UMA PALAVRA ATRAVESSADA: SOBRE O EQUÍVOCO DOS CORPOS EM ROÇA BARROCA, DE JOSELY VIANNA BAPTISTA

A CROSSED LANGUAGE: ABOUT THE BODY'S EQUIVOCAL IN ROÇA BARROCA, BY JOSELY VIANNA BAPTISTA

Bruna Freitas Figueiredo[1]
[https://orcid.org/0000-0002-4654-3532]

Claudete Daflon[2]
[https://orcid.org/0000-0002-0392-8811]
DOI: 10.30612/raido.v15i38.14870

RESUMO: O texto propõe um percurso pelo livro *Roça barroca* (2011), de Josely Vianna Baptista, a partir de seus múltiplos atravessamentos: afetivo, tradutório, interdisciplinar, cosmológico. Os diferentes caminhos abertos procuram esboçar tensões relativas ao ponto de vista do livro, isto é, explorar os modos como as relações são nele estabelecidas, já que a perspectiva não existe fora daquilo que a constitui e do qual ela se mantém. Perceber como as diferentes textualidades presentes em *Roça Barroca* – transcrição de cantos mbya Guarani e sua tradução; versos autorais; texto de caráter etnográfico; glossário; texto ensaístico etc. – estão em deslocamento nos levou a algumas problemáticas sobre tradução, pensada em diálogo com as imagens de alguns poemas. Por tratar-se de um livro com inflexões sobre diferenças cosmológicas – mundos distintos –, a própria ideia de literatura, enquanto instituição moderna, emerge como problema. Sem almejar resolver os conflitos, queremos propor *Roça barroca* como materialidade que sugere impasses e inquietações a propósito de um espaço dialógico aberto sobre o equívoco e a opacidade.

Palavras-chave: Roça barroca; Josely Vianna Baptista; tradução; equívoco; opacidade.

ABSTRACT: The text proposes a pathway through the book *Roça barroca* (2011), by Josely Vianna Baptista, starting from variations on the idea of crossing. The different paths opened seek to outline tensions related to the book's point of view, that is, to explore the ways in which relationships are established in it, since its perspective could not exist outside what constitutes and maintains itself. To perceive how the different textualities which are part of *Roça Barroca* – transcription of mbya Guarani chants and their translation; authorial verses; ethnographic text; glossary; essay etc. – are in displacement led us to some issues about translation, conceived in dialogue with the images of some poems. Since it is a book with inflections on cosmological differences – distinct worlds –, the very idea of literature, as a modern institution, emerges as a problem. Without aiming to resolve those conflicts, we want to propose

1 Universidade Federal Fluminense (UFF)

2 Estudos de Literatura da UFF

Roça barroca as a materiality that suggests impasses and concerns about an open dialogic space about misunderstanding and opacity.

Keywords: Roça barroca; Josely Vianna Baptista; translation; equivocal; opacity.

"Procurei uma palavra metamorfizada por essas viagens diversas e intemporais", diz Josely Vianna Baptista sobre seus poemas de *moradas nômades*, uma das partes que integram *Roça Barroca*, seu livro publicado em 2011. Em sua busca, uma das viagens foi a ida a comunidades Guarani mbya no Guaíra, em que outra cosmologia se torna contraponto ao seu "olhar peregrino — de certo modo, nessa viagem, estrangeiro em sua própria terra" (BAPTISTA, 2011, p. 14-15). Múltiplos atravessamentos — palavra, deslocamento, olhar, estrangeiro — que nos suscitam algumas inquietações. Estranhar o próprio lugar (o lugar do próprio) passa por um estranhamento do corpo? do corpo da língua; da palavra? E qual o *ponto de vista* desse olhar peregrino? De onde se olha? Aqui o olhar está em movimento e se envolve.

Marilena Chauí, em seu texto "Janela da alma, Espelho do Mundo" (1988), percorre as variações existentes no "olhar". A perspectiva, contudo, palavra latina, é a ciência do *skópos*, "aquele que observa do alto e de longe", sujeito do conhecimento, altivo, que se distancia e não se confunde na produção do sentido, garantindo sua transparência. Da filiação de *perspectio,* esse olhar promove a completude da experiência, o olho que tudo vê e domina, "capaz da vidência perfeita": a evidência como "marca distintiva do verdadeiro". Entre todas as *percepções*, o olhar se torna propício ao conhecimento *objetivo* por conta de sua imaterialidade, um poder sair de si sem afetar-se no contato com o outro, voltar a si "sem sofrer qualquer alteração material", pois "ver é ter à distância" (CHAUÍ, 1988, s/p.).

Em *Roça barroca*, contudo, a procura é por uma palavra contaminada e a percepção retoma seu nascimento:

> *de percipio* que se origina em *capio* — agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber, suportar. Parece, assim, enraizar-se no tacto e no movimento, não sendo casual que as teorias do conhecimento sempre a considerassem uma ação-paixão por contato: os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir. (CHAUÍ, 1988, s/p.)

Um verso da poeta, de seu primeiro livro, *Ar* (1991), ressoa esse ponto: "o sentido se sente com o corpo" (BAPTISTA, 2007, p. 30). A partir dele vislumbramos que se o sentido não preexiste à experiência corporal, mas se faz nela, é a figura que demanda o seu fundo e não o contrário. O ângulo de visão assim é outro, pois está "*imerso* no lusco-fusco das reminiscências e *sob* os súbitos insights da *percepção*" (BAPTISTA, 2011, p. 14, grifos nossos) e, se como vimos, "há variação no olhar" (CHAUÍ, 1988, s/p.), aqui ele parece estar próximo do *mirar* de que resulta "*mirus* (espantoso, estranho, maravilhoso)". Daí milagre[3] estar relacionado também à visão, assim como mirabilia

3 Em conversa com Paulo Braz (UFRJ), ele nos lembra que milagre se aproxima da hierofania, aparição *visível* do sagrado. O aspecto do olhar marcado aí no radical *fan(o)-*, utilizado também na fenopeia de Ezra Pound para indicar os poemas marcados por sua capacidade de produzir/sugerir sensações visuais. Vale aqui lembrar os concretistas e sua poesia visual, com quem Josely Vianna dialoga. Interessante pensar, ainda, as relações de xamãs com imagens, sua arte de fazer visível o invisível (ou, se quisermos, tortamente, o

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

que, por acaso, era o nome da editora de Josely Vianna Baptista, em parceria com o artista plástico Francisco Faria. Mirar, desse modo, envolve também um estranhar, e percepção é participação (LAPOUJADE, 2017). O ponto de vista, portanto, está no corpo como campo de afetividade, não mais no lugar privilegiado e livre de contaminações, "onde se efetua aquela visão altiva da *skopiá:* o olho do observador" (CHAUÍ, 1988, s/p.). O que isso implica quando tentamos ler aquele esboçado em *Roça barroca?*

David Lapoujade, em sua leitura da filosofia de Étienne Souriau, diz que o ponto de vista se vincula ao modo de apropriar-se do mundo. Ou melhor, de apropriar-se ao mundo. A questão estaria então em como as relações são estabelecidas, pois a perspectiva não existe fora daquilo que a constitui e a partir do qual ela se mantém. Ela é imanente ao modo de disposição e articulação dos elementos de determinado conjunto: o ponto de vista in*forma* o princípio que o estrutura, "a maneira que tem de 'manter' juntos os diversos elementos que o compõem segundo relações harmônicas de oposição, de contraste, de complementaridade ou de equilíbrio" (LAPOUJADE, 2017, p. 44-45). Se a linguagem é o corpo do poema, percebê-la em seus fluxos e articulações, nos afetos que a atravessam e nas percepções que suscita, bem como nas relações entre os seus elementos, talvez nos indique uma leitura de seu ponto de vista, aquilo que se expressa a partir dele. Sob esse prisma, a leitura se faz menos na chave de hibridismo, visto que suporia certa pureza ontológica do livro-obra, do que a partir da configuração de uma lógica interna que supõe incorporações a partir de processos de "tradução e ressignificação" daquilo que lhe é estranho, pois não familiar (LAGROU, 2009).

