exemplo, Zanettin cita os variados gêneros desenvolvidos nos mangás, em função do público alvo especializado, em que se tem o *shonen* (para meninos), *shojo* (para meninas), *seinen* (homens adultos e adolescentes), *josei* (mulheres adultas), entre tantos outros (2014, p. 4).

Com relação à sua disseminação, pode-se afirmar que os quadrinhos ganharam popularidade e surgiram como uma manifestação cultural de massa nos EUA, sendo inicialmente publicados por jornais, mas, por questões políticas e ideológicas, muitos jornais foram deixando de publicá-los. Foi então que os quadrinistas se aliaram aos *Syndicates*, que nada mais era do que um “esquema de produção e distribuição das revistas em quadrinhos” (CHINEN, 2011, p. 44), sendo considerado o grande marco das HQs<sup>2</sup>. Entretanto, só se tornaram realmente populares com a imprensa moderna, por meio de jornais de grandes tiragens que barateavam os custos das publicações (CHINEN, 2011). As HQs propagavam discursos políticos-ideológicos em um período de guerra, e acredita-se que isso causou certa comoção entre as pequenas editoras de jornais que as publicavam. Como exemplo disso, tem-se a criação de super-heróis que “agiam para o bem das leis vigentes” (LUYTEN, 1985, p. 34), como o super-homem que combatia vilões e o Capitão América que lutava contra o nazismo (LUYTEN, 1985).

A partir de então, de acordo com Luyten (1985), os quadrinhos foram ganhando força e conquistando leitores, de forma que a população passou a

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: [...] it would appear more appropriate to refer to the genres of comics rather than to comics as a genre. Over the years and across the world comics have in fact developed a whole range of genres which may well compare to those of written literature and cinema.

<sup>2</sup> No escopo deste artigo, usam-se os termos “quadrinhos” e “HQs” (histórias em quadrinhos) como sinônimos.



consumi-los com mais frequência. Mais tarde, ao perceber o poder de comunicação das HQs entre as massas, e o conteúdo ideológico que podiam carregar, o governo passou a propagar discursos contra os quadrinhos. Aqueles contrários a sua distribuição, afirmavam que as HQs eram nocivas às crianças, diziam que as tornavam rebeldes, e que poderiam, até mesmo, levá-las ao homossexualismo e à delinquência, conforme Cirne (2005). Assustados e atordoados por todo o contexto histórico de pós-guerra em que viviam, tanto pais quanto professores compraram essa ideia e passaram a proibir seus filhos de consumir quadrinhos. Contudo, bem como o Cirne (2005, p. 38) aponta, isso era uma questão de preconceito com relação ao crescimento da indústria cultural que se desenvolvia. Felizmente, houve uma reviravolta nos anos 60, quando a academia francesa e a italiana começaram a perceber o valor da comunicação de massas, com toda sua carga cultural e ideológica que ela carregava em si, e deram início aos seus estudos, passando, pouco a pouco, a reconstituir o valor dos quadrinhos. E, ao invés de se questionar se o Batman era gay (CIRNE, 2005, p. 40), questões mais pertinentes, como por que ler quadrinhos — assim como se questiona porque ler literatura clássica — passaram a constituir o foco dos estudos.

No Brasil, esse valor foi reconstituído, principalmente, após a inclusão das histórias em quadrinhos no Programa Nacional Biblioteca da Escola, em 2006, que visava à distribuição e inclusão das HQs nas escolas como auxílio a práticas pedagógicas, de acordo com Vergueiro e Ramos (2009). Com isso, e o fato de começarem a ser vistos como um gênero literário, passou-se a produzir um maior número de HQs, e, especialmente, adaptações em quadrinhos de obras literárias. Embora, inicialmente, o motivo para essa expressiva produção tenha sido de cunho puramente mercantil, o fato é que se passou a consumir quadrinhos com maior intensidade e, percebendo seu potencial, as editoras brasileiras passaram a trazer mais quadrinhos produzidos fora, dando início a uma nova necessidade editorial: as traduções de quadrinhos. Com relação à formação dos tradutores, ainda há, no Brasil, relativamente poucos cursos específicos que se propõem a especializar tradutores nessa área<sup>3</sup>, mas a procura ainda pode crescer, visto que

---

<sup>3</sup> Até o momento, foi encontrado apenas um curso específico de tradução de quadrinhos em EAD, em São Paulo, entre minicursos e oficinas direcionadas a tradutores que aparecem



os quadrinhos estão cada vez mais popularizados, levando tanto a demanda por tradutores especializados quanto ao interesse da academia por estudá-los mais profundamente.

Definir os quadrinhos ainda é uma tarefa difícil, pois sua versatilidade e complexidade abrangem uma alta gama de elementos que complicam uma delimitação de conceito. Sabe-se que os quadrinhos utilizam dois códigos de signos: o verbal e o imagético (embora nem sempre o verbal precise aparecer). Os quadrinhos são considerados como um gênero híbrido por essa constituição, e as histórias em quadrinhos se apropriam dessa relação entre texto e imagem para compor o que Barthes (1990) chama de “cadeia flutuante de significados”. A esse respeito, Barthes define duas funções que podem ser atribuídas à linguagem dos quadrinhos: a de fixação e a de ligação. A fixação diz respeito à decodificação do sentido denotativo da imagem mostrado pela palavra. É nessa decodificação que ocorre, então, a cadeia de significados sobre o qual o autor reflete, pois há situações em que a imagem necessita de um complemento dado, então, pela a linguagem verbal. Já na ligação, a relação entre imagem e palavra é outra. A ligação se constitui por um encadeamento complementar, em que a imagem complementa o texto, num caráter narrativo. Contudo, é preciso estar atento às funções narrativa e descritiva exercidas pela imagem. Ainda com relação a esse ponto, Umberto Eco (1993) percebe que há uma relação entre signos e que também podem estar em “referência a um dado código ao que o autor se atém, presumindo do conhecimento de seus leitores” (1993, p. 131). Assim, nos quadrinhos, tais relações e referências podem alternar e constituir em si desafios para o tradutor/adaptador.

Outra questão importante a ser esclarecida é em relação à errônea ideia de que os quadrinhos são mais fáceis de ler, devido à constituição do seu próprio gênero. Em geral, os quadrinhos contêm menos textos do que obras literárias, além de carregar uma linguagem mais coloquial por haver uma maior inserção de diálogos. Na verdade, a leitura dos quadrinhos é bastante complexa, justamente por conta dessas relações que o texto faz com a imagem. O leitor precisa estar bastante atento ao que é expresso nas imagens por meio de expressões, poses e

---

esporadicamente em instituições. A tradução de quadrinhos é geralmente estudada e trabalhada junto com outros tipos de tradução, conforme aponta Liberatti (2017).



posições, cores, enquadramentos, diagramação dos quadrinhos, entre tantos outros elementos visuais que aparecem nos quadrinhos. Todos esses elementos fazem parte da complexidade, pois o leitor não precisa apenas interpretar o signo verbal, como também o signo imagético. Cabe ressaltar que, antes de tudo, o tradutor é um leitor e sua tradução depende da sua leitura.

### **Tradução dos quadrinhos: da invisibilidade à visibilidade**

Conforme mencionado anteriormente, alguns teóricos têm estudado a constituição imagética como uma forma de tradução. De acordo com Guerini e Barbosa (2013, p. 17), ao se admitir a HQ como “tradução”, concorda também que os quadrinhos são um texto, e “se equipara à fonte” (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 17). Conforme as autoras, para

conceber a HQ como tradução, bastou-nos considerar o significado como um fato semiótico com afinidade mais profunda do que aquela definida na semelhança linguística — superficial e vaga — de duas obras poéticas produzidas em línguas diferentes. Assim, utilizamos tanto as ferramentas dos teóricos da tradução quanto a dos oradores. [...] Ao assumirmos a tradução pelas funções retóricas criamos um novo contexto que privilegia não o “o quê”, mas o “como” a história é narrada. [...] A tradução nesses moldes torna-se uma *mimesis*, uma criação, um produto único que surge do desmonte dos elementos do texto para pô-los na linguagem, seja ela feita de palavras, imagens, corpos, gestos ou sons. (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 17)

As autoras ainda lembram que cada leitura não deixa de ser uma forma de tradução, assim como a crítica está para a interpretação (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 17). No entanto, é preciso ter consciência de que a tradução:

É fruto de um exercício sofisticado, que propõe recuperar os grandes clássicos e deles gerar imagens, e não somente uma tarefa que se limite a reproduzir sentidos e enredos de forma linear e descritiva, relatando-os de maneira direta e sem obstáculos. (GUERINI; BARBOSA, 2013, p. 17)

Como Guerini e Barbosa lembram, o processo de leitura de uma HQ possui complexidades que vão além do linguístico. Cyrne (1972), uma das maiores autoridades sobre quadrinhos no Brasil, compôs um livro apenas sobre a leitura dos quadrinhos, destrinchando o processo complexo que há por trás da leitura das HQs. Para o autor, existe o que chama de “leitura estrutural” em que encaminha o



leitor para “uma leitura criativa capaz de identificar o seu processo e sua ideologia”. Cyrne ainda vai além ao afirmar que

não se pode ler uma história quadrinizada como se lê um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça de teatro, ou até mesmo uma fotonovela ou um filme. São expressões estéticas diferentes, ocupam espaços criativos diferentes. Embora haja um denominador comum para a leitura que se preocupa com manifestações e discursos artísticos, existem leituras particulares para cada prática estética (1972, p. 15).

