

JOSELY VIANNA BAPTISTA: UMA POÉTICA XAMÂNICA DA TRADUÇÃO E DA TRADIÇÃO

JOSELY VIANNA BAPTISTA: A SHAMANISTIC

POETICS OF TRANSLATION AND TRADITION

Celia Pedrosa

Universidade Federal Fluminense
Niterói/RJ – Brasil

Resumo

Análise da relação entre procedimentos de tradução e criação poéticas na produção de Josely Vianna Baptista, nela enfatizando o convívio entre diferentes tradições culturais e o consequente desmonte da dicotomia entre mítico e histórico, primitivo e civilizado, próprio e estrangeiro. Aponta-se ainda como esse convívio e esse desmonte implicam a desestabilização da concepção representativa da linguagem, atualizando o vínculo entre étnico, ético e político, em prol de um pensamento singularizante sobre a vida coletiva.

Palavras-chave: poesia, tradução, tradição, xamanismo.

Abstract

This paper presents an analysis of the relationship between the practices of translation and of poetical creation in Josely Vianna Baptista's work, emphasizing the coexistence of different cultural traditions and the consequent elimination of the dichotomies between mythical and historical, primitive and civilized, native and foreign. The paper also seeks to demonstrate that this process of coexistence and elimination implies the destabilization of the representational view of language and revives the link between the ethnic, the ethical and the political, promoting a conception of collective life that underscores its uniqueness.

Keywords: poetry, translation, tradition, shamanism.

Resumen

Análisis de la relación entre procedimientos de traducción y creación en la producción de Josely Vianna Baptista, enfatizando la convivencia entre distintas tradiciones culturales y el consecuente desmonte de la dicotomía entre mítico e histórico, primitivo y civilizado, propio y extranjero. Se señala también cómo esa convivencia y ese desmonte conllevan a la desestabilización de la concepción representativa del lenguaje, actualizando el vínculo entre étnico, ético y político, en pro de un pensamiento singularizante sobre la vida colectiva.

Palabras claves: poesía, traducción, tradición, xamanismo.

*Como se eu fosse um rio,
os anos duros desviaram meu curso.
Sou um outra: por um leito diferente,
deixando outros para trás, minha vida fluiu.
Não reconheço mais as minhas margens*

Anna Akhmatova, *Elegias do Norte*¹

A publicação, em 2011, pela editora CosacNaify, do livro *Roça Barroca*, que reúne poemas autorais de Josely Vianna Baptista e transcrições/traduições suas de cantos sagrados dos índios guaranis, vem tendo desde então grande repercussão. Esta pode sem dúvida ser explicada, antes de tudo, pela significativa retomada, na última década, da contribuição antropológica para a articulação entre arte, filosofia e política. E, mais especificamente, pelo grande papel nela desempenhado pela interpretação de práticas e mitos indígenas, por meio da qual pode ser atualizada também uma reflexão que desde o Modernismo se mostrou fundamental para a cultura brasileira, através dos diferentes usos da noção de antropofagia.

Ressalte-se que essa contribuição esteve por bastante tempo relegada a segundo plano, em função de uma maior ênfase no pensamento de extração sócio-histórica que tinha como meta principal a incorporação progressista de grupos subalternos a um Estado-nação, democrático ou socialista, tal como concebido pelas utopias iluministas revolucionárias que marcaram a modernidade ocidental. Mas a sobrevivência de tribos indígenas, relevando da convivência paradoxal de ameaça de extinção e afirmação de uma diferença frágil mas insistente, parece colocar em xeque essas formas de Estado, de utopia e de incorporação, estimulando a busca de caminhos alternativos que contemplem além do mais as urgências ecológicas. Essa retomada antropológica, no entanto, também pode produzir práticas políticas e artísticas reducionistas, que idealizam a diferença étnica e cultural, instrumentalizando-a como modelo representacional e representativo de um povo e uma comunidade puros, unívocos, porque originários – como propuseram antes tantos romantismos e realismos nostálgicos ou utópicos.