***

Queremos nos aproximar, por esse viés, de possíveis leituras do livro *Roça barroca* a partir de um olhar atento a como as relações entre os textos são estabelecidas, sondar a sua lógica. As muitas camadas presentes nos demandam o revolver do solo, isto é, tentar entender como as matérias ali se organizam e o que nos dizem sobre seu processo de fermentação (de-composição). No livro, por exemplo, há diferentes textualidades dispostas em uma totalidade reflexiva. As traduções, bilíngues, espelham guarani e português; segue-se a elas um "breve elucidário" com notas e variações de tradução e, logo após, uma "bibliografia". O primeiro texto é uma "nota da autora sobre as palavras azuis celestes", em que ela relata algumas informações sobre os cantos mbyá bem como sobre o percurso de escrita desde seus primeiros livros. Esse mesmo caminho é retomado por Francisco Faria, no final de *Roça*, em "notas sobre um percurso compartilhado", nas quais traça os entrecruzamentos dos seus trabalhos além de dedicar um olhar sobre a produção de Josely Vianna.

Lemos também, após a primeira nota, o texto de Augusto Roa Bastos, intitulado "catecismo da beleza", a falar dos cantos e da experiência de ouvir sua tradução, mas marcando sua visão "estritamente circunscrita ao literário", considerando os atravessamentos antropológicos suscitados no confronto entre diferentes mundos e práticas

"sagrado"), o que faz Viveiros de Castro dizer que "os cantos xamanísticos são uma fanopeia – projeção de imagens visuais sobre a mente, para usarmos uma definição de Pound –, evocações vívidas mas elípticas de situações visuais ou sensoriais" (1986, p. 543). Passagem que Lagrou recupera para realçar que a figura do xamã, como "tradutor dos mundos dos seres invisíveis, (...) muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios" (LAGROU, 2009, p. 23). Sobre as *evocações vívidas* dos cantos xamanísticos, caberia, talvez, um cruzamento – cauteloso – com os Exercícios Espirituais de Loyola Brandão.

CC BY NC SA

discursivas. Sua concepção de *reflexão* nos ajuda a pensar ainda sobre o caminho "reflexivo" que começamos a indicar: "uma volta do discurso sobre si mesmo para mergulhar em outros níveis de significação" (BAPTISTA, 2011, p. 19). Refletir, também um fazer crítico, é expor as variações (os "outros níveis"; outras possibilidades) que se encontram não só ao escavar a terra, a memória, a palavra, mas também ao se aproximar de uma língua estranha a seu próprio corpo. Não à toa, há processos fonológicos que não conseguimos reproduzir, pois demandam aspectos fisiológicos que não costumamos usar, tornando-se algo que nos escapa à percepção e de sua realização, digamos, de modo orgânico. O reflexo, portanto, não sugere "imagem e semelhança", ao contrário, implica a pausa para mergulhar em estratos ainda não explorados do pensamento, do que não se sabe.

Essa reflexividade presente no livro nos indica alguns caminhos. Primeiro: uma reflexão que parte do *não saber* — da incerteza diante de uma geografia outra ("sob paisagens estranhas") — não tem como pressuposto premissas estanques, pois em terreno desconhecido, o tom que se demanda é o processual, como o de *tomar notas*. Segundo: a temporalidade aqui parece solicitar outro tratamento que não o linear. *Taking notes* toma esses rumos: o poema insinua um gesto entrelaçando palavra e pesquisa; caminho e campo. Ao encenar um deslocamento, ele está deslocado também de "moradas nômades". Entre a "bibliografia" e o texto de teor mais etnográfico, chamado "em busca do tempo dos longos sóis eternos", o poema insere-se como uma espécie de introdução ao escrito subsequente, tateando os modos de ação (algo como um método?) ao escavar fragmentos de imagens a partir de verbetes de dicionário. Incita-nos, assim, a pensar em seu "canteiro de obras", pois os resíduos dão-se a ver, já expostos em anotações antecedentes[4].

> "Terra preta" é o sítio onde se
> encontram fragmentos de cerâmica indígena,
> lia no dicionário, imaginando cacos de
> louça de cozinha sob estratos de argila,
> lascas de urnas funerárias sob o claro
> calcário, plumárias enterradas nos
> capões desmatados, itãs, sambás, tambás
> entre tíbias e fêmures, lembrando o
> velho índio que proibiu à Espanha o açoite e
> a quebradura de cântaros de chicha,
> tudo isso pressentindo, e entre outros verbetes,
> o chuvisco divino sobre o solo
> crestado, um fervor de agáricos nos tocos
> do basalto, pontuando, aliás,
> os rastros que apagava (com o
> fatigado couro da sola dos sapatos)
> ao retornar ao asfalto.
>
> (BAPTISTA, 2011, p. 91)

4 No "breve elucidário", em nota, Josely Vianna, contudo, diz que pretende nos poupar de sua oficina, ainda que exponha algumas de suas ferramentas: "Por vezes 'disseco' um verso ou estrofe para dar um vislumbre do arcabouço da língua original, mas, para poupar o leitor de minha 'oficina', tais ocorrências se limitam a uma fração mínima do trabalho percorrido para a tradução" (BAPTISTA, 2011, p. 59).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

Do *não saber* à busca por sentido, as aspas que encerram "Terra preta" indicam que o termo foi transposto de outro lugar para então residir no poema: alguém o anotou. E de nota em nota acompanhamos o trajeto: o do trabalho arqueológico no qual se recuperam fragmentos da história e da memória. Assim, um tom nostálgico começa a compor-se: lia; imaginando; lembrando. Ele é interrompido, contudo, com o anúncio indicado em "pressentindo"; "pontuando" em confronto com o retorno ("apagava"; "ao retornar") que insiste em prosseguir: pontuava o que se tentava apagar. O movimento aqui marca a presença de uma outra temporalidade: se o passado não está completo, pois imperfeito (lia; apagava), essa volta, portanto, faz-se como um gesto de recuperar e reinventar ao mesmo tempo, pois a rememoração envolvida em *Taking notes* ressalta a transformação do gerúndio em presente contínuo através do título grafado em inglês. "Lembrando" e "pressentindo" desdobram-se do imaginar, que condensa, por sua vez, passado e futuro, indicando "a presença viva de um outro futuro contido no passado"[5], aquilo que pode ser reativado e incorporado para fomentar a caminhada — os verbetes de dicionário; as lascas; os cacos; as plumárias; as conchas; as ossaduras; o açoite e a quebradura; os rastros —, tal qual a terra preta e as matérias orgânicas que fazem dela coisa fértil.

A ação presente em *Taking notes* nos relança assim às imbricações reflexivas entre as partes do livro, um "eco reformulado" inscrito no aspecto fragmentário das imagens que é, ao mesmo tempo, aquilo que persiste e o que se pressente: "tudo isso pressentindo, e entre outros verbetes,/ o chuvisco divino sobre o solo/ crestado, um fervor de agáricos nos tocos". Se antes esses vestígios estavam relegados como matéria do passado, nesse escavar, sua futuridade irrompe como presente contínuo: o que não muda porque muda sempre; ou o mito, constantemente atualizado no rito. O chuvisco divino reverberando os cantos sagrados. Aquilo que fomenta o deslocamento do poema ressoa o pensamento de José Mariátegui (1925), para quem o motor da história estava no mito ("força religiosa, mística, espiritual"), borrando as fronteiras da dicotomia moderna ao apontar para outro modo de articulação entre os termos que não o de oposição.

Se do não saber procura-se a palavra dicionarizada, ela não resolve, contudo, essa lacuna, e extrapola a página. "Terra preta", de verbete e memória, surge então como local presente de onde se regressa "(com o/ fatigado couro da sola dos sapatos)". Aqui a pesquisa evoca "o campo e a escrita" em suas "relações incertas" (LIMA, 2013); o árduo percurso de sustentar o não saber a fim "de superar sistematicamente todas as ideias, questões e hipóteses preconcebidas" (LAGROU, 2009, p. 118). Não queremos discutir aqui *Roça barroca* em termos de etnografia, embora a obra esteja também atravessada por ela, mas apenas nos apropriar daquilo que implica a imersão em um contexto outro: "um modo aberto de coletar informações (...) [e] um modo igualmente aberto de analisar essas informações" (LIMA, 2013, p. 21). Abertura assim para a experimentação, ao modo do "olhar peregrino", em que o presumível é a imprevisibilidade.