Kaindl (2010) aponta algumas questões relevantes para a tradução dos quadrinhos, que também servem para a compreensão da linguagem das HQs. Listando alguns elementos de signos pictográficos e tipográficos, o autor considera as “várias interferências manipulativas, nos quadrinhos, como um resultado de uma tradução e suas condições sociais” (2010, p. 32), pois a origem de cada quadrinho também determina a forma com que a tradução será desenvolvida. Assim, o autor apresenta alguns elementos relevantes para a leitura e tradução de quadrinhos, como: balões, narrações, onomatopeias, legendas, elementos tipográficos e pictográficos (*speedlines*), ideogramas, representações pictóricas de pessoas, objetos e situações. Conforme o autor, tais elementos são pertinentes para o significado dos quadrinhos (2010, p. 37) e, dependendo do tipo de quadrinhos em questão, carregam em si pesos diferentes para a leitura e compreensão da HQ e, conseqüentemente, a tradução. Umberto Eco também aponta para elementos que chama de iconografia que “compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma que se pode falar numa semântica da estória em quadrinhos” (1993, p. 145). Essa semântica, à qual o autor se refere, diz respeito a determinados signos já convencionados nos quadrinhos, como os balões, que significam “discurso expresso” (ECO, 1993, p. 145). Tais signos, ainda, podem se apresentar com algumas variações, como a fumacinha (uma das variações do balão), que indica pensamento, por exemplo.

Compreender tais questões é relevante para o tradutor que traduz quadrinhos. A tradução, de fato, é um processo complexo. Geralmente, se constitui de um processo individual, mas dependente de elementos externos ao tradutor (editora, prazos, recepção, ética, entre outros). Outro ponto que devemos



considerar é que a tradução, também, deve ser considerada, por si só, um ato autoral, visto que as escolhas lexicais e gramaticais partem do próprio tradutor. Como já mencionado, é preciso sempre lembrar que o tradutor é também um leitor — logo, também responsável por sua própria interpretação. Por esse motivo, traduções nunca são inteiramente iguais. Dificilmente um leitor consegue deixar de “marcar” o “original” com sua interpretação, por estar em um diferente contexto social e histórico, conforme Arrojo menciona (1986, p. 38). Como a autora afirma,

[...] é impossível resgatar integralmente as intensões e o universo de um autor, exatamente porque essas intensões e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possa ter sido. Além disso, como sugeriu o teórico francês Roland Barthes, qualquer texto, por pertencer à linguagem, pode ser lido sem a “aprovação” do seu autor, que pode apenas “visitar” o seu texto, como um “convidado”, e não como um pai soberano e controlador dos destinos de sua criação. [...] O autor passa a ser, portanto, mais um elemento que utilizamos para construir uma interpretação coerente do texto. (ARROJO, 1986, p. 40)

Essa concepção nos leva ao conceito de autoria e ao status do tradutor com relação ao que traduz, um tema que tem ganhado importância nos estudos da tradução. Sabe-se que a noção de autoria tem passado por mudanças. Ao se tomar o panorama histórico dos estudos sobre autoria, é possível perceber como o foco da autoria foi se modificando, começando pela inspiração divina, até chegar ao leitor, conforme Eco (1986) aponta. Segundo esse autor, é o leitor quem decide o que fazer com a obra, uma vez que a interpretação é um ato individual. Tal concepção auxilia a compreensão sobre a posição e relevância da tradução e do tradutor, uma vez que o tradutor também é um leitor, e, com base em sua interpretação, desenvolverá o seu texto, e não somente o texto de outro. Além da sua interpretação, há que se considerarem as particularidades de cada língua, que também definem o resultado da tradução. A esse respeito, Foucault (2007), dentro da teoria de posicionamento discursivo, afirma que o autor é um “princípio de agrupamento do discurso, uma unidade e origem de suas significações”; é o “responsável pelo texto que produz” (FOUCAULT, 2007). No entanto, Burke (2011) questiona a responsabilidade do autor frente a sua escrita, por não controlar os sentidos do texto nem a sua recepção. Esse é um risco inerente tanto ao tradutor quanto ao autor da obra original, pois não se pode controlar quem lê



e o que se lê, pelo fato de a interpretação ser um ato individual e variável. Portanto, o autor apenas autoriza a circulação de suas obras, assim como é autorizado pela sociedade na qual se inscreve. Portanto, pode-se considerar que tradutor se constitui como um coautor da obra traduzida.

No entanto, para o tradutor se constituir um coautor, que, de certa forma, sempre o é, é preciso dar visibilidade a ele. A invisibilidade do tradutor é um termo que Venuti (1995) utilizou para “designar a situação e atividade na cultura contemporânea Anglo-Americana” (VENUTI, 1995, p. 1)<sup>4</sup> dos tradutores, que são frequentemente ignorados. Para ele, a invisibilidade funciona como um efeito ilusório de apagar o discurso do tradutor na tradução. Todavia, é importante perceber que tal apagamento é impossível uma vez que o discurso do tradutor, por mais que se tente apagar, está presente e impregnado na tradução por meio de suas escolhas.

Apesar de marcas culturais aparecerem nos diálogos e, às vezes, notas de rodapé estarem espalhadas por páginas explicando tais elementos, pode-se dizer que o tradutor continua numa posição de marginalização diante do seu próprio trabalho. Sabe-se, no entanto, que as editoras detêm maior força na questão da invisibilidade do tradutor, pois são elas que, no fim, determinam como as obras devem ser publicadas, possivelmente visando a sua recepção, o que muitas vezes interfere na tradução da obra. Como exemplo disso, foi encontrado um depoimento de Sidney Gusman, jornalista e um dos maiores editores de quadrinhos, atualmente, expondo sua percepção sobre a posição que o tradutor deve ocupar, quando questionado sobre a tradução de um nome de um personagem dos quadrinhos de “Sandman”, do americano Neil Gailman. Na época da publicação, em 2015<sup>5</sup>, houve uma pequena polêmica em relação aos personagens *Dream* e *Death* que, no original, fazem parte de um grupo de personagens todos com nomes com iniciais em letra D. Em conjunto com os editores da publicação, o tradutor optou por ‘Devaneio’ e ‘Desencarne’, embora

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: “describe the translator’s situation and activity in contemporary Anglo-American culture”.

<sup>5</sup> Conforme informado pela editora Panini. Disponível em: <<http://hotsitepanini.com.br/vertigo/publicacoes/sandman-preludio-2/>>. Acesso em: out. de 2017.



soubessem que essas palavras não eram exatamente equivalentes, causando controvérsias. Conforme Gusman, o tradutor, Jotapê,

sugeriu Devaneio e Desencarne. Ele já havia tentado na Globo, na primeira publicação do material no Brasil, mas o editor Leandro Luigi Del Manto não topou. Para mim, muito acertadamente. Porque Devaneio não é Sonho (como diz meu amigo Marcelo Naranjo, nunca vi alguém dizer "Uau, tive um devaneio muito louco esta noite"; ou "Meu devaneio é conhecer a Europa"; e Desencarne dá um caráter mais espiritual à Morte. Mas na Brainstore [sic] rolou. (retirado do da página do MBBForum.)<sup>6</sup>

Em relação a essa controvérsia, Gusman também afirmou que,

[...] Jotapê se defendeu, aqui mesmo no Face, dizendo que, se Gaiman [sic] criou tantas denominações para Sandman, que mal haveria em ele fazer o mesmo, com Devaneio? **Pois pra mim**, como leitor e editor (inclusive de Sandman), é justamente este o mal: **o tradutor não é o autor, então** (de novo, na minha modesta opinião) **deveria limitar-se a adaptar da melhor maneira possível o texto original para o nosso idioma. Sem inventar.** (grifo nosso, retirado do da página do MBBForum.)<sup>7</sup>

Fica claro que, na sua perspectiva, o tradutor teria ido além do que era esperado ao tentar manter as iniciais e manter elementos do texto de partida. No entanto, Gusman fala que o tradutor deveria “adaptar” e é exatamente isso que o tradutor fez. Percebe-se a falta de diretrizes claras com relação ao papel do tradutor e escopo de sua atividade, ou seja, políticas editoriais. Isso acontece porque, infelizmente, no Brasil, pelo menos, as editoras (uma das instituições que mais deveriam manifestar interesse no assunto por sua responsabilidade para com as publicações) parecem estar completamente alheias ao movimento atual dos estudos da tradução, que apontam para a coautoria do tradutor. Afinal, a obra é um conjunto de textos composto por diversas leituras trazidas não só pelo autor do dito “original”, como resultado de diversas leituras. E o tradutor, com sua bagagem, como visto no exemplo acima, também influencia na leitura da obra. A respeito da coautoria do tradutor, Venuti afirma que:

---

<sup>6</sup> O depoimento em que o editor faz suas colocações aparece acessível no fórum online, destinado a debates entre leitores de revistas em quadrinhos, publicado em 2016. Disponível em: <<https://www.mbbforum.com/mbb/showthread.php?49098-Tradu%E7%F5es-e-adapta%E7%F5es-de-quadrinhos-no-brasil-Opinem>>. Acesso em: out. de 2017.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.mbbforum.com/mbb/showthread.php?49098-Tradu%E7%F5es-e-adapta%E7%F5es-de-quadrinhos-no-brasil-Opinem>>. Acesso em: out. de 2017.