Em vista disso, pode ser bastante produtivo tentar entender esse último livro de Josely e sua relação com a cultura indígena a partir de uma inserção mais ampla, que leve em conta outros aspectos da trajetória literária da autora. E isso porque, na medida em que é intensamente diversificada, ela nos leva a

¹ Esse fragmento de tradução da poeta russa foi feito por Josely e inscrito na apresentação de seu texto *Na tela rútila das pálpebras. Topografias poéticas cambiantes sobre os Campos Gerais do Paraná com viagens aos Campos de Santa Catarina*. <<http://natelarutiladaspalpebras.telarutila.com/index.html>> (2015-2016).

perguntar de que diferentes modos, como queria o antropólogo e também poeta Jerome Rothenberg, *etno* deve ser entendido como “o esplendor & o terror que temos que enfrentar na curva da estrada. Agora mesmo”, numa visada em que a busca de uma poética do comum se propõe superar as dicotomias entre primitivo e civilizado, ritual e experimental, mítico e histórico². E, de fato, desde o início mesmo a trajetória de Josely se mostra bastante plural. Pois seu primeiro livro de poemas, *AR*, de extração experimental construtivista, que veio à luz em 1991 (Fundação Cultural de Curitiba/Iluminuras), já era dedicado à “liga da palavra-alma dos Guarani – ñe’eng – e seus suicidas”. Ao mesmo tempo, desde 1985 ela desenvolvia intenso e premiado trabalho de tradução, voltado para escritores latinoamericanos da tradição erudita e barroquizante, como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante e Jorge Luis Borges.

Além disso, entre 1995 e 2000, essas práticas vão alimentar uma atuação jornalística que a leva a publicar, junto com o artista Francisco Faria, a página “Musa paradisíaca”, nos jornais *Gazeta do Povo*, de Curitiba, e *A Notícia*, de Joinville, que reunia textos de autores brasileiros, trabalhos de artes plásticas, traduções de entrevistas, prosa e poesia de escritores latinoamericanos e de cultura ameríndia³. Não sem surpresa, descobrimos que o título dessa página é também o nome científico dado à fruta banana. Assim recontextualizado, ele passa a aproximar ressonâncias poéticas e religiosas da tradição do Ocidente, ligadas às ideias de musa e de paraíso, de todo um rico simbolismo brasileiro e americano, associado à fruta, atualizando mais uma vez o potencial crítico de um movimento antropofágico. Josely define esse trabalho com a imagem de “um Shiva mosaico e museico de muitos braços, um deus destruidor que preside também a criação e a procriação, e que pode ter muitas formas, como uma floresta dos trópicos modificando sua espessura noite e dia”. Lembrando a esse propósito que a banana é fruto de uma árvore cujo caule é um rizoma “(do grego *rhízoma*: `aquilo que está enraizado`, havendo também rizomas aéreos). Um rizoma subterrâneo, de cuja úmida penumbra novas musáceas solares continuam se desembainhando”, ela esclarece que esse uso de seu nome está carregado de ironia, remetendo a uma modernidade problemática, como uma paisagem de tempestades no paraíso⁴.

2 Cf. ROTHENBERG, Jerome. “Je est un autre”: A etnopoética & o poeta como outro”. In: COHN, Sergio (org.). *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

3 Esse material foi reunido no volume *Musa Paradisiaca*, organizado por Josely e Francisco e publicado em 2003 pela Editora Mirabilia.

4 Essas considerações são feitas na entrevista concedida pela autora aos sites *Cronópios* e *Musa rara*, e mais tarde reproduzida na revista *Babel* nº 3, setembro-dezembro de 2000.

Escrita poética e tradutória desde então vem se contaminando uma à outra numa prática relacional⁵ em que os valores de *origem* e *originalidade* cedem lugar ao recomeço e à repetição como motores de deslocamentos e hibridismos vários. Note-se, a propósito, que já uma de suas traduções mais relevantes – significativamente a do *Paradiso* de José Lezama Lima – foi por ela empreendida duas vezes, com um intervalo de tempo de vinte e sete anos, entre 1987 e 2014, para as editoras Brasiliense e Estação Liberdade. A segunda, inclusive, pode ser considerada parte de um outro e duplo recomeço, já que, além de não ter sido apresentada como simples revisão por Josely, que a submeteu a intenso trabalho de releitura, vai conviver no espaço editorial com a simultânea publicação de uma tradução feita por outra poeta, Olga Savary, sugerindo interessantes desdobramentos⁶.