Afinal sabemos que Josely Vianna Baptista se propõe ao deslocamento, vivencia outras paisagens ao entender que o pensamento não está dissociado da percepção. Diz ela sobre a escrita dos poemas: "Antes de começar a escrevê-los fiz algumas viagens,

5 Trecho de uma aula do curso "Contra-escritas na América Latina", ministrado por Mariana Ruggieri (UNICAMP), no primeiro semestre de 2020, de forma remota.

reais e imaginárias, a comunidades mbyá do Paraná e da região vizinha do Guairá, a fim de conhecer um pouco seu modo de vida, os rituais remanescentes, sua paisagem" (BAPTISTA, 2011, p. 13-14). Campo, escrita, travessias. O projeto parece transformar-se conforme os encontros acontecem e, portanto, um método que se reformula ao largo do percurso. No olhar de Francisco Faria: "[o livro] nasce como consequência poética desse trabalho [de escrita, de tradução] que Josely, de maneira paciente e rigorosa, desenvolveu por mais de quinze anos" (*apud* BAPTISTA, 2011, p. 145).

Daí talvez a recursividade tortuosa, em vias de experimentação e processo, que tentamos abordar nessa breve leitura. Refletir é também, na física, resultado do encontro, fazendo o raio voltar a caminhar, mas em outra direção. *Roça* se dá, nesse sentido, como resultante dos afetos, distintos vetores e, então, em "linhas oblíquas". Em *Na tela rútila das pálpebras* (2016), recuperando a imagem de Padre Antonio Vieira ao comparar o comportamento de outras "nações" ao "gentio" do "Novo Mundo", a poeta diz o que parece ser o modo de sua caminhada, sugerindo, como lógica, a inconstância inscrita em seu passo:

> Vou e venho e refaço muitas vezes caminhos já trilhados, sigo e persigo tradições soterradas, o signo dos deslocamentos (como na metáfora do mármore e da murta, em que a estátua de mármore perdura, sempre a mesma, imutável, ao passo que a estátua esculpida na murta está sempre despontando, em alvoroço, seus galhos anárquicos). (BAPTISTA et al., 2016, s/p.)

***

Como pensar uma palavra marcada pelos atravessamentos? Refazer o caminho não pressupõe sabê-lo, mas despir-se das certezas para trilhá-lo de forma diferente: "p o i s q u e d e u s e s d e s e j o/ n e s s e d e s e r t o b e m i m e/ n s o"? Assim começa o poema "a r", a partir do questionamento, abrindo brechas não só no desejo e na ideia monoteísta, mas no próprio verso, entre as letras aeradas:

p o i s q u e d e u s e s d e s e j o
n e s s e d e s e r t o b e m i m e
n s o (*u m c i n z a – c h u m b o*
n o s n u b l a e a v ê n u s: n
u v e m d e n u v e n s) e q u e
e r r o s c o r r i j o n e s s e e n
g e n h o d e s i n s, s e m e q u
í v o c o (*u m c i n z a – c h u m b*
o n u b l a e s s e c i n z a: l i n
h a s o b l í q u a s), s e n o s s
e m – f i n s e u m e ç o e s s e m
e s m o c o m e ç o t ã o c o m f
i m m e d i d o (*a g u ç a a s z i*
n i a s, z u m n a s g l i c í n i a
s: c i n z a – a z u l a d o q u e a

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

n u l a o d i a) e s e o m u n
d o s e g u e r e d o n d o e i m
p e r f e i t o n e s s e m o m e n t
o e m q u e t u d o e s t á m u d o
? (*p a l a v r a s l í q u i d a s*)
(BAPTISTA, 2011, p. 114)

Da pergunta impulsionada pelo desejo diante do espaço aberto como imensidão, contudo, advém a paralisia imposta pela fábrica de certezas: "e q u e/ e r r o s c o r r i j o n e s s e e n/ g e n h o d e s i n s , s e m e q u/ í v o c o". A leitura dos primeiros versos, agora, é deslocada também para a chave da falta de ação — não mais na perspectiva de ausência de medida e modelo (um Deus) que possibilitaria a desmedida de medidas (multiplicidade de deuses e de formas) e, assim, a atividade do desejar — em que o deserto, de extensão e possibilidade, se torna o lugar do infértil, de não criatividade. A impotência resultante da completude prossegue em partes dos versos seguintes "s e n o s s/ e m – f i n s e u m e ç o e s s e m/ e s m o c o m e ç o t ã o c o m f/ i m m e d i d o [...] e s e o m u n/ d o s e g u e r e d o n d o e i m/ p e r f e i t o n e s s e m o m e n t/ o e m q u e t u d o e s t á m u d o".

Mas o acontecimento parece se dar na forma, que disputa o sentido dos versos a partir do equívoco: a ambiguidade de uma voz dobrada. A quebra [dos versos], por exemplo, parece se dar equivocadamente, na qual palavras fragmentam-se antes de se completarem; além da própria forma verbal no subjuntivo rasurar timidamente a estabilidade, visto sua carga de dúvida e possibilidade, de hesitação. Diferentemente do erro que tem a verdade como condição, o equívoco é condição de possibilidade. Ele confrontaria, portanto, como sugeriu Eduardo Viveiros de Castro, o unívoco, de "significado único e transcendental" (2019, p. 256) (o Deus do engenho de sins). A questão, desse modo, aponta para diferentes modos de relação: calcado no erro, ela demandaria o "assimilar, unificar e identificar" (p. 261) dos termos, tendo a verdade como sua identidade. Se, de outro modo, encaramos equivocadamente uma relação, a diferença é sua base, pois se diz a *mesma* coisa, mas com referentes distintos. Os sentidos inscritos no mesmo, portanto, proliferam e o obstáculo é também móvel diante do desafio das diferenças. Se os erros demandam premissas homogêneas e constituídas de antemão, os equívocos, por outro lado, supõem a heterogeneidade das premissas, determinadas à medida que se estabelecem as relações (p. 255). Veremos, em outro poema, que o roteiro de *Roça* se faz em um portulano na areia.

Há, em "a r", ainda, não de modo metafórico, senão mimetizado nas/pelas palavras, a instabilidade do clima. E a aridez do deserto infértil, a medida e perfeição do absoluto, são atravessadas pela tempestade que se forma nos versos em itálico, entre parênteses, intercalados ao longo do poema. À transparência do sentido segue-se uma nuvem densa, carregada: (*u m c i n z a - c h u m b/ o n u b l a e s s e c i n z a : l i n/ h a s o b l í q u a s*). De viés parece ser também um movimento que escapa à unilateralidade da voz única, realçando junto à *equivocação,* certa *opacidade*.[6] Edouard Glissant, temerário da tolerância redu-

6 Álvaro Faleiros, em texto de apresentação do v. 39 dos Cadernos de Tradução, "Poiéticas não Européias em Tradução - Refundações e Reescristas desde Brasis", chama a atenção para a equivocação e a opacidade como elementos implicados em traduções relacionais: Em comum, um modo outro de apreender o

cionista do Outro pelo argumento da compreensão das diferenças sob a transparência imposta por uma verdade absoluta, propõe o pensamento da *opacidade* que, "[l]onge de recuar-me no inútil e no inativo, ele relativiza em mim os possíveis de toda ação, sensibilizando-me aos limites de qualquer método. (...) [ele] me resguarda das vias unívocas e das escolhas irreversíveis" (GLISSANT, 2008, p. 54). Assim, em "a r", subjuntivo e hesitante, a certeza é nublada e a forma do poema se estremece, quem sabe, pelo barulho de um trovão, que redesenha/refaz o deserto como lugar de abertura para sentidos outros. No momento após o estrondo, "em que tudo está mudo", cai a chuva, e interroga-se: "? (*p a l a v r a s l í q u i d a s*)". As palavras, então, precipitam-se, equivocam-se.