A autoria não é individualista, mas coletiva: a forma do trabalho não se origina simplesmente com o autor como 'seu estilo e expressões próprios', mas é de fato uma colaboração com um grupo social específico, na qual o autor leva em consideração os valores culturais característicos daquele grupo. (2002, p. 116)

No que diz respeito aos quadrinhos, atualmente, parece haver um movimento contrário à invisibilidade do tradutor, apesar de algumas editoras, conforme exemplificado acima, ainda não considerarem o tradutor como sendo também, em certa medida, autor ou coautor. Talvez seja possível afirmar que tal situação esteja ocorrendo pelo simples fato de as editoras desconhecerem ou ignorarem as teorias da tradução, sem levar em consideração o verdadeiro papel e importância do tradutor, não só para as obras quanto para a sociedade. Além disso, devemos considerar que questões intrínsecas à linguagem dos quadrinhos (como, por exemplo, a falta de espaço nos balões para explicações), bem como a recepção, podem estar tirando o tradutor de sua invisibilidade na tradução de quadrinhos. Em seu artigo, Rosa (2010, p. 426-428) mostra como os antigos quadrinhos traduzidos eram comumente domesticados ou adaptados, a fim de apagar qualquer marca de tradução das obras. Algumas vezes, até mesmo, elementos visuais dos quadrinhos eram apagados ou trocados por outros, a fim de apagar marcas estrangeiras. No entanto, percebe-se que esta prática vem sendo cada vez menos utilizada.

É possível que isso aconteça em detrimento de um novo posicionamento do público, com o advento das redes sociais, como exemplificado abaixo. Não é raro ver nas redes sociais e sites comentários de leitores rejeitando tradução de nomes de personagens, locais, ou qualquer marca cultural do estrangeiro. Um exemplo mais recente foi a repercussão da tradução do nome de uma personagem da série da Netflix, *Stranger Things*. A personagem *Eleven* (interpretada pela atriz mirim Millie Bobby Brown) foi traduzida na legenda literalmente por Onze, assim como na Dublagem, e as chamadas de diversas notícias, com comentários tanto de leigos como de tradutores, consideram que foi uma gafe na tradução visto que os outros nomes não foram traduzidos. Embora seja importante lembrar que o nome da personagem faz referência ao número 11 tatuado no pulso da personagem, e carrega em si todo um contexto narrativo e de construção da personagem em volta desse número, uma parte do público exigiu que o nome não fosse traduzido. Afinal,

o público, a quem a série se destina, sabe que o termo *eleven* se refere ao número onze, como o comentário abaixo exemplifica.



**Figura 1: um dos comentários publicado na página metropoles.<sup>8</sup>**

Talvez seja possível afirmar que uma das causas dessa rejeição possa ser atribuída ao estranhamento de a referida personagem ser a única com nome traduzido, evidenciando as diferenças culturais na tradução, e, ao mesmo tempo, evidenciando o desejo público pelo contato maior com o estrangeiro. Afinal, a globalização possibilitou trocas culturais, instigando indivíduos a conhecerem o outro, o estrangeiro. Essa percepção se amplia nos estudos da tradução, uma vez que a tradução possui esse potencial, essa possibilidade de fazer trocas culturais com os seus leitores. E, no Brasil, o público brasileiro parece estar cada vez mais interessado no intercâmbio cultural que os quadrinhos possibilitam. Isso também pode, entre outras questões, ser uma consequência do momento sócio-histórico-cultural em que o país vive; resultado de políticas ideológicas que desvalorizam o próprio material cultural. Independente do que for, o fato é que tal demanda tem contribuído com uma maior visibilidade do tradutor em um mercado ainda relativamente novo para os tradutores, se tratando dos quadrinhos, embora muitos desconheçam seu papel dentro desse contexto.

### **A tradução de quadrinhos em análise**

Esta seção apresenta alguns exemplos de traduções de quadrinhos. Quanto à metodologia de análise dessas traduções, são analisadas com foco na questão da

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/netflix-comete-gafe-em-traducao-de-stranger-things-e-fas-nao-perdoam>>. Acesso em: out. de 2017.



visibilidade do tradutor e servem de suporte para as reflexões. Os exemplos apresentados foram escolhidos por ilustrar as questões abordadas na parte teórica e por possuírem elementos relevantes para as análises.

O desenvolvimento de uma tradução é um processo complexo, que envolve tanto leituras anteriores do tradutor, quanto uma série de outros elementos que estão por trás dele enquanto indivíduo, como editores, recepção, cumprimento de prazos, entre outros. A esse respeito, Ferrer Simó (2005, p. 42) sugere que os *scanlations* têm também influenciado a maneira como as traduções de quadrinhos são publicadas pelas editoras. O *scanlation*, de acordo com a autora, se refere a

uma versão traduzida de uma história em quadrinhos, cuja versão original foi digitalizada e modificada com programas de diagramação ou desenho para introduzir o texto na língua meta, uma tradução também amadora. Assim, o termo anglófono vem da contração de *scanner* e *translation*. (FERRER SIMÓ, 2005, p. 29)<sup>9</sup>

Cada vez mais cientes dessa prática amadora, as editoras, antes de publicar novas edições, ou novas produções, buscam por *scanlations* a fim de averiguar como os leitores estão consumindo os quadrinhos, para, com isso, definirem como as traduções devem ser feitas, conforme a autora mostra. Acredita-se que essa prática também ocorra no mercado editorial brasileiro, uma vez que muitos dos tradutores que trabalham para essas editoras já leram quadrinhos traduzidos por *scanlators*, ou, até mesmo, já traduziram para grupos de *scanlation*.

Zanettin (2014, p. 9) afirma que a primeira menção da tradução de quadrinhos, dentro dos estudos da tradução, foi feita, possivelmente, por Roman Jakobson, ao fazer uma referência aos três tipos de traduções, afirmando que “por mais absurdo que possa parecer a ideia da *Ilíada* e *Odisseia* nos quadrinhos, certas características estruturais de sua trama são preservadas apesar do desaparecimento da forma verbal” (JAKOBSON, 1960 apud ZANETTIN, 2014, p. 9). A tradução de quadrinhos, por se constituir um campo relativamente novo nos estudos da tradução, ainda possui algumas questões em aberto para análise, mas já se sabe, por exemplo, que as editoras brasileiras, quando compram os direitos

---

<sup>9</sup> Tradução nossa: Una *scanlation* es una versión traducida de un cómic cuya versión original se ha escaneado y modificado con programas de maquetación o diseño para introducir el texto en la lengua meta, una traducción también aficionada. El vocablo anglófono viene de la contracción de *scan* y *translation*.

de publicação de obras estrangeiras, recebem arquivos abertos para edição. Nesses arquivos, as imagens, os textos dos diálogos, balões, e até as onomatopeias (um dos elementos principais dos quadrinhos) vêm separadas para edição, caso necessário. Entretanto, nem sempre as onomatopeias, por exemplo, são traduzidas, como mostrado abaixo, no quadrinho *O Divino*, de Asaf e Tomer Hanuka e Boaz Lavie.



Figura 2: *O Divino*, de Asaf e Tomer Hanuka e Boaz Lavie

Outra questão interessante é perceber como os quadrinhos americanos desenvolvem suas onomatopeias. Enquanto no Brasil elas são desenvolvidas de forma a representar os sons, no inglês, são muitas vezes criadas por meio de verbos que se referem ao ato sonoro que o autor pretende representar, com função puramente evocativa, como lembra Eco (1993, p. 145). No exemplo acima, é possível observar o verbo “*ripe*” do inglês “rasgar”, dando, então, a noção sonora sobre a ação que acontece no quadro, o que pode sugerir uma necessidade de que as onomatopeias sejam traduzidas.

Existem outras formas de manter a visibilidade do tradutor, como, por exemplo, preservando marcas culturais nas páginas, colocando notas explicativas sobre elas. Tal prática é denominada por Venuti (1995, p. 24) como “*estrangeirização*”, definida pelo autor como uma estratégia de tradução que consiste em levar o leitor até a cultura de partida, mantendo, assim, marcas

estrangeiras que evidenciam a presença do tradutor na obra traduzida. Para o autor, isso também implica a subjetividade humana que é constituída

por determinações culturais e sociais que são diversas e até conflitantes, que medeiam qualquer uso de linguagem, e que variam de acordo com toda formação cultural e todo momento histórico. (VENUTI,1995, p. 24)<sup>10</sup>

É interessante perceber que tal noção reforça a questão da coautoria do tradutor na obra traduzida. Entretanto, na literatura, essa estratégia é comumente vista de forma negativa por causar um estranhamento no leitor, pois ainda existe, como o próprio autor afirma, uma ilusão de que o texto traduzido corresponde, tal qual ele é, à obra original. Contudo, é interessante notar, também, como, atualmente, a estrangeirização parece bastante presente e marcante na tradução de quadrinhos, como no exemplo abaixo, em que o tradutor deixou no diálogo o elemento estrangeiro, e acrescentou uma nota de rodapé. Embora não seja possível saber se tais notas constam no original, tal constatação é relevante, pois a inserção da nota não deixa de expor o tradutor no quadrinho.



Figura 3: *O muro*, de Fraipont & Bailly

<sup>10</sup> Tradução nossa: “subjectivity is constituted by cultural and social determinations that are diverse and even conflicting, that mediate any language use, and, that vary with every cultural formation and every historical moment”.