Ressalte-se, a respeito desses acontecimentos da relação entre escrita, leitura e releitura tradutória, que eles vão ao encontro do caráter já polifonicamente seminal do romance em que o escritor cubano alia o investimento na linguagem neobarroca a uma proposição anacrônica e descontínua da história enquanto conjugação de forças imagéticas e míticas. Tal conjugação contribui para esboçar uma visão abrangente, embora diversificada, de *americanidade* que, de modo já bastante polêmico, desestabilizava a política fundada na oposição entre latinos e anglo-saxões. Através dela se dramatiza uma origem híbrida da cultura dita latino-americana e de sua literatura, realizada também na construção narrativa ao mesmo tempo poética e prosaica, cuja importância convida a considerar nem um pouco casual o fato de terem sido duas poetisas suas tradutoras para o português.

Lezama Lima não poderia deixar de ter, por todos esses motivos, presença significativa também no intenso movimento citacional da poesia de Josely, na qual convivem referências verbais e visuais, em diferentes línguas e linguagens, de diferentes épocas, de Góngora a Baudelaire e Rimbaud, de John Donne a Proust e Octavio Paz, de da Vinci a Zurbarán e Anselm Kiefer, aproximados ainda de anônimos ameríndios, referidos tanto em guarani quanto em tradução portuguesa. Com esse procedimento, ela parece querer ativar o que podemos chamar de “força operacional dos começos”⁷, que

5 Uso esse termo na acepção proposta por Maurício Mendonça Cardoso em sua compreensão da tradução como procedimento de dramatização da racionalidade lógica e de interação com a outridade. Cf. “Tradução como prática e crítica de uma razão relacional”. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, nº especial, p. 235-250, jul./dez. 2014.

6 Em outra pesquisa em andamento, proponho buscar relações entre as atividades poéticas e tradutórias de Olga e Josely, pensando no possível interesse numa geopoética que aproximaria Pará e Paraná a partir de procedimentos desterritorializantes que incluiriam o contato entre o português e o espanhol e também destes com línguas indígenas.

7 A expressão “força operacional dos começos” foi emprestada do texto de apresentação da exposição dedicada ao poeta paulista realizada na Casa das Rosas – SP em 2016, com curadoria de Julio Mendonça.

Haroldo de Campos também tenta mobilizar em seus poemas e traduções. Lembre-se seu célebre livro-poema *Galáxias*, em que o tradicional topos poético da *viagem* é retomado, desconstruído e reconstruído por meio de jogos fonéticos, semânticos e sintáticos em torno da palavra *começo*:

*começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremeço e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabar começar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas [...]*⁸

Esse topos também vai ser retomado por Josely, no seu já referido livro “primeiro”, encaminhando o “fim” de um poema sem título (início e fim sempre limiares, como lembram aqui nossas aspas): “s e n o s / e m - f i m 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 [...]” (p.14). E continua se desdobrando aí mesmo, inclusive no modo como a referência ao mesmo tempo metapoética e narrativa ao jogo entre começar e recomeçar, fim, confirm e sem fim, é contaminada pela irrupção repentina de uma visão tornada simultaneamente tátil e sonora: “(a g u ç a s z í / 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 / n u l a o d i a)” (*idem*). Pois nesta se combinam assonâncias e dissonâncias que reinauguram uma imagem de flor presente no texto haroldiano, e na qual agora, além da mistura em seu nome de referências etimológicas ao mesmo tempo americanas e asiáticas (não por acaso fundamentais para a poética poundiana e ideogrâmica concretista), é enfatizado o matizamento da cor, que servirá à relação entre céu-névoa, e ainda entre esta e a imagem re-originária do *paratso*.

Em um poema intitulado “COLOSSO IMPENETRÁVEL”, de seu segundo livro, *Corpografia* (1992)⁹, a uma imagem visual do mar em grafite sobre papel produzida por Francisco Faria, Josely faz seguir a relação entre essa névoa e o nada, que funciona como eixo central da tradução haroldiana do *Eclesiastes*, levando-a a desdobrar-se mais uma vez, agora por associação à palavra “cizalha”, em um modo de apresentação estilhaçada, extimizada, do eu poético:

A expressão sintetiza muito bem as teses sobre a origem não originária barroca discutidas pelo autor no ensaio “Da razão antropofágica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

⁸ Campos, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex-Libris, 1984.