Ainda na lógica da recursividade, "a r" recupera, pelo título, o primeiro livro de Josely Vianna Baptista. O poema, também nele presente, era performado de modo diferente pois formado como blocos estanques, em texto justificado, ainda que com as letras e palavras espaçadas. Daí nossa leitura sugerir seu "estremecimento", pois em *Roça barroca* essa "conformação" dá lugar a uma "desformação", que não é, contudo, deformação, mas forma diferida. Sobre esse procedimento, Celia Pedrosa, em seu artigo "Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição", refere-se a uma "força operacional de começos vários" turvando "a tradicional relação entre unidade, identidade e originalidade" (PEDROSA, 2018, p. 98) para indicar a "produção de singularidades, nunca originárias, acontecendo sempre como efeitos em diferença". Para ela, essa força seria motor dos deslocamentos e estaria relacionada às imbricações entre "[e]scrita poética e tradutória" que, no trabalho da poeta, viriam "se contaminando uma à outra numa prática relacional" (p. 95).

Assim, uma imagem da tradução pode, talvez, ser lida nesse poema, pois se a encaramos enquanto produtora de diferenças, encontramos na equivocação seu *modus operandi*: "Traduzir é enfatizar ou potencializar a equivocação, isto é, abrir e alargar o espaço imaginado como não existente entre as línguas (...) é comunicar por diferenças" (VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 255). Abrir e alargar o espaço — o deserto em expansão, as brechas entre as letras, a precipitação da palavra diante do silêncio intraduzível que, equivocadamente, traduz-se em mudez. Reverbera de novo aqui o nublar das certezas. E as indagações de "a r" sobre os modos de ação e imobilidade, assim, ecoa uma pergunta que encontramos em Glissant: "Como desenhar estes limites [das verdades absolutas] sem resvalar no ceticismo ou cair na paralisia?" (GLISSANT, 2008, p. 55). Uma resposta possível é dada logo em seguida, atenta à impossibilidade da redução de qualquer elemento a uma verdade preconcebida, pois ela depende das articulações geradas "na opacidade de seu tempo e de seu lugar", isto é, aquilo que "anima toda comunidade: o que nunca nos uniria, nos singularizando para sempre" (p. 55). O consentimento à opacidade como o concordar em discordar.

O equívoco desse modo é tanto "condição limitadora" quanto "forma da positividade relacional da diferença" (VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 256); aquilo que impede e impele a tradução. Nessa linha, a permanência e a ruptura (pelo verso) do "im/ perfeito" no

mundo, cujos desdobramentos, plurais, inscrevem-se nos ensaios aqui presentes e em outros desses importantes pensadores brasileiros, para quem o sujeito moderno europeu não comporta as múltiplas dimensões do existir. Nessa miríade multiplicada de possibilidades de entendimento do que é traduzir destacam-se questões como a equivocação e a opacidade. Como sugere Tiganá Santana, é preciso cuidado 'em relação ao não visto, ao informe, ao tempo em que nos coloca diante da imprescindibilidade de um posicionamento'" (p. 16).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

momento em que tudo está mudo, sugerem os "nós intraduzíveis", esses "pontos de paradas" que são "sintomas da diferença das línguas", aquilo que não se traduz pois se está sempre a traduzir. (CASSIN; OLIVEIRA, 2019, s/p.). Os *nós* intraduzíveis dilatam-se, pois cada língua performa um mundo e, assim, marca um ponto de vista. Sob esse viés, a língua é percebida como "campo e instrumento da diferenciação ontológica e da disjunção referencial" (VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 251), ou seja, como corpo**.** O trabalho tradutório, portanto, demanda uma experiência, experimentar o corpo da palavra, implicar-se: "Além do texto-base original, Teodoro Tupã Alves (importante liderança indígena, ex-cacique, professor na aldeia de Ocoy, em São Miguel do Iguaçu, Paraná) entoou-me os cantos em mbyá e eu os gravei para melhor *perceber* suas modulações e tessituras sonoras" (BAPTISTA, 2011, p. 12). Perceber o corpo da palavra, *aproximando-se* de sua prosódia, seu fluxo: modulações e tessituras, de seu ritmo, de sua temporalidade. Esse "cuidado com a forma transformou-se, então, num exercício escritural", escreve Baptista (p. 13).

***

O primeiro poema de *moradas nômades* espelha o exercício escritural que, em eco, ressoa o espiritual. Ambos inscritos, contudo, no deslocamento – entre línguas e entre estados de percepção – a partir de um trabalho com o/no corpo. "exercício espiritual" (BAPTISTA, 2011, p. 102) evoca também o nome Inácio de Loyola Brandão, fundador da Companhia de Jesus. Como método de meditação, esses exercícios destinavam-se a uma disciplina do espírito a fim do encontro com o divino, o que passava pela administração do corpo via imaginação ativa. Uma das operações mentais desse processo, a "composição de lugar", demandava que o participante imaginasse com riqueza de detalhes até senti-lo palpável, não só real como presente. Aqui, a condução imagética ambicionava um efeito no indivíduo por meio da agência de imagens, com fins à educação dos cinco sentidos. A *Meditação sobre o inferno*, como parte do quinto exercício, estruturava-se de tal forma:

> Com os olhos da imaginação, veja-se o comprimento, a largura, e a profundeza do inferno.., as imensas chamas de fogo que encobrem as almas, como se fossem corpos que estão sendo cremados. (Ouça-se): os choros, os urros, os gritos, as blasfêmias... (Cheire-se): a fumaça, o enxofre e as coisas em estado de putrefação... (Experimente-se com o paladar): as lágrimas, a tristeza, o verme da consciência... (Toque-se): as lavas de fogo que envolvem as almas e que as queimam. (apud BORTOLINI, 2003, p. 62)[7]

Paradoxalmente, o gesto de refreamento do corpo é feito através de sua mobilização, estimulando as sensações, a partir da experiência fisiológica suscitada pela composição de imagens. Na leitura de Roland Barthes, o corpo, ao comparecer de forma proeminentemente dêitica, tem assinalada sua virtualidade afetiva ao mesmo tempo em que se rasura seu significado:

> O corpo de que falam os textos de Inácio nunca é conceitual: é sempre esse corpo: se viajo num vale de lágrimas, devo imaginar e ver essa pele, esses membros entre os corpos dos animais e aperceber-me das emanações que saem desse objeto misterioso cujo demonstrativo (esse corpo) esgota a situação, já que pode ser sempre apenas designado e nunca definido. (BARTHES, 1999, p. 65).

7 Na dissertação de Denise Bortolini, encontram-se mais informações sobre os exercícios espirituais de Loyola e sua relação com a "pedagogia do corpo"/conversão nas Missões jesuíticas.

De modo indicial, ele não surge como representação de uma categoria físico-biológica, mas enquanto afeto (suas emanações) e que só pode ser *percebido* a partir da *participação*, ou seja, em ato, pois o que se procura imitar, ali, não é tanto a imagem de um corpo, mas a produção de efeitos mobilizada por ele. Assim, o que Loyola intencionava era "fundar o sentido em matéria e não em conceito, ultrapassando o significado da imagem, levando-o em direção ao seu referente" (p. 65). Não parece haver, portanto, descontinuidade entre experiência metafísica e física – espiritual e material –, entrelaçadas por meio daquilo que não é definido (o corpo), e que deve ser modulado, tornando-se então um lugar de disputa de sentidos, de *produção de alma*.

Pois o que também estava em jogo, na época, era a possibilidade de conversão do "gentio" e os instrumentos retórico-metodológicos mais eficazes. Os *Exercícios* de Loyola, nesse cenário, são fundamentais pois "inclui os infiéis na perspectiva da Fé conquistadora", que não deveriam ter seus corpos exterminados, mas modulados a fim de neles ser produzida a alma católica através da conquista espiritual. É com esse modo de proceder que o padre "militante" Manuel da Nóbrega abarca nas "novas terras", a fim de escrever a Palavra divina no corpo da terra, inscrevendo-a no corpo de seus habitantes. O poema de *Roça barroca* retoma essas relações entre método e conquista espirituais, ao colocar como epígrafe trecho de uma carta do jesuíta (1549): "aqui poucas letras bastam/ pois tudo é como papel em branco".