Figura 4: *O muro*, de Fraipont & Bailly

Nos *mangás* (designação para os quadrinhos japoneses), a interferência do tradutor parece mais evidente, ou seja, o tradutor é mais visível. Isso parece também se intensificar cada vez mais, possivelmente devido ao fato de o público brasileiro estar cada vez mais familiarizado com a cultura japonesa, e parecer simpatizar com os nipônicos. No exemplo abaixo, é possível perceber como grafismos e ideogramas nem sempre são traduzidos, trazendo uma nota do tradutor logo abaixo do quadro.

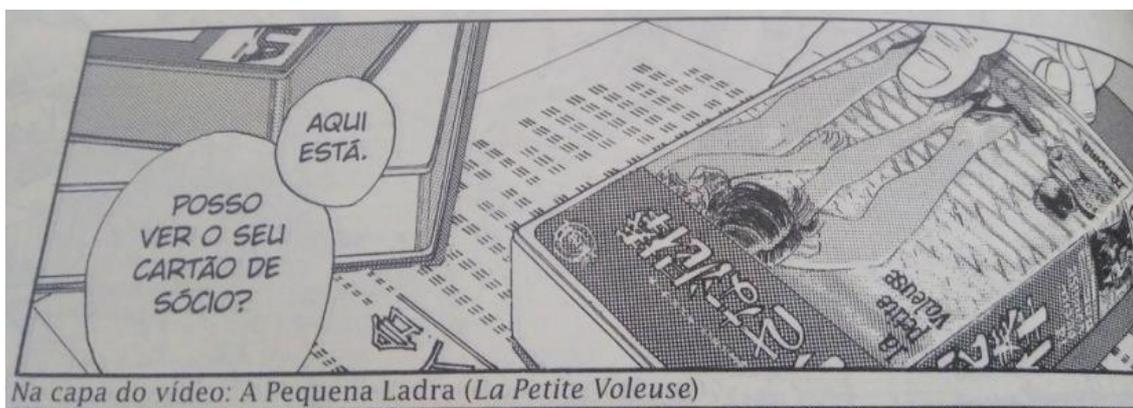


Figura 5: *O homem que passeia*, de Jiro Taniguchi

Os *mangás* também utilizam muito de expressões fora dos balões que expressam algum tipo de sentimento do personagem, conforme ilustrado na imagem abaixo, em que se tem uma expressão de cansaço. No entanto, como exposto, o ideograma não foi traduzido, trazendo, acima, a sua tradução correspondente, em uma relação dialógica entre o signo verbal estrangeiro e o

signo verbal da língua de chegada. Tal expressão, no entanto, só é possível de ser compreendida se o tradutor estiver atento à relação que ela faz com o signo imagético, a expressão do personagem, e à sequência narrativa que leva o leitor à compreensão da situação ilustrada no quadro.



Figura 6: *Sherlock, um estudo cor de rosa*, de Steven Moffat, Mark Gatiss e Jay

Enfim, como observado, a prática e a interferência do tradutor parecem estar muito mais visíveis na tradução de quadrinhos. Independentemente dos motivos pelos quais isso aconteça (como mencionado, os leitores, o mercado, ou mesmo a própria relação entre texto e imagem que pode, de alguma forma, exigir a estrangeirização). O fato é que os leitores atuais de quadrinhos parecem estar cada vez mais conscientes do trabalho de tradução que há por trás das páginas lidas, e, mais do que isso, exigem que as marcas culturais apareçam, pois elas trazem informações novas sobre a cultura estrangeira e a possibilidade de novos aprendizados.

### Considerações finais

A invisibilidade do tradutor é um tema bastante debatido nos estudos da tradução, sobretudo com relação a textos literários. Com relação à tradução de quadrinhos, como apontado, ainda há pouco material sobre o tema, se constituindo em uma lacuna nessa área. No que concerne à



visibilidade/invisibilidade do tradutor, não foram achados estudos específicos sobre o tema. Como mostrado, há alguns estudos sobre possíveis relações entre texto e imagem propostas por Barthes (1990) e Eco (1993) que podem auxiliar nas reflexões sobre a tradução de quadrinhos. Dentro dos estudos da tradução, destacam-se, até o presente momento, o artigo de Kaindl (2010) sobre alguns elementos visuais a serem considerados para a tradução dos quadrinhos e o livro editado por Zanettin (2014) que traz um apanhado de artigos englobando diversos aspectos dos quadrinhos relevantes para a tradução, como as suas origens, além de reflexões sobre a linguagem, a produção, a distribuição e a tradução dos quadrinhos.

A popularização das HQs tem gerado uma nova demanda no mercado: a tradução de quadrinhos. Conforme apresentado ao longo deste trabalho, foi possível perceber, a partir dos exemplos apresentados, como o tradutor tem maior visibilidade na tradução dos quadrinhos. As marcas culturais estrangeiras estão mais visíveis na tradução dos quadrinhos, e, possivelmente, isso esteja acontecendo graças ao maior contato das editoras com o seu público, conforme Ferrer Simó (2005) aponta. Além disso, devemos considerar que os leitores atuais são diferenciados: são indivíduos que estão sempre conectados com o mundo. Portanto, espera-se contribuir com os estudos da tradução no que diz respeito à tradução mostrando que estamos caminhando para uma maior visibilidade do tradutor nas traduções e, conseqüentemente, no cenário literário e cultural, pelo menos no que concerne à tradução dos quadrinhos.

## Referências

- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHINEN, Nobu. **Aprenda e faça arte sequencial**: Linguagem HQ: conceitos básicos. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2011.
- CIRNE, Moacyr. **A escrita dos quadrinhos**. Natal: Sebo Vermelho, 2005.



ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Estudos)

\_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. 5<sup>o</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates)

FRAIPONT, Céline; BAILLY, Pierre. **O muro**. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed.; 1 reimp. São Paulo: Nemo, 2016.

FERRER SIMÓ, María Rosario. Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado em los criterios profesionales. *Puentes*. N.6. 2005, p. 27-43.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 15. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

GUERINI, Andreia; BARBOSA, Teresa Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual**: HQ como tradução. São Paulo: Editora Peirópolis. 2013.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial editora, 2015.

HANUKA, Asaf; HANUKA, Tomer; LAVIE, Boaz. **O Divino**. Tradução de Acácio Alves; ilustração de Asaf Hanuka, Tomer Hanuka. Bueri, São Paulo: Novo Século Editora, 2015.

KAINDL, Klaus. Comics in translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van. **Handbook of translation studies**. Amsterdam: John Benjamins. Coleção: Handbook of Translation Studies v.1, 2010, p. 36-40.

LIBERATTI, Elisângela. *Traduzindo histórias em quadrinhos*: proposta de unidades didáticas com enfoque funcionalista e com base em tarefas de tradução. Tese de doutoramento submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/181611>>. Acesso em: mai. de 2018.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. **O que é história em quadrinhos**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Metrópoles. Disponível em:  
<<https://www.metrosoles.com/entretenimento/televisao/netflix-comete-gafe-em-traducao-de-stranger-things-e-fas-nao-perdoam>> Acesso em: out. de 2017.

MBBForum. Disponível em:  
<<https://www.mbbforum.com/mbb/showthread.php?49098-Tradu%E7%F5es-e-adapta%E7%F5es-de-quadrinhos-no-brasil-Opinem>> Acesso em: out. de 2017.



MOFFAT, Steven; GATISS, Mark; JAY. **Sherlock**: um estudo cor de rosa. Tradução de Lídia Ivasa. São Paulo: Panini, 2017.

RAMOS, Paulo Eduardo. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, n. 3, 2009. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL\\_V38N3\\_28.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_28.pdf)>. Acesso em: mai. de 2018.

ROSA, Gisele Marion. A tradução quadrinística: sinais de conflito entre imagem e texto. *TradTerm*, 16, 2010, p. 411-434.

TANIGUCHI, Jiro. **O homem que passeia**. Tradução de Arnaldo Oka. São Paulo: Denvir, 2017.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. London: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. "Autoria" e "Direitos autorais". In: **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 65-127. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (org.) **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009.

ZANETTIN, Frederico. **Comics in translation**. Edited by Frederico Zanettin. London and New York: Routledge, 2014.

---

**Bianca de Lima Reys** é licenciada em Letras (Centro Universitário Ritter dos Reis), especialista em Estudos da Tradução (PUCRS, 2015), e atualmente mestranda em Letras pelo Centro Universitário Ritter dos Reis, com bolsa CAPES.

**Valéria Silveira Brisolara** é doutora em Letras (UFRGS) e bacharel em Letras – Tradução (UFRGS). É Tradutora Pública e Intérprete Comercial (JUCERGS) e professora do curso de Letras da UNISINOS.

Recebido em: 29/03/2018

Aceito em: 24/09/2018

Publicado em dezembro de 2018



ARTIGOS

## THE LABYRINTHS OF UNRELIABLE NARRATION: LITERARY TRANSLATION AND THE JOURNEY OF AMERICANITY

**Davi Silva Gonçalves**

*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)*

gdavi1210@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v2i2.11730>

**Abstract:** This article consists in part of my PhD. Research, and, as such, briefly introduces: the research chief conceptual parameters, some relevant features of my object of analysis, and the structural organisation of my thesis as a whole. There, I analyse the Canadian comic novel written by Stephen Leacock and entitled *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912), discussing some of its excerpts that I also translated into Portuguese. Making these pages comprehend every theoretical contribution that emerges during the analysis of both novel and its translation would not be a feasible task – especially given the fact that, at least in my view, it is the literary and translation experiences and evidences that shall highlight the need for some reflections, more often than the other way round. My attempt has nonetheless been to trace the main attributes of some issues vital to my articulations in this thesis, more specifically concerning the concepts of Americanness and cosmopolitanism as well as the challenges involved in dealing with an ironic and unreliable narrator.