⁹ As referências aos livros *AR*, *Corpografia* e *Os poros flóridos* são extraídas da coletânea que os reúne, intitulada *sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

e nada é nada, nem névoa
-nada: o prata em preto, o
brilho em breu, o risco e
m falha, e entre o preto e
o prata: breu, e entre o b
reu e o brilho; prata, e e
ntre o prata e o preto: fa
lha, e entre a falha, o eu
: c i s a l h a [...] (p.72-73).¹⁰

Há ainda várias outras referências ao trabalho tradutório de Haroldo, como num poema sem título de *AR* em que ela se percebe, começando e recomeçando, “em sépia e o / cre quebrando no igand / r es e folhas-de-flandr / es, flagrando o intradu / z í vel dos antes sem os d / urantes, dos todavias e / m vida: [...] bris / ares de abrir reprises / , certeza dos intuíres / , peg / adas de mil pisare / s, e eu em sé pia e ocr / e quebrando no igandr.” (p. 45). Assim recorta, inscreve e faz recomeçar o signo ao mesmo tempo medieval e vanguardista usado para nomear a revista e o grupo criados pelo escritor paulista em 1952.

Lembremos ainda que Haroldo, como tradutor, historiador e crítico, valorizou o caráter instável e monstruoso do barroco na cultura brasileira, fazendo-o conviver, em sua poesia, como também o faz Josely, com procedimentos construtivistas, presentes nos poemas acima citados, caracterizados pelo espaçamento (aeramento) dos signos gráficos, pelos jogos de montagem e desmontagem paronomásica de fonemas e de palavras. E que essa valorização implica a releitura da demanda de originariedade *americana* que uniria consteladamente Lezama Lima a Oswald de Andrade e Jorge Luis Borges, Gregório de Matos, Antônio Vieira, Camões, Gôngora, Mário de Andrade, Severo Sarduy, Sor Juana de la Cruz e Mallarmé, entre tantos outros, num mesmo e vários “simpósio retrospectivo”, como ele nomeia o resultado de seu movimento intempestivo e descentrado de leitura bárbara e *antropofágica* da tradição em tradução¹¹. Nesse simpósio, Josely vai passar a incluir as línguas e a memória cultural ameríndias, transpondo mais uma vez limites convencionais da latinoamericanidade, assim como da nacionalidade.

¹⁰ Numa versão mais longa desse ensaio, mostramos como a imagem da névoa, da nuvem, da nébula, da neblina é associada, na rede de tradições e traduções mobilizadas por Josely, ao espaço terrestre da terra sem mal guarani e a um jogo de origem inequivocamente simbolista. A esse respeito, lembramos o poeta Ademir Demarchi, que enfatiza a notável tradição tradutória que distingue a vida literária no Paraná e em Santa Catarina, justo desde o simbolismo. Cf. “A poesia que se vive”. In: *Candido*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, janeiro de 2014.

¹¹ *Op. cit.*, p. 242.

Produz assim um movimento poético, tradutório e histórico que hibridiza forças e rastros de dominação e de sobrevivência, e aponta para uma releitura do significado de habitação da terra americana – conforme já fizera o escritor cubano com a mitologia inca e asteca em sua narrativa e em seu ensaísmo, como explicitado no clássico *A Expressão americana*¹².

Esse investimento na força operacional de começos vários faz com que a tradicional relação entre unidade, identidade e originalidade dê lugar à produção de singularidades, nunca originárias, acontecendo sempre como efeitos em diferença. Para compreender o alcance desse conceito, Raul Antêlo, retomando o pensamento de Giorgio Agamben, nos leva à raiz indo-europeia da palavra *uno*, lembrando que ela tanto significava *similes* quanto *simultas*, e resgatando essa duplicidade para uma compreensão dramática das relações entre forma, espaço e tempo¹³. Esse efeito de singularização é acionado mais uma vez na escrita ao mesmo tempo simples e rica de *Roça barroca*, cujo título consiste já na ligação intrínseca entre o cultivo primitivo da terra e o cultivo artificioso da linguagem, constituindo uma imagem híbrida em que o simultâneo substitui o que de início poderia ser pensado como sequencial, progressivo.