É importante notar que, nas discussões sobre o modo mais apropriado e eficaz de conversão, o problema não é antropológico, mas teológico-político, pois tem Deus como fundamento do Direito. Nesse caso, sua lógica é a da *sujeição* já que ao definir "o índio como ser humano criado por Deus e dotado da luz natural", os inacianos o fazem destituindo-lhe de consciência da "verdadeira lei, a lei eterna", justificando, portanto, "a urgência de salvar-lhe a alma imortal, fornecendo-lhe a memória da justiça e do Bem por meio de leis positivas justas" (HANSEN, 1998, s/p.), legítimas porque fundadas sobre os preceitos da ética e metafísica cristãs. Assim, o "papel em branco" como lugar comum da retórica da *falta* (sem lei, sem fé, sem rei) assinala a catequese como um "homólogo da conquista da terra (...) pois ocupa espiritualmente o vazio que é constituído pela produção de almas assim como o vazio pressuposto do território é ocupado militarmente". Enquanto *produtora* de almas, ela é também uma *poética*:

> [o] que significa disciplinar os corpos por meio de práticas que produzem outra percepção para ele, (...) [e] principalmente, implica subordinar o tempo dos catequizados ao trabalho proposto como categoria transcendente ou, como dizia Horkheimer, como ideologia ascética em que religião e poder se fundem intimamente. Aqueles que não aceitam a catequese e tentam impedi-la são eliminados. (HANSEN, 1998, s/p)

Corpo e política (conversão espiritual e sujeição política) não se dissociam, pois a materialidade das práticas (corpóreas, linguísticas, rituais etc) será o lugar propício para a intervenção da retórica colonial[8], a fim de neutralizar a força de agência do "gentio"

8 Em relação à conversão e sua estratégia de modulação corporal tendo como referência o *humano* (em sua acepção – metafísica e biológica - ocidental), Carlos Jáuregui (2020) utiliza o termo "antropomórfosis cultural y religiosa" como análogo a tal processo (p. 22). Para discussão sobre a retórica dos "diálogos" e as tensões expressas no "hiato entre modelo textual e performance", ver MOREIRA, 2016.

inserindo-o em uma *ordem* hierárquica — corpo místico-orgânico — na qual os sujeitos ocupam posições estabelecidas *a priori* e, desse modo, a minar brechas ou riscos de um desmembramento do Todo. E é na conjugação entre corpo e língua que a possibilidade de tal feito é articulada, pois "quando o destinatário/leitor ocupa o lugar do corpo imaginário do personagem "índio", (...) a mescla teológico-linguística captura o corpo do destinatário como um veículo para a fala da alma católica" (HANSEN, 2005, p. 35).

Assim, o dispositivo de poder imprime "uma medida, uma acentuação, um sistema de pausas, um ritmo e, principalmente, a forma de uma respiração católica" no corpo do outro, catequizando-o "materialmente na sua própria língua" (HANSEN, 2006, p. 20-21). A forma carrega assim sua inscrição cosmológica já que integra "um sistema musical de equivalências relacionadas ao princípio da similitude e, portanto, ao princípio metafísico de identidade, Deus" (HANSEN, 2005, p. 33). Da mesma forma, "a escrita traduz a multiplicidade da terra nova como semelhança distante subordinada" a tal princípio, a saber, "o modelo metafísico da Letra da Verdade da Palavra de Deus fixada nas Escrituras. (...) [que também] fundamenta as práticas de arquivamento de informações e de reordenação e descontextualização da ordem social das populações que a desconhecem" (HANSEN, 2010, p. 85-87).

Voltamos à *lógica*, ao princípio estrutural e, então, ao ponto de vista. Os exercícios espirituais e as práticas corporais a ele subjacentes nos indicam modos de relação com a alteridade que, no caso cristão, está fundado no princípio de igualdade: assimilação das partes unificando-as em um comum que identifica e classifica a partir das faltas em comparação a um modelo, à imagem e semelhança de Deus. Se a abertura no desejo metafísico foi dada em "a r", ao questionar sobre quais seriam seus deuses, o nome do poema e seu nublar nos remetem, ainda, à presença da "neblina" do cosmos Guarani mbyá. Em confronto àquela respiração católica, a "fumaça de tabaco que 'ascende' ao ser exalada pelos sacerdotes indígenas em seus rituais" (BAPTISTA, 2011, p. 70), um dos dispositivos que atravessam e mobilizam a corporeidade como "meio de comunicação com o deus primeiro", despontam no livro, multiplicando os deuses: "enquanto o velho/ (...) com máscara de fumo/ e voz de criança/ (um deus fala por ele)," (p. 118). Além disso, o tabaco funciona como veículo para a cura de afecções que acarretem doenças, sendo, portanto, elemento articulador das relações com o exterior do *socius* mbyá. A fumaça e a neblina, evocando o êxtase, fomentam o deslocamento para aproximações ou distâncias, já que o tabaco pode ser visto enquanto uma força que veicula "a insistência do cosmos na vida política dos humanos" (PEREIRA, 2019, p. 343).

***

Entre relações cosmológicas, o poema "exercício espiritual" realoca a experiência em um caminho cujo princípio criador que pressupõe o ponto de vista do Todo ("papel em branco") e preenche o *outro* (*terra brasilis*) de vazio, é pervertido, tornando a *tabula rasa* aquilo que guia o próprio sujeito — um portulano fugaz:

risco
no portulano
da areia
o roteiro do error
(do latim *errare*):

viagem sem rumo
e sem fim,
como a dos ascetas
e dos apaixonados,
fadados ao êxtase
e ao naufrágio
(BAPTISTA, 2011, p. 102)

Evocando ascetas e apaixonados, as práticas aqui retomam o equívoco como lógica de relacionalidade. Desde o primeiro verso, a ambiguidade inerente a ele é ensaiada: risco como riscar, rasura ou escrita; ou como arriscar. Escrever, então, é arriscar-se, e o lugar instável instalado na/pela escrita retoma aqueles rastros ao mesmo tempo pontuados e apagados de *Taking notes*. A inquietação parece marcar o ritmo dessa "viagem sem rumo/ e sem fim", que se desloca entre êxtase e naufrágio, ponte e abismo, traçando uma cartografia a sugerir que "rios e abismos/ não demarcam fronteiras/ são caminhos" (BAPTISTA et. al, 2016, s/p.). A estrutura de poder do corpo-místico orgânico aqui dá lugar a geografias afins às brechas e aos riscos; e o desconhecido, nessa perspectiva, é "palimpsesto infinito, sempre com renitentes signos, um após o outro, a serem apagados em sua superfície, como quem se recusa obstinadamente a se deixar ressignificar. *Jamais papel em branco*, jamais margem deserta cujos rastros o mar apaga sem cessar à espera de outros sinais" (BAPTISTA et. al, 2016, s/p.), assim "o não alcançável" é lido "como força, e não como região inexplorada" (FERRAZ, 2019, p. 373).

O exercício espiritual-escritural, desse modo, "provoca e abre o discurso para que ele acolha e se altere pelo pensamento, a perspectiva e a poética desses outros com os quais encontra" (BRASIL, 2017, p. 24). Quando não se sabe para onde vai, trata-se também de acaso; e o propósito de uma viagem desse tipo, sem término e finalidade *a priori*, inscreve-se em uma experiência na qual "é preciso que o que se encontre seja nada daquilo que se foi ali para reconhecer" (BRASIL, 2017, p. 24). O "roteiro do error", portanto, indica a errância enquanto modo outro de habitar a terra e a língua; e, no limite, esse *erro* já aponte em si mesmo o equívoco, pois errar, quando se está em um caminho, é movimento: possibilidade de encontro. Nessa "rota/sem rumo", o fado do errante (ascetas e apaixonados; quem escreve, traduz) é *tanto* o êxtase *quanto* o naufrágio, e o princípio metafísico sofre uma torção cujo sair de si em direção ao outro não se dá completamente, mas racha a identidade para expor a diferença como dimensão virtual da realidade.