**Keywords:** *Unreliable narrator, americanity, literary translation.*

## OS LABIRINTOS DA NARRAÇÃO NÃO-CONFIÁVEL: TRADUÇÃO LITERÁRIA E A JORNADA DA AMERICANIDADE

**Resumo:** Este artigo consiste em parte de minha pesquisa de doutorado e, como tal, introduz brevemente: os principais parâmetros conceituais da pesquisa, alguns aspectos relevantes do meu objeto de análise e a organização estrutural da minha tese como um todo. Lá, eu analiso o romance de humor canadense escrito por Stephen Leacock, intitulado *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912), discutindo sobre alguns de seus trechos que eu também traduzi para o português. Fazer com que essas páginas comprimissem todas as contribuições teóricas que surgem durante minha análise do romance e de sua tradução não seria tarefa fácil – especialmente tendo em vista que, pelo menos da forma que vejo, são as experiências e evidências literárias e tradutórias que devem enfatizar o uso de certas reflexões, mais do que o contrário. Meu intento, entretanto, foi o de delinear os atributos mais significativos de algumas questões vitais para minhas articulações na tese, mais especificamente naquilo que diz respeito aos conceitos de Americanidade e cosmopolitismo, bem como aos desafios envolvidos no lidar com um narrador irônico e não-confiável.

**Palavras-chave:** *Narrador não-confiável, americanidade, tradução literária.*



Em um ar grave como o de hoje, em um mundo tão desprovido de senso do ridículo, nos sobra a literatura humorística: que bem podia ser um reagente natural dele. (Umberto Eco, *Entre a Mentira e a Ironia*, 2006, p. 80)

### **Introduction: Translatable American identity**

In the words of William Keith (1989, p. 209), “Canadian literature took a long time to emerge; it is now doing so – it may even be time to say that it has now done so – but it cannot survive without readers.” That is, the emergence of Canadian writers who assume the task of promoting Canadian culture to the rest of the world is of paramount importance for its colonial picture to change, but the maintenance of readership, through the writers and/or translators’ effort, is not less important. This is why xenophobic and/or purist views on cultural identity do not help us here, for it is exactly by reaching larger audiences that a culture is capable of thriving with effectiveness; the more hybridised such culture becomes the better. Keith (1989, p. 210) explains that “Canadian fiction deserves to be read if we are to have a healthy and living culture within the country”. And it deserves to be read by Canadians and non-Canadians, through translations and adaptations of Canadian culture into new realms of meaning. This is what allows stereotypical images regarding marginal cultures to be replaced by new images; it is paradoxically by fragmenting fixed identities through translation that such identities might acquire more vigorous characters.

Controversially, therefore, the most palpable and tangible identity is that one which allows itself to become fragmented. Nevertheless, despite his overall optimism in his reading of Canadian literary past and prospects, Keith (1989, p. 212) admits that “one can only hope that the recent increase in attention to Canadian literature in schools and universities will lead to an eventual leavening of the mass, the non-reading majority”. Keith (1989) here does not disregard the enhancement in the attention given to Canada (with its economic growth and consequent entrance within a more central positioning of the globalising world map, both in a political and social contexts; if Canada was once the place wherefrom immigrants departed, today it is one of the regions whereto they are heading), as a country which is gradually leaving the global margin and gaining space as a



neighbour (both in the objective and subjective sense) of other more hegemonic nations, but neither seems to be unequivocally confident about Canadian prospects in the globalising world map for one can only hope anything is going to change. This is, again, most probably due to his worries about those who are receiving Canadian productions, and how they have been experiencing such productions when that happens. How is this “attention to Canadian literature” really taking place?

Charron and Flotow (2012, p. 120) bring us a relevant data which might help one to understand why it is important to reflect upon such matter: “Indeed, there seems to be a shared impetus between [...] literary scholars to promote what Bernd has termed *americanidade compartilhada*”. The concept of a shared Americanness seems indeed to fit pretty well in the idea of spatial and temporal confrontation, especially through the advent of translation; that is, if literary scholars have been gradually changing their approach in what regards the shared Americanness of American literature, it seems natural for the translation of such literature to follow a similar path. In fact, the authors would still suggest that “if translation is to create and foster some ‘americanidade compartilhada’ or any other type of ‘Inter-American’ understanding, it needs to both acknowledge and mediate the ‘américanité’ of the source work, and recognize it as a factor in the target culture” (CHARRON; FLOTOW, 2012, p. 132). Therefore, on the other hand, translating American literature would not necessarily result in this better grasp on the notion of shared Americanness; for it requires that such translation acknowledges and mediates the “américanité” of the source work besides recognising its impact in the target culture. It seems that it would be pretty difficult thus to imagine a concept of American identity capable of encompassing every country sharing the status of Americanness, and at the same time suggest that national literature is limited to its time and space of production; if this were the case there would be an evident paradox, for Americanness and/or Americanness imply the idea of going beyond both geographical and temporal national frontiers. As Charron and Flotow (2012, p. 121) sapiently remark “the notion of ‘american identity’, if it does exist, is necessarily a translated and translatable one”. Being necessarily a translated and translatable one”, Charron and Flotow’s (2012) notion of American identity does indeed put into question the very basis of concepts such as those of cultural periphery, cultural inauthenticity, the relationship of the original to the copy,



cultural belatedness, cultural malaise, ideological order to succession of cultures, and, ultimately, of Canadian supposed belatedness.

A clear illustration of this Canadian supposed belatedness is the fictional town of Mariposa, the main setting of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912), which is not to be taken as a representation of nothing real whatsoever. In this sense, my worries as a literary critic and translator have never been to attempt at providing my reader with a realistic image of Orillia (town where Stephen Leacock has lived as a child, and which indeed resembles Mariposa rather considerably), as if it clearly were the inspiration for Leacock's (1912) work, and as if he wanted me to represent it with the best possible equivalence. In fiction, all is fiction; the power of literature is the fact that it does not need to tell us the truth – the literary discourse is there to make us envisage possibilities, after all we are not stupid. If we wanted to find real spaces we would not use literature as a means for that to happen, we would simply buy a map. Leacock's (1912) emphasis on the local for providing such reflections and as to put into question hegemonic values is not, as well highlighted by Magee (2006, p. 23), something much out of the ordinary in the period when his novel was written: "The local colour [...] reflects the small town dread of big city sophistication which underlay both American and Canadian local colour at the turn of the century". But, even though this feeling of dread of big city sophistication is indeed a plausible interpretation of the narrative, he does not seem to be afraid of the future in the romantic sense, but skeptical towards its main tenets. *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) does not seem to have been taken as an opportunity for allowing the emergence of nostalgia for an idealised rural, pure, and pristine space per se, as an innocuous feeling brought forward just for him to express his sorrow. It is not a book about the past, but about the impossibility of a present or future without the direct intervention of such past. In his criticism against urban growth and industrial development, Leacock (1912) seems to be fairly dispassionate about such questionable interventions in the local. His humorous sketches are an opportunity for him to laugh at those who were more often interpreted as the "villains" in the story of most towns insertion in the globalising world map. This critique against such growing antagonistic strength invading the Canadian setting (embodied by the figure of Smith, whose characterisation is that of the urban developmentalist, versus Mariposa and its



inhabitants) is the means whereby he is able to unveil what he deemed the most likely motivational interests hidden behind the curtains of the supposed benevolent gifts of the capital.

It is difficult though to identify such antagonism at first glance because Mariposans in general tend to interpret everything related to “the future” as an ultimate symbol of conquest (and look at the common path to the city – thus the future – as the only existing one). What is purportedly simultaneous has also always been cross-time; in this sense, my project to insert the 1912 Canadian period within the XXI century Brazilian one is what makes the measurement by clock and calendar so intricate for one to follow objectively. The concept of simultaneity-along-time seems to fit pretty well in my attempt to demonstrate how, through Leacock’s (1912) novel reinsertion in the contemporary Brazilian context, the Americanness shared by every temporal and spatial configuration supposedly dividing the Western hemispheres is what provides the key for such invisible barriers to be transposed and obliterated. As obvious as it might seem, the surfacing of translation is what gives readers the opportunity to understand the bridge offered by the Americanness emerging from the process of putting up a bridge where Canadian and Brazilian past and present values and experiences are allowed to dialogue. This could be regarded as a good step forth in what concerns our attempt at devising any sort of global citizenship and, of course, of an effective intercontinentality. By bringing the importance of “retaining the critical faculties” (LYNCH, 1984, p. 6) when dealing with not only Mariposa but everything else, Leacock (1912) is not advocating for any sort of liberty for liars; he is using irony to show how partial the conclusions society generally gets to are – even though the participants in this process are not aware at all of that. This partiality is perhaps originated by the fact that both experiences – the narrator’s and readers’ one – are inevitably liable to differ because of interpretation varieties. “Interpretation is not a single enterprise with one unified goal; instead, it can legitimately aim at a variety of different targets” (IRVIN, 2006, p. 114).