Cabe notar antes de mais nada que nessa ligação se re-apresenta uma forte característica da poética de Josely: o uso da visualidade sinestésica que articula tempos e espaços diferentes, e performa o movimento dialético atribuído por Didi-Huberman a imagens capazes de escapar ao confinamento da representação¹⁴. Através delas, como vimos acima ocorrer com o cinza-azul de zínias e glicínias e com o preto-prata do mar tornado haroldiano, se constitui um modo de relação entre verbal e visual que, aquém de toda correspondência unívoca e analógica, bem poderia ser chamado de *destradição*, conforme neologismo usado por Josely:

[...] e d e s t r a d u z i n d o
versos de dylan descobri tra
ças no baú querendo ser fieir
a de *perlas – parole* estrelas ge
ométricas ou um poema que f
izesse você respirar fundo, f
undo, tonto tateando meu cor
po desfiando as peles sob p
étalas de minha pele pelo dia
afora adentro de mim [...] (p.35)

12 São Paulo, Brasiliense, 1988.

13 Cf. “Lindes, limites limiaries”. In: *Boletim do NELIC*, UFSC, edição especial, 2008.

14 Cf. o capítulo “A imagem crítica”, in *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Nesse movimento de destradição que permite misturar espanhol, inglês, francês e português, traças, pérolas e estrelas, poesia e geometria, se produz também o que a poeta nomeia como efeito de *desgeografia*. Assim, no poema intitulado “Espelho ardente”, que abre o livro *Corpografia*, e mais uma vez junto com uma imagem em grafite de Francisco Farias que simula uma fotografia onde céu, mar/rio e mata confinam, se diz:

[...] grafismo sanguíneo
onde se abismam e perdem os outros sentidos: a olho nu asteroides marinhos parecem meteoros (teu nome à margem de um poema abandonado), espuma os versos que esta carta esquece, brancos, no sudário de estrelas – ideia avessa a tua desgeografia (p. 53)

Como se percebe aí, a equivalência entre destradição, desgeografia e corpografia aponta para uma *porosidade* – imagem insistente, que nomeia inclusive um poema e um livro de Josely como “Os poros flóridos” – tensa, ardente, entre espaço físico e corpo, palavra e imagem, submetidos a um jogo mútuo de intimidade e extimidade. O poema passa assim a funcionar como um novo “simpósio” que coloca em correspondência céu e mar, letra e sangue, margem e verso, e se apresenta como um fluxo, endereçado, uma carta mesmo, que convoca a uma presença simultânea o Mallarmé dos brancos e da espuma e um destinatário anônimo, performando-se, portanto, como “pênsil mergulho entre um horizonte e um ontem”, conforme sintetiza outra sugestiva imagem sua (p.54).

Na imagem da *roça barroca*, esse movimento, que aproxima como começos simultâneos, também anacrônicos, desgeográficos, destraduzidos, a lavoura corporal e mental da terra e da palavra, atualiza um cruzamento metafórico emblemático na cultura ocidental, atribuindo-lhe o caráter rizomático que vimos estar já associado por Josely ao de enraizamento de sua musa paradisíaca – tanto o fruto da bananeira quanto o conjunto de textos a que ela empresta o nome. Esse processo se desdobra no modo como no livro convivem a tradução de três cantos sagrados guaranis, além de um elucidário destes, um comentário de Augusto Roa Bastos sobre a tradução, um resumo interpretativo da crença guarani na “terra sem mal”, e uma apresentação cujo

belo título, “Nota da autora sobre as palavras azuis celestes”, já nos prepara para a posterior mistura de pesquisa poética e antropológica no conjunto de poemas por isso mesmo singularmente “autorais” intitulados “Moradas nômade (impressões e vestígios da viagem)”.