Assim, se o exercício escritural-tradutório lido no poema "a r" precisava de uma pausa no momento do silêncio[9], é por ele ser inerente a toda relação de alteridade, o que não deve ser confundido com as faltas provocadas por trabalhos epistemológico,

9 Tiganá Santana, em entrevista, fala de silêncio e pausa numa perspectiva parecida, realçando também sua operacionalidade de movência: "É uma imensa admiração pelo não visto, pelo que se segreda na vida, pela pausa que faz tudo ser catapultado ao movimento transformativo. Os silêncios e calmaria, conforme você destacou, são o que são, ao tempo em que são agentes dos movimentos que fazem viver. É importante se dar conta de que nem tudo está sob transparência racional, e que nem todos os buracos das paisagens podem ser tapados pelo conhecido". Disponível em: <https://www.geledes.org.br/branquitude-nao-se-compromete-com-luta-antirracista-diz-tigana-santana/> Acesso em: 20 de set. 2020.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

histórico, geográfico que "desterritorializan y circundan de vacío aquello que no comprenden" (CUSICANQUI, 2015, p. 229). Pierre Clastres (2017 [1974]) sugere que há muito na ausência (um "eco de silêncios"), na qual o que não se escuta ou o que não se pode ver — resultado de outro ângulo de visão e, consequentemente, instaurando outro mundo com diferentes disposições do sensível — surge como presença, tal qual o vislumbre do "esboço de uma ponte virtual numa sucessão de pedras alinhadas atravessando um riacho" (LAPOUJADE, 2017, p. 44), a fim de que "nos ayude a pensar al revés" (CUSICANQUI, 2015, p. 229), isto é, em outra lógica que não a do retirar o sentido do que escapa aos nossos sentidos, "pois diz-se real aquilo para o qual só há uma versão" (RUGGIERI, 2017, p. 147 [nota]).

Desse modo, não vemos *a* ponte, mas um *esboço* que tem a *possibilidade* de funcionar como tal e, contudo, ser outra coisa. O pensamento do Outro, portanto, conforme sugeriu Glissant, é estéril sem o Outro do pensamento[10], já que a fertilidade proveniente do confronto entre êxtase e naufrágio não seria tanto uma contradição, pois o movimento prossegue, e seu resultado não é a estabilidade, já que sua síntese é disjuntiva e infinita[11]; sem rumo e sem fim. Essa infinitude, entretanto (mas não contraditoriamente), diz respeito também a um limite, indicando "a presença de um inconsciente no entendimento finito, a presença de um impensado no pensamento finito, de um não eu no eu finito" (DELEUZE, 1991, p. 154). Nessa perspectiva, o equívoco, enquanto erro atravessado pela errância, parece ser o móbil-obstáculo sobre o qual Josely Vianna Baptista comenta em seu projeto, não à toa caminhante, *Na tela rútila das pálpebras:* "um impulso de ver *outros* tempos dentro do *meu* tempo, *outro(s)* sentido(s) para *meus* sentidos, como o indício de um rosto inteiro vislumbrado nas lascas de um espelho quebrado em mil pedaços" (BAPTISTA et. al, 2016).

10 Nessa implicação é importante destacar o problema relativo às noções de identidade – e indicarmos alguma cautela naquele "rachar da identidade" como dissemos anteriormente. Tania Rivera, em texto publicado na revista Cult, "Por uma psicanálise a favor da identidade", propõe um desvio da crítica da identidade quando pensada em países marcados pelo colonialismo: "De fato, recusar a identidade em nome da alteridade, da diferença e da singularidade, hoje, é ignorar que se trata, com o recurso a significantes identitários, justamente de afirmar diferenças secularmente denegadas por discursos pseudo-desidentitários que relativizam a cor da pele pela afirmação de uma mestiçagem generalizada e despistam a violência de gênero através de uma suposta libertinagem carnavalesca." Assim, ela chama a atenção para a importância de realçar o "lugar de fala" implicados nas relações em que tal gesto sinaliza a impossibilidade de um lugar de enunciação neutro. Da mesma forma, o branco aqui deve expor sua própria condição racializada enquanto raça opressora. Rivera mesmo o faz: "Afirmar aqui que eu falo – mulher, branca, em um país periférico e marcado pela violência e desigualdade social da qual estou em grande parte protegida por minha cor de pele e pelo fato de ser da classe média – não significa apenas pedir passagem para me pronunciar diante de grupos distintos; significa identificar-me para reconhecê-los. Aqui, a identidade mostra claramente, ao ser assumida como ponto de partida, sua dimensão performativa de reconhecimento. Significa recusar a me apresentar como mera porta-voz de uma verdade incorpórea e sem localização geopolítica. Exprime minha *tentativa* de descentrar o pensamento – e assumir tal deslocamento como gesto político". O movimento de descentramento, portanto, em se tratando de locais privilegiados, tem na identidade ponto fulcral para as *tentativas* de elaborar relações e aberturas ao outro menos etnocêntricas e etnocidas e mais interessadas; em escuta. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-psicanalise-favor-da-identidade/>. Acesso em: 26 de set. 2020.

11 Ressoa aqui a referida "força operacional dos começos" da poética de Josely Vianna comentada por Pedrosa, pois, diz Viveiros de Castro (2019), a equivocação é recursiva, levando a outro equívoco *ad infinitum* (p. 256). Isso porque os aparentes termos opostos do que poderia ser lido como uma dialética a sugerir síntese têm suas significações friccionadas. Pedrosa ressalta esse deslocamento, inclusive referente ao próprio termo naufrágio, ainda que referentes a outros poemas da poeta: "a associação entre viagem e queda apontava sentido outro que não o ir a pique ou perder o pico da onda; do mesmo modo, quando Josely recupera o topos do naufrágio, relaciona-o, como apontamos, a um 'mergulho entre um horizonte e um ontem'" (2018, p. 102).

CC BY NC SA

Do êxtase referente ao sair de si desdobra-se o equi-vocar como con-vocação: outra voz para a mesma voz, outro tom para o mesmo tempo. Essa operação demanda um enfrentamento entre os termos cujas forças devem estar no mesmo plano, embaralhando a noção dialética, já que a implicação eu-outro não é contraditória nem resulta em hibridismo, pois o "eu" permanece, de forma diferente, recomeçando. Por isso o rosto *estilhaça-se* como *um* espelho em *mil* pedaços (disjuntivo e infinito), e a subjetividade pode diferir de si mesma: singular *e* plural. O naufrágio assim não se dá como falha, e a fratura do estilhaçar é também abertura para outros reflexos, reflexões. E o olhar retoma as significações de mirar, visto que a perspectiva sobre o estranho é a da admiração.

Êxtase e imagens estilhaçadas convocam também outro livro de Baptista, *Os poros flóridos*. O reflexo aqui devém miragem, o que não é sinal de falso, mas sintoma da mudança de meio. Proliferação de imagens do real. "nada é miragem/ na tela rútila das pálpebras", e de olhos fechados, o sonho, o imaginar, são simbólicos *e* factuais. O êxtase, materializado no corpo, ("a pele que se solta,/ o suor do corpo em febre/ que se solta, e as peles são silêncios,/ poemas que se deixam,") realça a miragem (virtual) imanente a toda imagem (real), que pressente as brechas do espelho fragmentado em corpos de "(camaleões se escondendo em si mesmos)". O corpo camaleônico, potencial metamórfico, vê a si mesmo desmembrando-se: "espiam as peles que se espalham [...]/ corpo que se desveste, desmente,/ desvaira: tudo é miragem" (BAPTISTA, 2007, p. 94). A convocação extática ("o suor do corpo em febre"), portanto, chama o outro pela saída de si e do poema, feita tanto a partir da "convocação do corpo à leitura" quanto da escrita como corpo — e vice-versa, sendo este, também, *locus* do pensamento.