Therefore, the narrator’s interpretation is unavoidably different from the readers’; not only because the goal of a constructed event is never unified – something concocted by a writer is actually very commonly doomed to trigger very complex and distinct responses – but especially because the targets are constantly



diverse – readers never experience a text exactly in the same fashion. The meaning of a textual substantiation is, in this sense, a fluid one. Meaning making occurs according and depending on more than one single sphere which, still according to Irvin (2006, p. 115), might include the meaning intended by the author, the meaning(s) careful and well-informed audiences attribute to the work, or the meanings projected onto the work by audiences engaged in virtually unconstrained interpretative play”. Consequently, as Leacock’s (1912) novel develops, it becomes impossible for the reader not to suspect of the connection between what is being narrated and the conclusions of the narrator, based on such moments. This is probably due to the lack of connection between the narrators’ judgments and the events occurring in the town. As a matter of fact, s/he realises that those people whose closeness to the Mariposan ideals is already too strong are, as a result, working hard as to make their version of the stories told become as acceptable as possible. Not at all necessarily exactly how they suppose such stories are taking place. Wait and see.

### **Discussion: “The need to reduce confusion”**

Given that this article consists in part of my PhD. research, I deem it relevant to briefly describe how my thesis is structurally organised. Its first chapter subsumes the main analytical and translation tools that I rely on during the following ones, bearing in mind that, before my conclusion, I analyse Leacock’s (1912) novel and discuss some of its excerpts translated into Portuguese. For these pages to comprehend every theoretical contribution that emerges during the analysis of both novel and its translation would not be a feasible task – especially given the fact that, at least in my view, it is the literary and translation experiences and evidences that shall highlight the need for some reflections, more often than the other way round. My attempt has nonetheless been to trace the main attributes of some issues vital to the following reflections in this thesis, discussed more deeply in each of my preceding topics. The focus of my review is on Leacock’s legacy and, more specifically, on the object of my research – as to set forth and reflect upon what has already been written and discussed about *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) to show where it is situated in literary terms and to make



out how the existing critique informs and responds to my own reading of the novel. Afterwards, I address the matter of heterogeneity and anachronism as they emerge within the novel, so I can delineate in which sense both these issues are relevant for the *sui generis* development of the narrative, which depends on confusing the reader concerning realms such as time and identity. Then I get to my translation tool, proposed by Jorge Luis Borges and chosen since I regard my translation infidel and, very modestly, creative (meaning not that I deem myself good at creating anything, but that I simply do it because it is much more fun. Sorry). I finish the first section of the thesis with a brief review on some of the chosen literature addressing the issue of humour and its variants – laughter, irony, the comic, etc. Such review, whose theorists reappear especially in my next chapter, proves to be of paramount importance for my translation choices and for a more thorough consideration upon the material that shall accompany such choices – the main premises of which are brought onto the field in the topic responsible for closing this thesis review on the literature.

In the following chapter I have thus set forth a brief, but in my view crucial, analysis of the literary evidence emerging from Leacock's (1912) sketches – bearing in mind that the next step is to discuss how a careful look upon such evidence influence and guide my translation choices when bringing his text to my target context. The first topic comprises an account on the town wherein actions occur as for readers to get in touch with the literary evidence that corroborates with the idea it is more a character than simply a setting, followed by my reflection upon one of the most prominent characters surfacing therein, as to elaborate upon Leacock's problematisation of a dichotomist gaze upon him. My analysis is deepened in another topic, in terms of accessing how humour influences and ironise categorical approaches on national or singular identities, whereas it is later situated within the contradiction manifested when the local knowledge of Mariposa inhabitants is placed in parallel with the values coming from the City through the experience of Jeff, the barber. I continue developing such critique afterwards, elaborating upon the moments when Leacock raises readers' awareness to questionable epistemes that are generally taking for granted when the contradiction mentioned in the last sentence takes place in the chapter about the elections. Followingly, the shallowness and opportunism emerging from those



who master characteristics applauded by the sketches' characters, and embodied by Bagshaw, is discussed – which lays the groundwork for my putting the narrator's ironic discourse as time and space transgressive in the spotlight when writing the final section, which regards the hypocrisy of altruistic approaches towards profiteering enterprises, even in small scale events.

In the last analytical chapter I have therefore proposed a discussion on what I experienced as some of the most daedal literary evidences of Leacock's *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) regarding my endeavour at reconstructing his literary discourse in Portuguese. Theretofore I relied on my previous analysis of his text as the key to guide my translation choices, inasmuch as a careful look upon Leacock's (1912) literature consists in the very first step for a more objective manipulation of the text. The first topic is centred in Leacock's (1912) characterisation of Mariposa and in the obstacles my translation faces in terms of readers' distinct meaning associations in my target context. Later, I discuss how women are represented in the novel, as to make out how such representation would get to those who might read the translation, while, followingly, I analyse the idiosyncratic attributes of Leacock's (1912) narrator in terms of discourse, as to reflect upon possibilities to provide a reconstruction of his hyper-textual comments on the events he narrates. The following topic intensifies this dissecting of Leacock's (1912) narrator and of his discourse as to focus, more specifically, in the temporal shifts and bridges such discourse provides – both inevitably escalated into even more considerable shifts and bridges in the Brazilian text. What comes later is the possibility of my applying Borges' creative infidelity as for some of the meanings surfacing the novel to be empowered, while the next topic encompasses a scrutiny regarding Leacock's (1912) humorous and ironic artefacts for grappling with the issue of identity in the story, exploring possibilities for recreating such artefacts – even though the process of translation results in a metamorphosis of identities. Finally, I disclose my “infidel” positioning as a translator vis-à-vis my reading and rewriting of the narrative, inasmuch as in this topic I deploy the literary moments when my interferences are perhaps most conspicuous – and thus even more verifiable if compared to my discussions on previous excerpts.

Some of the questions my translation shall inevitably endeavor to answer are the ones brought forth by Charron and Flotow (2012, p. 123) regarding the



relation between the source and target text: “what is retained of this ‘américanité’? Is it preserved in translation? Does it blend in with or resist other possible forms of ‘américanité’ (be it English-Canadian *americanness*, Spanish-American *americanidad*, or the Brazilian *americanidade*)?” Looking for answers shall not be a simple task, for they require deep reflection, research, and responsibility. Every translation preserves some aspects to the detriment of other ones, but the bottom line lies in how to balance such issues, and what has to be privileged in each occasion of convolution. Given the fact that Leacock’s (1912) piece is a humoristic one, but that, at the same time, it puts across pretty serious matters which are surfacing from a very specific sociopolitical context, it behooves me to be sensible as to choose, at every moment, what should be favoured, as well as when, and how it should be favoured. One of my hypothesis can is that, given my lack of interest in trying to resist other possible forms of américanité, I imagine a lot of blending is, indeed, going to occur; the blending already takes place in Leacock’s (1912) piece, and it is hard to think of a prudent translation that does not widen such blending even more. Consequently, the choice for an annotated translation is almost second nature for this enterprise insomuch as it allows the original to be retextualised without an unnecessary textual and ideological exaggerated domestication and/or homogenising in the target text. In fact, and even though foreign-language words (in the case of my research object, words in English and sometimes in French) might superficially look as if it made the fluidity of the text less smooth, a foreignising translation allows cultural dialogue to occur and, thus, proves to be directly related to Charron and Flotow’s (2012) notion of américanité, which is brought here as the theoretic scaffold for this research.

Moreover, the presence of foreign words and/or foreign expressions in any translated works of fiction “serve to remind the reader of linguistic and cultural difference. This factor, always problematic to the translator, can be an indication of the level of linguistic and cultural hybridization in a given culture” (CHARRON; FLOTOW, 2012, p. 130). For this conceptual revolution to take place successfully, it is important to bear in mind that another pivotal factor has to be taken into consideration. As astutely suggested by Charron and Flotow (2012), literature does indeed allow cultures to meet and dialogue materially, problematising taken for granted fictional/nonfictional contexts. It can only do so, however, “where



translation and adaptation as well as any number of other creative practices take place” (CHARRON; FLOTOW, 2012, p. 134). Literature, then, plays indeed a major role for the fragmentation and contagion of supposedly pure identities and reinvention of less fixed meanings; but the advent of translated literature is even more fundamental for this picture to change. This is why one could say the major liability of contemporaneity is our attempt to universalise some values to the detriment of other ones; positioning that has already convinced many regions and peoples – as Venuti (1998) demonstrates when he discusses the US approach to literary translation from minor languages into English – that there is indeed nothing left to mediate or to translate. Venuti’s (1998) critique is a clear illustration that we are not living a moment marked by the power of the dialogue – we are living the absolutism of global monologue.

Speaking of monologue, this is precisely the discursive channel we have for assessing Leacock’s (1912) narrator description of the Canadian town where the novel takes place. It is worth mentioning, in this sense, that such description is overtly unreliable, as it is filled in with contradictions that mark the narrator’s intentions to manipulate facts and control our interpretations on the place. Such contradiction is nonetheless not only limited to how the narrator presents the town and describes it to his readers, but actually it permeates the whole order of events taking place in Mariposa. It seems that the notion of a homogeneous body of people sharing the same values and welcoming the same sorts of interferences is, by itself, a paradox; even though Mariposans were together and believed they share some sort of unflappable national identity with those inhabitants of metropolitan centres (or even with themselves), in some moments of the novel it becomes confusing to judge if they are walking to their salvation or to their doom through the path of national hope. Canada, in this sense, is always seen as a vague cloud whose shape is altered according to the wind. Benedict Anderson (1996, p. 112) addresses such difficulty when identifying what the idea of nation is really responsible for representing; in his view this is such an intricate issue because “[s]een as both a historical fatality and as a community imagined through language, the nation presents itself as simultaneously open and closed”. The idea of nation, therefore, gives us a historical fatality, but also a sense of community because it is what embodies which future shall be the one of every region, what path they must take,



whereas it supposedly puts people together in the same (sinking) boat. The nation is also described as both open and closed; but how can that be? The nation assumes the role of that institution capable of accepting the entrance and maintenance of some systems of meaning, those that exert some sort of authority through finance, religion, power, or all of it, and prohibiting the entrance or maintenance of others, those that are supposedly no longer useful for the thriving of a region because they fit no longer in the national narrative.