Nessa expressão é encenada mais uma vez tal convivência, pois com ela se dá nome aos poemas referindo-os ao nomadismo característico da relação do povo guarani com a habitação da terra que, desse modo, passa a indicar também um determinado modo de habitação poética da linguagem. Na cultura guarani, essa prática está associada à busca da “terra sem mal”, conforme tradução de Josely, que assim opta explicitamente por aproximar a noção indígena de “terra que não se acaba ou não se corrompe” da noção judaico-cristã de *paraíso*¹⁵. Ao fazê-lo, ela está optando por uma contaminação linguística e cultural que reduplica, invertido, o efeito da tradução criativa, segundo ela levada a cabo por Haroldo de Campos justamente em relação a outro mito de origem, o da Bíblia hebraica, em que a língua de chegada se mostra impregnada do estranhamento da língua original¹⁶.

Recuperado então em sua força de imagem, esse paraíso passa a mobilizar como recomeços diferentes origens, míticas e literárias, funcionando como metáfora descendente (lembrando aqui mais um motivo barroco), que se desdobra metonímica e sintaticamente em diferentes fragmentos e direções, “sem que o baque da queda leve a nau a pique, nem perder o pico da onda”, como diz o poema “Vizavi à parada paraíso”, de *Ar*, (p.17). Do mesmo modo, no já referido poema “Os poros flóridos”, vemos essa imagem submetida à porosidade rizomática da linguagem que mistura referências astronômicas, corporais, vegetais, animais, tensionando alegria e dor: “[...] n o r a s t r o d e t e u c o r p o l a m i n a n d o a m e m ó r i a / (a l m í s c a r e m a r i s c o) q u e / a f l o r a , m e t e ó r i c a , a d o r d / e u m p a r a í s o , o s m e u s l á b i o s r a c h a d o s e m t e u s l á b i o s s a l g a d o s , m ú r i c e s e m o r é i a s n o ê x t a s e d a s m ã o s [...]” (p. 69). Como se vê, o paraíso/paradiso nomeia, como nomeara em Lezama, um espaço terreno ou, mais que isso, o esforço contínuo, tecido de memória e desejo, para alcançá-lo, que coloca em movimento a relação entre terra, raiz e origem e dá sentido e direção, embora indeterminados, à vida e à escrita, ambas nômade – roças barrocas.

Esse movimento reaparece num outro interessante trabalho de montagem, publicado em 2003 pela Editora Mirabilia e recentemente republicado, em 2014, em suporte digital, intitulado *Terra sem mal*¹⁷. Esse

15 Cf. “Em busca do tempo dos longos sóis eternos”, In *Roça barroca*, p.93-100.

16 Cf. nota introdutória a *Roça barroca*, p.12.

17 Esse trabalho é analisado por Izabela Leal no interessante ensaio “Das belas palavras às moradas

híbrido de palavra e imagem, mito e poesia, de diferentes tempos, lugares e línguas, do latim ao guarani, passando pelo espanhol e pelo português, concretiza como articulação e superposição de relatos e estratos de um mesmo solo rico de vestígios e sementes a história do ocidente europeu e americano. Nele Josely reinscreve a imagem do paraíso reproduzida mais tarde também em um dos poemas das “Moradas nômades”, que vai intitular de “guirá ñandu” (nome guarani para a ema):

quem sabe o paraíso
que descrevem os antigos
não esteja além do vasto
nevoeiro e sargaço,
mas no árduo percurso
vencido passo a passo
sem bússola ou mapa do céu
em pergaminho

talvez além do Zenith
que ofusca o caminho
deixando um invisível
roteiro para os olhos
que enfrentam o escuro
entre os dois crepúsculos.