Assim, os cantos e a língua Guarani, o pensamento do Outro, parecem levar a configuração do livro "à accepter le principe d'altérité, à concevoir que le monde n'est pas fait d'un bloc" (GLISSANT, 1990, p. 169)[12]. Um momento de *inspiração*, início do respiro, uma pausa na atenção. O que não se confunde com uma leitura do livro "apenas por sua vinculação a uma identidade étnica específica", conforme problematizado por Pedrosa (2018, p. 103), já que a errância dos poemas e do próprio livro, aquilo que impulsiona ao êxtase, é o Outro do pensamento, a poética como movência: "Lá, il me faut agir. C'est le moment où je change ma pensée, sans en abdiquer l'apport."[13] A passagem da atenção à ação, uma escrita que (se faz) escuta: "Je change et j'échange. Il s'agir d'une esthétique de la turbulence, dont l'éthique qui lui correspond n'est pas donnée d'avance."[14] (GLISSANT, 1990, p. 169). A implicação mútua requer negociações, daí o "risco" da/na cartografia movente (portulano/ da areia), pois não só a ética, mas a poética — produção — não estão dadas de antemão, mas sujeitas aos acontecimentos do percurso.

Baptista ainda sobre o projeto caminhante supracitado: "Quando imaginei essa "viagem", não sabia bem o que ela me reservava". Em outra jornada, dessa vez de vínculo explícito com a composição de *Roça*, e nele relatado, Josely comenta algumas de suas escolhas demandadas no percurso:

12 ...a aceitar o princípio de alteridade, a conceber que o mundo não é feito de um único bloco (traduções nossas, aproximadas).

13 Agora, é preciso que eu haja. É o momento em que mudo meu pensamento, sem abdicar de sua contribuição.

14 Eu mudo e intercambio. Trata-se de uma estética da turbulência, à que corresponde uma ética que não está dada de antemão.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

> Nessa viagem a Ocoy, mostrei a Teodoro a tradução que havia feito, registrando seus reparos e sugestões em notas que integram o "Breve elucidário" que a complementa, mas preferindo quase sempre seguir o texto estabelecido por Cadogan e revisto e anotado por Bartomeu Melià, pois o levantamento das pequenas mas significativas variações que as versões apresentam fugiria do escopo deste trabalho. (BAPTISTA, 2011, p. 12-13)

De novo, escrever é arriscar-se, abrir chances, mas também negociar os sentidos do gesto. Assim, não se abandona o aporte de seu pensamento, o que escaparia ao "escopo" de seu trabalho. Diante das sugestões tradutórias da liderança indígena, o que desafiava as margens do trabalho, a topografia do livro demanda outros traçados e as "pequenas mas significativas variações" integram e, sobretudo, marcam o livro de outra forma, em desdobramento, como notas no "breve elucidário".

Essa tensão retoma a problematização ressaltada por Pedrosa, pois "atinge simultaneamente as ideias mesmas de comunidade e de contemporaneidade poética e cultural, na medida em que nelas vai revelar a convivência provocativa de camadas diversas de tempo, espaço e linguagem" (PEDROSA, 2018, p. 103). Convivência provocativa e conflitiva, já que em função de cosmologias díspares, que mobilizam diferentes conceitos, estranhando e negociando, por exemplo, (com) a concepção e função do Estado. Assim, no livro, a presença dos cantos Guarani mbya, grupo este que, na leitura de Clastres, é apresentado como *sociedade contra o Estado*, convive em conflito com o comentário de Augusto Roa Bastos acerca dos cantos, ao dizer que seriam "nosso patrimônio comum" e cumprindo ainda certa função diplomática: "Espero que ajude a fortalecer o diálogo longamente preterido entre nossos países" (BAPTISTA, 2011, p. 21).

*

Cabe aqui um breve desvio a propósito da literatura como conceito fundamentalmente ilustrado/institucionalizado e os limites e as potencialidades de processos como os de patrimonialização. A inclusão – liberal – de práticas discursivas de diferentes epistemologias na "cartografia moderna", pelo olhar de Marcos Natali (2006), seria uma violência tradutória que, ao deslocar os objetos de seus contextos, o gesto propiciador de "sua defesa em nome do bem comum e de um patrimônio cultural universal" (p. 37) é também aquele que promove sua morte. Jamille Pinheiro Dias (2017), considerando discussões nessa linha vai apontar para a necessidade de uma ressignificação das bases conceituais quando o que se está em jogo é a tradução das "artes verbais" ameríndias. Ela pergunta então quais seriam, nesse contexto, as potencialidades e as limitações de noções como as de literatura, cultura e mesmo de língua. Para ela, urge a problematização de "lógicas de assemelhamento" e "economia da propriedade" quando aproximamos tais práticas de um "regime discursivo ao qual nos referimos como *literatura*" (p. 69), o que implica, por sua vez, certa impregnação de conceitos euro-americanos modernos. Mariana Ruggieri, no texto "Ainda sobre o direito à literatura" (2020) diz que, diante desses limites homogeneizantes — sobretudo, institucionais — caberia menos rechaçar "a perversão da ilustração", do que "pervertê-la em favor da justiça histórica em um país de passado/presente colonial, patriarcal e escravista" (p. 77).

Vinicius Ximenes (2019), por sua vez, em seu estudo sobre os diálogos entre etnologia ameríndia e estudos literários, a partir do livro de Júlia de Carvalho Hansen, *Seiva veneno ou fruto*, comenta acerca dessas tensões a partir da "patrimonialização dos usos

rituais de plantas, ou chás de plantas: da ayahuasca no Peru, em 2008 - também posta em pauta no Brasil quando o Ministério da Cultura estava sob gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira - e da folha de coca, em 2014, pelo Parlamento Andino" (p. 100-101). O que se coloca como questão é que esse reconhecimento, na contramão do que seria uma abertura para direitos, carrega em si ameaças à vida e, consequentemente, aos saberes dos coletivos indígenas. Ximenes evoca então o assassinato da xamã "Olívia Arévalo Lomas, uma meraya shipibo-conibo", "líder indígena, ativista ambiental, ativista de direitos humanos", pelo canadense Sebastian Woodroffe que almejava aprender o uso das plantas medicinais da Amazônia a fim de usá-las para tratamentos de dependência química. Tais conflitos reacendem o debate sobre a "diferença de conceito" envolvida no confronto entre diferentes mundos, nesse caso, em relação ao que se entende quando se fala de "medicina tradicional" (p. 102).

*

Longe de resolver os conflitos, *Roça barroca* sugere impasses e inquietações a propósito de um espaço dialógico aberto sobre o equívoco e a opacidade, em que os riscos e instabilidades marcam o corpo dos poemas sobre os quais a poeta diz ter procurado uma "palavra metamorfizada". A transformação dessa palavra advém das viagens que rumam a distintas textualidades e temporalidades, bem como "à translação dos sentidos sob paisagens estranhas, ao corpo silencioso e ao ritmo dessa fala em estado de arte que é a poesia" (BAPTISTA, 2011, p. 15). O estranhamento dos sentidos e o silêncio do corpo, ao realçar os gestos e as sensações, retomam o lugar da experiência na modulação das palavras que "estão ali para nos situar entre as coisas", não "para designar as coisas" (MESCHONNIC, 2015, p. 4), tal qual o signo. Justaposta a essas viagens, a poesia — "fala em estado de arte" — nos aproxima do reativar da poética como *poiesis*, "un concepto em el orden del hablar y vivir cotidiano" (MIGNOLO, 2019, p. 28)[15] e da estética à *aisthitikos*, "que designa o que é 'percebido pela sensação'", de *aisthisis* – "experiência sensorial da percepção", do campo então da "natureza material, corpórea" (DAFLON, 2019). Não à toa a viagem dá-se ao *ritmo* dessa fala, realçando daquele o aspecto "comum [não só] à linguagem [mas também] ao corpo" (MESCHONNIC, 1982 apud KEMPINSKA, 2014, p. 120). Em sequência, Josely Vianna cita Georges Lapassade, que diz ser a poesia "uma das raras formas de transe relativamente ritualizadas que ainda restam no Ocidente" (BAPTISTA, 2011, p. 15). Retomando a ideia de êxtase e dos exercícios espirituais, talvez aqui esteja o ponto de inflexão onde os cantos impelem o fazer poético a uma ressignificação de suas bases (poética-estética; ética-política), o que abre espaço para o gesto de "aproximar nossa poesia da poesia ameríndia e dar um vislumbre das belas e indestrutíveis palavras azuis celestes" (p. 15).