Unable to find out whether s/he fits or not in such “national narrative”, the narrator’s voice is the voice of someone who readers are unable to make out if is already a character of the novel or the author himself. Apropos, what is perhaps the most interesting Leacock’s (1912) over-all ironic formula is the fact that he applies his ironical tone without using the narrator as someone who incorporates the author’s position. Leacock (1912), as the narrator, has, for instance, never given his backing, as a writer or a theorist, to such idea of linear chronology setting the rural and undeveloped at the past of the urban and developed – as both his combination of innovative and traditional approaches towards social and political issues he deemed necessary demonstrate in his nonfictional works and as his criticism against industrial development and U.S.A.’s engulfment of Canadian values do in his fictional ones. These details, surfacing from specific moments of the novel, are not only pivotal for our discussion regarding the contextual references and richness of its narrative; it would also be detrimental for the study not to take such aspects into account when materially translating such metaphorical suggestions into Portuguese for translation itself, like the longing hymn of Canada and the sinking boat of the nation, can also be used as a manner either to endorse or to problematise the illusion of the universal City to the detriment of the local town. In this sense, our ability to keep finding funny something written more than one century ago would be thus an evidence of its everlasting pertinence not only for Canadians but for any readers elsewhere. Literature should not be judged only considering how well it conforms to or exposes the flaws of the context when and wherein it was written, it needs to be understood also considering its ability (or lack of it) to talk to those readers who were not there at all, which seems to be our specific case.

Something that is indeed rather comic as it is expressed in the narrative is



the usage of digression. Digression is a phenomena pretty much utilised by the Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) – who, just like Leacock (1912), would also stop the narrative to talk to readers, ask them questions, and even criticise them; I dare to say one could easily compare Leacock’s unnamed narrator to many of the ones whose voice is heard in Machado’s narratives, since both do not get tired of digressing and actually seem to take much pleasure out of it – the digression, in this sense, operates not as an interference within the narrative, but as a vital part of it. That can be seen in Leacock’s (1912) novel in the chapter wherein the narrator describes the kind of relationship the Mariposan judge had with his daughter. The narrator, at such point, not only admits he has fallen into the trap of the digression – a digression that, as it happens throughout the narrative, made him deviate from the main point and enter a discourse which he was not willing to focus on at the beginning – but actually says he is aware we knew it to be a digression even before he himself could realise. Once and again, besides, Leacock (1912) reverses epistemes as, through his ironic humour, he gives a contrary voice to his characters in order to emphasise the narrator’s overestimation of Mariposan subjects and underestimation of many other very important people. The problem is not to say that Mariposan people are also intelligent, creative, and significant (maybe they are, maybe the world has not been giving them as much attention as they deserve), the problem is that the sketches’ narrator tries to convince readers of that by transforming them in something they are not – just for them to fit the hegemonic idealisation of who and what can be deemed important. Digressing, inventing, lying, manipulating... readers gradually learn that they need to be careful regarding such narrative for, apparently, it is not advisable to put so much faith into it.

During the narrator’s digressions, we see much of Leacock’s distress concerning the Canadian social and political condition. In what regards the relevance of the specific political statements brought forward in the novel, Myron Frankman (1986), argues that the theoretical questions proposed by Leacock prove to be “timeless” for they talk of social problems that seem to be the same if compared to the social figure of more than half a century later. Frankman (1986, p. 53) states that although the formal analysis of social and economic issues devised by Leacock (1912) contains some flaws, many of its recommendations still seem to



be relevant, especially when his concern for social justice in the early 19th century is applied nowadays: “many of his recommendations still have merit, and his 1920 agenda for resolving the riddle of social justice is as timely now as when it was written”. If indeed the ironically developed criticism in Leacock’s *Sunshine Sketches of a Little Town* (1912) were applied in the contemporaneity it would be impossible not to see in the town of Mariposa and in the inhabitants who live there – despite the fact that these have been characterised more than 100 years ago – many attributes that make such seemingly “limited” references rather close to what we have nowadays. As a matter of fact, the timelessness that marks this fictional piece contributes not only for it to have its afterlife ensured but also to the questioning of the ambivalence “local/universal”, for the microstructure of the political issues present in Mariposa is not separated from the macrostructure of what takes place in the rest of the world – both at the time when it was written (horizontally) and afterwards (vertically).

In this sense the concept of literary non-linearity when brought together with the idea of “100 years later” cannot prevent creative readers that enjoy inferences from comparing this issue with Gabriel Garcia Marquez’ novel *One Hundred Years of Solitude* (1967), which allows us to think of the number 100 as a symbol of this moment of temporal, spatial, and, inevitably, identity fragmentation through literary atemporalisms. 100 is the number for convincing us that, like in Marquez’s novel, what “was” still “is”. It is important to bear in mind in this sense that what is supposedly taken as real, concrete, and palpable is only available to us if we are willing to embrace the unreal, the fluid, and the impalpable (for one step of solidity there are several previous steps of abstraction). The issue of how one invents, is invented, and can reinvent or be reinvented, such as the fixity and/or mobility entailed by such intricate processes, is tackled with by Octavio Paz (1981, p. 8), when he argues that “the invention of meaning is the continuing and multiple reading of the ever-changing nature of the reality in which, and of which we are”. In his view such invention takes place through a conscious and unconscious process of reading and experiencing events in which, as he puts it, versions of ourselves in the world and in the moment of our living “are simultaneously and constantly being invented, by ourselves as well as others. Yet this invention seeks a fixity, for we are constrained to *know*, are we not?” (PAZ, 1981, p. 9). Are we not? Tricky question,



but a very intriguing one. There is a fictive link that is what might ultimately allow the language guidance given by the writer to transgress its supposed fixity, through the transformation of such fixity. There is a becoming here, a willed as well as an unwilled transformation, a movement towards a possible consciousness which will emerge within the contexts of continuing redefinitions “in a milieu of changing meanings, the fusions and confusions of an unfamiliar and evolving culture. It is here where present consciousness with its attendant ambiguities, anxieties, and disorientations, invents meaning in the need to reduce confusion” (ITWARU, 1990, p. 13).

This is why dialogue is important, and dialogue is also important for the identities provided by the state to the subject are essentially fake identities; this seems to be far too blunt, but, as many theorists have already suggested, it is not an overstatement. What it seems, then, is that the reader must do this deal with the text, accepting to enter the realm of fantasy and allowing it to be made real – otherwise literary evidence would be no evidence at all, and all the meanings of literature would, ultimately, have no meaning whatsoever. In this sense it is useless to try to identify the percentage of reality within fantasy as if art were a mathematical challenge – the challenge is much more demanding than that. This fiction/reality dualism is also ingeniously elaborated by Itwaru (1990) for the author to problematise the notion of fiction as an invention by also considering reality as an invention in itself; and it is in the core of such dualism that literature appears as a significant tool not only to be informed by the national subjects, but also to inform them as well. Fiction is not an escape from reality, there is not and there has never been such division in practical terms – the imagined world is as real as the supposedly factual one. Nevertheless, in my object of research, one cannot overlook the intricate nature of notions such as personal decision, choice, and social context as if they had nothing to do with one another; personal decisions are molded by the context, and when we make choices we do not make them out of the blue, but motivated by such context – as to oppose it and/or to endorse it. Such amalgam of mental manipulations exists within the pages of the book and the reader’s atmosphere – the mind of the narrator is a partial mind of the author, and both minds affect my own, as reader and translator, irreversibly. In the case of *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) it is important to bear in mind



that the confusion emerging from the complex line dividing and bonding the voice of the author and that of the narrator is not restricted to this piece; in fact, “Leacock’s practice in many of his humorous pieces further complicates this problem of author and narrator” (LYNCH, 1984, p. 3). Such a “problem” – in quotation marks because, in my view, there is no problem at all – is a considerable one not only because there are many attributes in the narrator’s personality that bring readers closer to Leacock (1912) himself, but also because, in many occasions, their personality seems to be poles apart.

It is in a chapter of Michael Cronin’s book *Translation and Identity* (2003), named “Translation and the New Cosmopolitanism”, that one could understand why Mariposans keep singing even after the boat where they are travelling at the onset of the story starts to sink – a boat that might be easily associated to the nation that they share. According to Cronin globalisation is typically presented by its opponents “as a process of whole-scale standardisation. The process is dominated by large multinational corporations and international organisations [...] acting at the behest of the political and economic interests of the world’s remaining superpower, the United States” (2003, p. 15). In the case of Mariposa and, to a certain extent, even that of Canada, the political and economic interests” of hegemonic regions and peoples would later prove to assume even greater proportions. Moreover, the process of whole-scale standardisation mentioned by Cronin (2003) can be easily associated to the singing of the anthem; such song creates the illusion of a general feeling of welfare, the illusion that everyone belongs to the same boat and that abandoning such boat would be taking as unforgivable sin. After having exposed the drawbacks of globalisation and its serving hegemonic needs Cronin (2003, p. 16) would say that such “thesis has been challenged by a number of thinkers [...] who view globalisation as a fragmentary and centrifugal process as much as a unifying and centripetal one”. What they usually propose, on the other hand, even though it would appear to challenge the hegemony of the powerful, do not in fact offer smaller or less powerful polities a particularly promising role. All things considered, a theoretical review on *Sunshine Sketches of a Little Town* (LEACOCK, 1912) evinces that the less a literary piece responds to our mental worries and ambitions the more it informs such worries and transforms such ambitions; if my reading of Leacock’s novel does not provide me with crystal



clear images my translation shall aim at doing likewise.