Nesse poema, Josely reelabora a relação entre terra e plantio, agora na medida em que o árduo percurso daqueles que buscam serve para deixar como legado um invisível roteiro. Essa reinscrição, por sua vez, vai ao encontro de outra motivação intrínseca à prática guarani do nomadismo, nomeada como *reciprocidade*: de forma aparentemente ilógica, para os parâmetros da cultura ocidental, o plantio não implica aí a fixação à terra, mas ao contrário impulsiona seu abandono, pois segundo a crença indígena ele só dá frutos quando destinado a outros, aos desconhecidos, que ainda estão por chegar; pois já é como desconhecidos que os semeadores também chegarão a alguma terra já roçada, que lhes servirá de habitação provisória. Sobre isso, podemos ler no poema “moradas nômades”:

Carunchos e cupins roem,
vorazes, a choupana de ripas

nômades”, publicado no número 9 da revista digital *E-Lyna*. Já Maria Salete Borba comenta a importância da montagem também em texto de literatura infantil da poeta, no ensaio “Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas: um estudo sobre a colagem em “A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo”, de Josely Vianna Baptista”, publicado no número 7 da mesma revista.

pendem do esteio ramos de trigo,
feito amuleto para celeiros cheios;
tachos esfarelam crostas de grão moídos
e redes balançam seus esgarços,
perto do chão onde uma nódoa preta
mostra o antigo fogo

tudo abandono, e no entanto,
lá fora o pomar semeado;
para os que agora cruzam
(trouxas vazias), um
por um, os onze mil
guapuruvus” (p.130)

Lembremos que, em imagem antes citada, 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”. Agora, vemos que um cenário de abandono serve também como trilha de rastros que acenam para quem vem e estimulam a caminhada. Ao mesmo tempo em que faz retornar o passado, enquanto ruína, resto, o poema também transforma-o em relíquia banhada de um valor em que o estético e o religioso, imbricados – e por isso nômades, desprendidos ambos de fundamentos originários e unívocos – se abrem a modos de habitação desconhecidos – como na reciprocidade também nômade dos guaranis.

Assim ocorre em toda a sua poética, que trata como restos e simultaneamente relíquias traços mnemônicos de várias tradições culturais, “no umbral em que o arcaico e o moderno se encontram em cruzamentos híbridos”¹⁸, conforme declara a respeito de *Roça barroca*. Recupera-se aí sua relação com os poemas dos livros anteriores, nos quais procura misturar o “sussurro ancestral da língua guarani” com procedimentos de extração erudita, ambos direcionados para uma “estrofação sensível”, para uma convocação do corpo à leitura. Tornada assim mais uma vez porosa, a linguagem poética reencena também a leitura como gesto de produção de efeitos de reciprocidade: espaços aerados, dobras rítmicas, associações sinestésicas, paronomásias, montagens, citações e intercâmbios tradutórios se associando ao jogo fantasmático entre presença e ausência ilocutória do eu, junto ao de vozes diversificadas da tradição, compondo uma escrita-fluxo endereçada a destinatários diversos e anônimos.¹⁹.

¹⁸ “Nota da autora sobre as palavras azuis celestes”, p.15.

¹⁹ Sobre o conceito de endereçamento, cf. meu ensaio “Poesia, crítica, endereçamento”. In: GARRAMUÑO, Florencia e KIFFER, Ana. *Expansões contemporâneas*. Literatura e outras formas. Belo Horizonte: EdUFMG, 2014.

Tal atualização do valor de plantio e reciprocidade do/no uso da tradição e da tradução poéticas convida a problematizar a recepção desse último livro de Josely apenas por sua vinculação a uma identidade étnica específica – como apontamos de início. Essa problematização 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. O experimentalismo verbal vanguardista se mostra então sempre contaminado do sentido religioso das palavras-alma, palavras-azuis, que fazem o céu-paraíso se encarnar na voz ameríndia, e permitem que, ao encarná-la, por seu turno, a poesia de Josely seja também um “catecismo de beleza”, como a nomeia Augusto Roa Bastos, tentando traduzir e transmitir a força que permite aos guaranis sobreviver a séculos de violência.

Assim sendo, para Josely, a poesia continua sendo “uma das formas de transe relativamente ritualizadas que ainda restam no Ocidente”²⁰. Nesse sentido, deve-se compreendê-la, como propõe Antonio Risério, em entrevista concedida à poeta, como atividade étnica por excelência, mas apenas na medida em que *etno* significa outro, e toda poesia tenta ser uma experiência da alteridade²¹. O poeta e antropólogo baiano reafirma assim a postulação de Jerome Rothenberg sobre a relação etnopoética que aproxima discursos míticos tradicionais de diferentes formas de experimentalismo moderno²². Por tudo isso, é possível entender a relação entre escrita e tradução, invocando uma prática cultural como o xamanismo, assim definida por Eduardo Viveiros de Castro: “O discurso xamanístico é um jogo teatral de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro. A palavra Alheia só pode ser apreendida em seus reflexos”²³.

