



Farmácia *Curare*: uma poética do sul

Curare pharmacy: a south poetic

Sandro Ornellas¹

Resumo: Comentário sobre o conjunto artístico formado pela performance *Carretel Curare* e pelo livro *Curare*, ambos de 2011, do paranaense Ricardo Corona. O livro abrange a tradução criativa do informe oral de um dos últimos falantes da língua Xetá, do tronco Guarani. Ao falar com e a partir da cosmologia Xetá-Guarani, ritualizada por Nhangoray, Corona opta por uma poesia transcultural, de voz “glocalizada” e articulada à noção de “epistemologia do sul”.

Palavras-Chave: *Curare*, Ricardo Corona, Tradução criativa, Etnopoesia, Poéticas do sul.

Abstract: Review of the artistic set formed by a performance called *Reel Curare* and his book called *Curare*, both of Ricardo Corona, from State Of Paraná, and dated of 2011. The book comprehends the creative translation of the oral report of one of the last speakers of Xetá language, of the Guarani ramification. When talking to and as from the Xetá-Guarani cosmology, ritualized by Nhangoray, Corona opts for a cross-cultural poetry, "glocalized" voice and articulated to the notion of a "Southern epistemology."

Keywords: *Curare*, Ricardo Corona, Creative translation, Ethnopoetry, South poetics.

O que apresento aqui é parte de uma pesquisa sobre textos poéticos que considero exemplares do que o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos trata como uma dupla transição paradigmática da contemporaneidade: transição epistemológica e societal. Afirma o sociólogo que “a unir essas duas transições existe o conceito de subjetividade – simultaneamente individual e coletiva –, o grande mediador entre conhecimentos e práticas” (2000, p. 344). Para flagrar as subjetividades dessas transições, ele elabora três tópicos que lhe servirão de modelo: a fronteira, o barroco e o sul. Interessam-me a fronteira e o sul como traços presentes na poética desenvolvida pelo poeta, tradutor, músico, performer e editor paranaense Ricardo Corona.

“Farmácia *Curare*” é o nome que eu dou ao conjunto tradução-performance-livro que o artista tornou público em 2011 a partir da tradução criativa do rito oral de José Luciano da Silva, ou, “como ficou conhecido pelos brancos”, Tikuen, ou ainda Nhangoray (“Mão Pelada”), nome dado por seus pais. Ele foi um dos últimos falantes da língua Xetá, do tronco Guarani. Segundo informações sobre Nhangoray no site “Povos Indígenas do

¹ Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Brasil” (2015), ele residia no Posto Indígena São Jerônimo, no município de São Jerônimo da Serra, no Paraná. Nhangoray faleceu em 2009, pouco depois do seu informe ser gravado. No “Prólogo” ao seu livro, dedicado a Nhangoray, Corona diz que

os Xetá, desde o início dos primeiros contatos, em fins do século XIX, ficaram reduzidos a seis indivíduos remanescentes. A soma dos indivíduos é menor que o número de nomes atribuídos à coletividade: Xetá, Héta, Até, Botocudo, Sjeta, Notobotocudo, Ssetá, Bugre, Yvaparé, Chetá e Seta. São onze nomes coletivos para seis indivíduos que atualmente não convivem coletivamente (CORONA, 2011, p. 15).

O informe de Nhangoray foi um rito oral em que o falante conversou ao espelho, significando, segundo Corona, um “exercício-limite, sintoma do desaparecimento dessa língua” (CORONA, 2011, p. 15). Importa sublinhar que o que chamo de tradução não é a transcrição em português do rito de Nhangoray (Corona não é etnolinguista nem antropólogo), mas a “tradução criativa” de um texto também considerado criativo, já que o informe foi uma performance ritual. Diz Haroldo de Campos que “a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2004, p. 35). Por isso Corona – que já traduziu poetas como o argentino Arturo Carrera, o belga Henri Michaux e o estadunidense Gary Snyder – afirma que o rito de Nhangoray foi “a pulsão do poema” (CORONA, 2011, p. 15), que traz como subtítulo o termo “etnopoesia”.