### **Final Remarks: A desperate operation**

As I hope to have made clear as my study gets to an end, Americanness helps us see that, because the interfaces provided by the process of translation “are characterized by borrowings and the invention of hybrid forms, we know that these interfaces play essential roles” (CHARRON; FLOTOW, 2012, p. 124). Such interfaces are of paramount importance to change our configuration as subjects, inasmuch as learning that the other is different is easy, but accepting our own difference is generally less stress-free. Choosing Leacock’s (1912) novel as channel for such learning has shown me that his literary communication is like music: individuals are the instruments, and humor is a specific sound produced within such music – one that causes social commotion, and whose effects play a significant role for instruments to be ultimately in tune with one another. As the translator of his narrative, though, I am not tormented however by the possibility of decapitating Leacock’s (1912) humorous discourse here and there when that seems to me to be necessary – as long as I provide the body of his text with new heads such body shall still be anatomically capable of remaining in place (thinking differently, nevertheless). Working with humour, apropos, has been very interesting, as in the contemporaneity we still prefer to laugh, but we only pay attention to the tears; and it is whence the peripheral locale whereto humour has been taken that it learned to operate – through the back channels. For the translator, however, the surfacing of the comic cannot pass unnoticed, since “when it comes to translating humor, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry” (VANDAELE, 2008, p. 149). To propose the maintenance of laughter, therefore – to conceive such operation that proves to be as desperate as the one undertaken by the one who proposes the maintenance of poetry – is to fight such desperation for it is a good one, the very desperation that compels both translation and art to persist.

Everything that resides in the milieu of art is subjective, liquefied, and dependent upon each particular gaze upon a particular piece. As for the art of translation, those who are unwilling to invent, to adapt, and to provide their target audience with a brand new version of a text are, at the same time, unfit to the task



– i.e. to provide one's audience with a powerful and autonomous translation the translator needs, in the first place, to be aware of his/her power and autonomy. Like homeopathy, translation only works for those who have faith in it (i.e. in order to see the ghost, we must firstly believe it exists). One thing is nonetheless clear: there is no translation if there is no interpretation; and, as soon as I interpret a text, I have already betrayed it (in classical terms). Texts exist because we write, but they survive because we translate – and, for such process of survival to take place, the relation is never one of dependence, but of interdependence. It is in this sense that perhaps one of the most considerable limitations of my study is the lack of interconnectedness between this more autonomous view on translation (the idea of creative infidelity) with other theories and reflections upon the issue – my failure to expose the infidel and creative essence of distinct research tools, completely set aside during the development of my thesis. It would be far too reckless to affirm I have been able to trigger a conceptual revolution in what regards Americanness, humour, and translation – if only I had that power. My sole ambition is to open my readers' eyes to the issues addressed – dealing with such issues with the attention they deserve depends on what happens next. We are not only global consumers, but also global producers; and if there is anything more symptomatic of our dual role in both national and international ground it is our cosmopolitan interconnectedness – that is, the interconnection among peoples, spaces, and times.

I cannot avoid to finish, then, issuing a necessary *mea culpa*. If, in my project, sometimes the passage from the source into the target context might entail any meaning losses that might hinder the funny facets of Leacock's (1912) insights, in other moments I have a chance to make them stronger. In the literary translation of humour, many things might be changed, potentialised, and/or reordered for such humour to maintain its strength. If translation is that which paradoxically changes so that nothing changes, that is exactly what needs to be done in the sketches' case. Laughter is something difficult to be provoked, let alone when the joke has to travel so far in time and space; therefore, when the translator gets the opportunity to see such joke indeed working in such a dissimilar context s/he is bound to embrace it, to make the most out of it – as I have been endeavouring to do. If Leacock's ironic insights are so important for the total comprehension of his piece, they shall not be



allowed to pass unnoticed. Despite the fact that what was once ironic in Canada might not be considered ironic in the contemporary Brazilian context any longer, the prominence of those moments when I deem such irony more tangible shall always be enhanced by my choices. Any major changes undertaken during my translation are therefore directed towards an attempt to make my text as interesting and meaningful as Leacock's one, since there is no publishing house or commercial interests shaping or predetermining my choices. In my view, books are planes where the readers are invited in. It is essential, for their journey to occur, that my crew becomes aware of what sort of aircraft they are about to get in; choosing where we are setting from and where we aim at landing is not quite enough inasmuch as there are numberless manners for that to happen. It does not matter the airport wherefrom the plane left and whereto it is going if the journey is not taken into consideration. What matters is not the destiny, what matters is the journey – and nothing beyond that.

#### References:

- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London: New Left Books, 1996.
- ATWOOD, Margaret. **Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature**. Toronto: Anansi, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Second Words: Selected Critical Prose**. Toronto: Anansi, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Oryx & Crake**. New York: O.W. Toad, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. 1965. **Fictions**. Trans. Anthony Kerrigan. London: John Calder, 1966.
- \_\_\_\_\_. **A Personal Anthology**. Trans. Anthony Kerrigan. New York: Groce, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Obra Poética**. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Los traductores de las 1001 Noches." **Obras Completas**. Argentina: Emecé, 1974. 406-410.
- \_\_\_\_\_. 1970. **Labyrinths**. Trans. Donald Yates. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- \_\_\_\_\_. 1971. **The Aleph and Other Stories**. Trans. Andrew Hurley. London: Cape, 1982.
- \_\_\_\_\_. 1951. **Collected Fictions**. Trans. Andrew Hurley. London: Penguin Books,
- caleidoscópico: linguagem e tradução |v. 2| n. 2 [jun. – dez. 2018] p. 95-114 | ISSN: 2526-933X*



1999.

\_\_\_\_\_. 1973. **Other Inquisitions**. Trans. Ruth Simms. London: Souvenir Press, 1999.

CHARRON, Marc., FLOTOW, Louise. "From Quebec to Brazil: Translation as a Dialogue between Américanité and Americanidade." **Cadernos da Tradução** 30.2 (2012): 119-138

CRONIN, Michael. "Translation and new Cosmopolitanism." **Translation and Identity**. London: Routledge, 2003.

ECO, Umberto. **Entre a Mentira e a ironia**. São Paulo: Record, 2006.

FRANKMAN, Myron. "Stephen Leacock: An Owl Among the Parrots." **Stephen Leacock: A Reappraisal**. Ed. David Staines. Ottawa: Ottawa UP, 1986. 51-58

IRVIN, Sherri. "Authors, Intentions, and Meanings." **Philosophy Compass** 12.1 (2006): 114-128

ITWARU, Arnold. **The Invention of Canada**. Toronto: TSAR Publications, 1990.

KEITH, William John. **Studies in the Art of Fiction in Canada**. Toronto: Toronto UP, 1989.

LEACOCK, Stephen. **Sunshine Sketches of a Little Town**. Toronto: Bell & Cockburn, 1912.

LYNCH, Gerald. "Mariposa vs. Mr. Smith." **Studies in Canadian Literature** 9.2 (1984): 2-37

MAGEE, William. "Stephen Leacock: Local Colorist." **Sunshine Sketches of a Little Town (1912): Especial Edition**. Ed. Michael Bentley. Toronto: American Classics, 2006. 34-42

MARQUEZ, Gabriel Garcia. 1967. **One Hundred Years of Solitude**. Trans. Aureliano Babilonia. New York: Harper Collins, 2006.

PAZ, Octavio. 1981. **The Monkey Grammarian**. Trans. Helen Lane. New York: Seaver, 1991.

SZEMAN, Imre. "Literature on The Periphery of Capitalism: Brazilian Theory, Canadian Culture." **Ilha do Desterro** 40.3 (2001): 25-42

VANDAELE, Jeroen. "Humor in translation." **Handbook of Translation Studies**. Ed. Yves Gambier and Luc van Doorslaer. Netherlands: John Benjamins, 2008. 147-152

VENUTI, Lawrence. **Translator's Invisibility: A History of Translation**. London: Routledge 1995.



\_\_\_\_\_. **Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference.** London: Penguin, 1998.

\_\_\_\_\_. **The Translation Studies Reader.** London: Routledge, 2000.

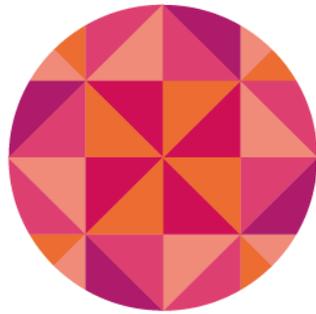
---

**Davi Silva Gonçalves** possui Licenciatura em Letras Inglês e Literaturas Correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (2010); Bacharelado em Tradução em Língua Inglesa pela mesma instituição (2011); Mestrado (com bolsa CAPES) em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGI/2014); e Doutorado (também com bolsa CAPES) na área de Teoria, Crítica e História da Tradução na mesma instituição (PGET/2017). Atualmente é Professor de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO-PR).

Recebido em: 17/08/2018

Aceito em: 15/10/2018

Publicado em dezembro de 2018



# caleidoscópico

LINGUAGEM E TRADUÇÃO