Ao tentar infundir no português "o sussurro ancestral" da palavra mbyá guarani, "em que a língua de chegada está impregnada do estranhamento da língua do original" (BAPTISTA, 2011, p. 12), a poeta parece buscar diferentes frequências e vibrações para a sua língua, pervertendo o método jesuítico. Tal ancestralidade recoloca a palavra como produtora de vínculos, e, assim, não dissociada dos afetos. Esse movimento de *Roça barroca* já se esboça no começo, *in memorian,* em dedicatória: "Para Milton,

15 Para uma discussão mais consistente sobre *poiesis* em diálogo com *Roça Barroca*, ver o texto "Uma roça decolonial", de Claudete Daflon (2019), do qual tomamos essa citação de Walter Mignolo (2019, p. 28).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

meu pai, para quem as palavras/ (milagre de mil lágrimas ao sol)/ sempre foram *azuis*, como seus olhos". As palavras azuis, sob esse viés, parecem menos *a* palavra tal qual experienciada pela cosmologia Guarani mbyá do que uma palavra atravessada (*roçada*) pelos encontros-viagens, dinâmica e tateante, aberta a múltiplas inscrições enquanto se faz escrita e voz. Os percursos, então, talvez sejam todos como aquele nomeado por Francisco Faria no texto final do livro: compartilhados. Escrever é arriscar-se. E o *risco* desse exercício espírito-escritural "abria a pele" do papel "para uma intervenção ritual e coletiva sobre o corpo" da palavra "que estava sendo moldado, fabricado, transformado" (LAGROU, 2009, p 36), pois *sob paisagens estranhas* o deslocamento da percepção promove outros *sentidos*, outros modos de experimentar e vivenciar o pensamento, a palavra: ritmo, rito, verbo.

CC BY NC SA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Josely Vianna. **Sol sobre nuvens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

BAPTISTA, Josely Vianna **et al**. **Na tela rútila das pálpebras**, 2016. [**online**]. Disponível em: <>. Acesso em: 24 de ago. 2020.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loiola**. Lisboa: Edições 70, 1999.

BRASIL, André. Imagens que visitam, imagens que acolhem: Pasolini entre os Tikmũ'ũn. *In:* **BICALHO, Alice; BRASIL, André.** A aventura da precisão, Caderno n. 67. **Cadernos de leitura**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017, p. 4.

BORTOLINI, Maria Denise. **Entre o temporal e o eterno:** corpo e sentidos nas missões jesuíticas do Paraguai - séculos XVII e XVIII. 2003. Dissertação (Mestrado em História Cultural) — Mestrado em História: Universidade Federal e Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

CASSIN, Barbara; OLIVEIRA, Claudio. Dicionários dos Intraduzíveis: Entrevista com Barbara Cassin. *In:* **Blog do grupo autêntica.** São Paulo: 20 de mar. 2019. Disponível em: ‹https://grupoautentica.com.br/blog/post/dicionarios-dos-intraduziveis-entrevista-com-barbara-cassin/1098›. Acesso em: 26 de set. 2020.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo, 1988. *In:* **O olhar.** Coleção Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos. São Paulo: Edições SESC / IMS, 1996-2020. Disponível em: ‹https://artepensamento.com.br/item/janela-da-alma-espelho-do-mundo/›. Acesso em: 27 de set. 2020.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Ubu Editora, 2017 [1974].

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: ensayos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DAFLON, Claudete. Uma roça decolonial: a poética de Josely Vianna Baptista. *In:* Rauer Ribeiro Rodrigues; Natália Tano Portela; André Dias. (Org.). **Matéria Vertente**: Verbo e Discurso. v. 1, 1ed. Uberlândia: Pangeia, 2019.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DIAS, Jamille Pinheiro. **Peles de papel**. Caminhos da tradução poética das artes verbais ameríndias. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) — Doutorado em Letras: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FALEIROS, Álvaro. Poiéticas não europeias em tradução - refundações e reescritas desde Brasis. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 39, p. 10-46, dez. 2019. ISSN 2175-7968. Disponível em: ‹https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp10›. Acesso em: 24 set. 2020.

FERRAZ, Ana Lucia. "Jajeroky". Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani. **Rev. antropol.** v. 62 n. 2 (online). São Paulo: USP, 2019.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 219 – 238 | mai/ago 2021

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la relation**. Poetique III. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard; COSTA, K.; GROKE, H. Pela opacidade. **Revista Criação & Crítica**, n. 1, p. 53-55, 15 nov. 2008.

HANSEN, João Adolfo. A servidão natural do selvagem e a guerra justa contra o bárbaro (1998). *In:* **A descoberta do homem e do mundo.** Coleção Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos. São Paulo: Edições SESC / IMS, 1996-2020. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-servidao-natural-do-selvagem-e-a-guerra-justa-contra-o-barbaro/>. Acesso em: 24 de set. 2020.

HANSEN, João Adolfo. A escrita da conversão. *In:* COSTIGAN, Lúcia Helena (Org.). **Diálogos da conversão**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 15-43.

HANSEN, João Adolfo. Anchieta: poesia em tupi e produção da alma. *In:* ABDALA JR, B. & CARA, S. **Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 11-26.

HANSEN, João Adolfo. **Manuel da Nóbrega**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

JÁUREGUI, Carlos. **Espectros y conjuras**: Asedios a la cuestión colonial. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2020.

KEMPINSKA, Olga. O ritmo e o gênero. **Remate de Males**, v. 34, n. 1, p. 113-126, 28 abr. 2014.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LIMA, Tânia Stolze. Campo e escrita: relações incertas. **R@U** – Revista de Antropologia da UFSCar, São Carlos, v. 5, n. 2, pp. 9-23, 2013.

MARIÁTEGUI, José Carlos. El hombre y el mito. Publicado en **Mundial**: Lima, 16 de Enero de 1925. Trascrito en **Amauta**, Nº 31 (págs. 1-4), Lima, Junio-Julio de 1930; **Romance**, Nº 6, México, 15 de Abril de 1940 (con excepción de algunos párrafos); **Jornada**, Lima 1º de Enero de 1946. E incluido en la antología de José Carlos Mariátegui, que la Universidad Nacional de México editó, en 1937, como segundo volumen de su serie de "Pensadores de América" (págs. 119-124). Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/el%20mito%20y%20el%20hombre.htm>. Acesso em: 26 de set. 2020.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme. Anthropologie historique du langage.** Paris: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo, Caderno n. 40. **Cadernos de leitura**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle 14**: revista de investigación en el campo del arte, pp.14-32, 2019.

MOREIRA, Marcello. Diálogos catequéticos coloniais: cena textual **versus** performance. **Topoi (RJ)**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 353-371, dez. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101x017033002>. Acesso em: 26 de set. 2020.

NATALI, Marcos. Além da Literatura. **Literatura e Sociedade**, v. 11, n. 9, p. 30-43, 6 dez. 2006.

PEDROSA, Celia. Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição. **Alea**, v. 20, n. 2, pp. 92-104, mai-ago. 2018.

PEREIRA, Vicente. O lugar do tabaco. **Revista de Antropologia**, v. 62, n. 2, p. 323-349, 17 set. 2019.

RUGGIERI, Mariana. **Variações da Literatura**. 2017. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) — Doutorado em Letras: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RUGGIERI, Mariana. Ainda sobre o direito à literatura. **Revista Criação & Crítica**, v. 1, n. 26, p. 71-87, 9 jun. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté**, os deuses canibais. Rio de Janeiro: Zahar & Anpocs, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada. Trad. Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 5 n. 10, pp. 247-264. Disponível em: ‹http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/8341›. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

XIMENES, Vinícius. **Rituais, poemas, pronomes**: um estudo das composições por **Seiva veneno ou fruto**, de Júlia de Carvalho Hansen. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) — Mestrado em Letras: Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

Recebido em 15/06/2021
Aprovado em 31/07/2021