Como é largamente conhecido, a expressão “etnopoesia” foi cunhada pelo poeta, professor, pesquisador, antologista e tradutor estadunidense Jerome Rothenberg nos anos 1960 (2006), como síntese da teoria e prática tradutória e antológica por ele desenvolvida em parceria com índios nativos da América do Norte e antropólogos. A etnopoesia consiste em dar atenção especial, no exercício de tradução, à recriação intersemiótica e intermediática, no contexto e língua de destino, dos recursos performáticos usados no contexto e língua de partida dos poemas-rituais navajo, comanche, bosquímanos, etc. Para essa transcrição, Rothenberg parte do desejo de pôr em diálogo transcultural poemas e poéticas de tradições extraocidentais e extramodernas com poemas e poéticas da modernidade experimental do Ocidente (pertencente às línguas de destino das traduções), recriando-os através de recursos gráficos dos mais

variados – pois geralmente colocados em livros². Como Rothenberg diz no prefácio à mais famosa antologia de suas traduções, *Technicians of the sacred* (“Técnicos do sagrado”), de 1968:

poemas são transmitidos pela voz & cantados ou entoados em situações específicas. Sob tais circunstâncias, flui a resposta fácil e o ‘poema’ seria simplesmente as palavras-da-canção. Mas, um pouco além, surge a pergunta: o que são as palavras & onde elas começam & terminam? A tradução, quando impressa, pode mostrar apenas o elemento ‘significativo’, frequentemente não mais que uma ‘linha’ simples e isolada (ROTHENBERG, 2006, p. 23)

Essa “linha” originalmente é repetida de modo ritual através de modulações melódicas da voz e de gestos corporais. Daí que voz e gestos perdem-se na tradução de palavras rituais apenas pela transcrição linguística, o que leva Rothenberg a se perguntar: “se as linhas vêm em sequência num único momento [vocalizado], a unidade do momento as conecta num único poema [impresso]? Podem vários poemas [vocais], do mesmo modo, ser um único poema [impresso]? (Eles frequentemente são)” (ROTHENBERG, 2006, p. 25). Por isso Rothenberg sugere a etnopoésia como esforço de tradução transcultural de uma obra poética total. Mas como incorrer no esforço de tradução sem recair no etnocentrismo que, por exemplo, tanto caracterizou a tradição hermenêutica da antropologia?

Para entendermos como a tradução etnopoética proposta por Rothenberg e executada aqui por Corona como não eurocêntrica, muito pelo contrário, recorro ao antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, no seu recente *Metafísicas canibais* (2015). A certa altura, o antropólogo desenvolve uma reflexão sobre o uso da tradução feito pelo tradicional procedimento de “comparação antropológica” e pela noção de “equivocidade controlada”, por ele desenvolvida. Viveiros de Castro afirma:

em antropologia, a comparação serve à tradução, e não o contrário. A antropologia compara para traduzir, e não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar os não-ditos do que *goes without saying*, e assim por diante. E se traduzir é sempre trair,

² Mas, diante de alguma dificuldade em grafar poemas vocais, Rothenberg também recorreu a performances vocais, como chegou a fazer, gravando em 1975 uma série de “Canções de Cavalo” (*Horse songs*) dos índios Navajo, conforme se pode ouvir por exemplo no site *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=-yu6CcGHZbw>

conforme o dito italiano, uma tradução digna deste nome (...) é aquela que trai a língua de destino e não a língua do original (2015, p. 86-7).

Há uma “equivocidade controlada” no gesto tradutório proposto por Rothenberg e Corona cujo objetivo é “transformar a língua de destino”, assumindo a tradução como uma “patologia da comunicação” de caráter “transcendental” habitada inerentemente pela antropologia enquanto disciplina (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 87). De forma alguma desprezível para a etnopoesia é sublinhar que o étimo de “equivoco” é o latim *aequitas* somado a *vox*, o que resulta em uma interpretação ambígua pela igualação de vozes diferentes, logo em um “erro” ou “equivoco”. Uma tradução equivocada pode, em nosso contexto etnopoético, ser entendida como a ambiguação de um texto que habita a fronteira entre duas línguas e duas culturas. Entende-se daí a famosa frase de Rothenberg, para quem “primitivo significa complexo” (ROTHENBERG, 2006, p. 22).