A relação entre poesia e xamanismo diz respeito, antes de mais nada, a um trânsito entre escrita, voz e visão marcado pelo “desregramento dos sentidos”, como definiu Rimbaud os efeitos estéticos de uma articulação transgressiva da experiência do pensamento com a experiência do sensível. Tal trânsito aponta para a possibilidade e a necessidade – também como já propunha o poeta francês que Josely cita bastante e que nomeia o texto de J. Rothenberg sobre etnopoesia – de possíveis outros modos de iluminação, para além dos limites estreitos da racionalidade iluminista e de sua oposição simplória a

20 Citação de Georges Lapassade. *Les états modifiés de conscience*. Paris: PUF, 1987. In: “Nota da autora...”, p.15.

21 “Etno, Otro: Unos Entrevista a Antonio Risério” Por Josely Viana Baptista y Francisco Faria (Traducción del portugués: Iván García). In: *Periódico de poesia*. UNAM, n. 71, Julio-agosto de 2014.

22 Cf. ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Op.Cit.

23 Viveiros de Castro, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986: 570.

uma irracionalidade tida como originariamente livre e libertadora. Vinculados simultaneamente a transe e a ritual, esse trânsito e essa iluminação apontam para a coexistência do desregramento com a ordenação, para a imbricação do corpo individual com o corpo coletivo, um e outro contaminados por essa abertura à interminável e indeterminada polifonia da outridade.

Tal coexistência significa um modo singular de articular estética, ética e política. O ato de leitura e releitura poética e tradutória performaria assim uma possibilidade provocativa de estar em comum, articulando imaginação mítica e imaginação utópica, experiência religiosa e experiência poética. E isso na medida em que nelas ressaltaria igualmente o distanciamento das exigências de correspondência unívoca e comunicabilidade imediata, aquém de toda compreensão identitária de vida coletiva, e a mobilização de gestos de endereçamento, aproximação e convivência que permitem, supõe mesmo, o segredo, o silêncio, a diferenciação²⁴.

Referências bibliográficas

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

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

BAPTISTA, Josely Vianna. *AR*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex-Libris, 1984.

ROTHENBERG, Jerome. “Je est un autre”: A etnopoética & o poeta como outro”.

In: COHN, Sergio (org.) *Etnopoesia no milênio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006

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

²⁴ São interessantes a esse respeito as reflexões de Derrida sobre a relação entre confissão e conversa com Deus. Cf. DERRIDA, J. “Circonfissão”. In: G. BENNINGTON e J. DERRIDA, *Jacques Derrida*. Tradução de A. Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Do mesmo modo, as considerações de Bruno Latour em “Não congelarás a imagem”, ou: como não desentender o debate ciência-religião”. *MANA*, 10(2), 2004, p.355. Devo a descoberta dessas referências ao belo e instigante ensaio de Marcos, Natali. “Autobiografias do começo de uma aula”. In: Revista *Magma*, USP, nº 13, 2013.

Celia Pedrosa é professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de PG em Estudos de Literatura da UFF, onde coordena os grupos de pesquisa “Poesia e contemporaneidade”, com a professora Ida Alves, e “Pensamento teórico-crítico sobre o contemporâneo”, com a professora Diana Kigler. Tem-se dedicado à pesquisa sobre poesia e crítica de poesia contemporâneas. Publicou os livros “Antonio Candido: a palavra empenhada” (EdUSP, 1994) e “Ensaio sobre poesia e contemporaneidade” (EdUFF, 2011) e co-organizou várias antologias de ensaios, entre outras, “Poéticas do olhar e outras leituras de poesia” (7Letras, 2006), “Subjetividades em devir – estudos de poesia moderna e contemporânea” (7Letras, 2008) e “Poesia contemporânea – Voz, imagem, materialidades” (EdUFMG, 2016).
E-mail: artecelia@gmail.com

Recebido em: 15/09/2017

Aceito em: 30/11/2017