Pois é aqui que começo a destacar o quanto a “Farmácia Curare” de Ricardo Corona habita justamente essa fronteira. Junto com a publicação em 2011 do livro *Curare*, Corona também apresentou o que chama de etnoperformance “Carretel Curare”. Dessa etnoperformance, como parte da tradução do rito de Nhangoray, Corona diz no “Epílogo” ao livro:

nos conceitos consagrados da linguagem hospedeira, importa o sacramento de uma oralidade à medida que está em jogo o testemunho, o rito oral do outro. E isto só me é possível por meio do juramento. O meu rito oral (afetivo) é, então, dizer em público este poema apenas com o Carretel Curare, etnoperformance de preceitos voltados para o juramento, no sentido posto por Benveniste: “uma modalidade particular de asserção, que apoia, garante, demonstra, mas não fundamenta nada. Individual, o juramento só existe em virtude daquilo que reforça e torna solene: pacto, empenho, declaração (...)” Por isso, mesmo com cautela, sugiro ao leitor, toda vez que fizer o poema repercutir com a voz, se assim desejar, coloque-o em estado de rito oral. (CORONA, 2011, p. 175)

Ao assumir a prática etnopoética do livro *Curare* como “testemunho, o do rito oral do outro”, Corona assume sua tradução também como um juramento ritual em que está em jogo o pacto com o rito do outro, e não uma demonstração, explicação, justificação,

generalização, interpretação, contextualização ou revelação dos sentidos produzidos no “rito oral do outro”. Enunciar um texto escrito, em qualquer gênero escrito – poema, testemunho, ensaio, artigo, comunicação acadêmica – “em estado de rito oral” é tomar a escrita, qualquer escrita, como assinatura, ato ilocutório, compromisso de vida. As consequências para o próprio sentido do que é um texto em um livro podem ser consideráveis. No caso de *Curare*, a etnopoésia está a serviço de uma tradução não enquanto comparação antropológica, mas enquanto equívoco controlado que transforma precisamente a língua-cultura de destino, neste caso, o português brasileiro. Leiamos o fragmento 43, que parece ser, pela última estrofe – na quase homofonia dos sete vocábulos grafados – a tentativa “equívoco controlado” na tradução criativa de uma única (e intraduzível) palavra repetida em contexto ritual:

workshop
com técnicos do sagrado
ou *anesthésie complète*

:

dom e veneno
COISADADA &
corpos erógenos

:

desencapsular potências rituais
prescrever amnésias à medicina
um totem à cura

:

woorara
voorara
wourari
ourali
urari

ourari

ourary

(CORONA, 2011, p. 103)

A palavra escrita neste estado de poema é sem sombra de dúvida “C O I S A D A D A”, infância dadá ao mesmo tempo que dom, só não é troca negociada. A palavra escrita neste estado de poema é rito, juramento e etnoperformance, só não é comunicação ou espetáculo. A palavra escrita neste estado de poema é presente, oferta e oferenda, só não é comércio. A palavra escrita neste estado de poema não se explica, experimenta-se, é experiência étnica.

Curare é portanto um livro diferente, que pode ser lido como uma série de poemas ou como um único e longo poema, traduzido do rito oral de Nhangoray. Como meu título quer destacar, seu sentido é o mesmo de “farmácia” para Derrida, como “o lugar onde se opõem os opostos” enquanto indecidibilidade, e cuja propriedade “é sua impropriedade, sua indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo de seus elementos, dentro da gráfica do suplemento” (SANTIAGO, 1976, p. 38). Essa presença da farmácia derridiana no livro de Corona está legível logo à entrada, sob a forma de epígrafe, no significado de “curare”: “veneno muito forte preparado pelos índios sul-americanos, para envenenar flechas. [...], hoje usada em anestesia, para redução dos espasmos no tétano e para produção de relaxamento muscular na terapêutica do choque” (CORONA, 2011, p. 13). A etnopoética das traduções criativas de Corona contém de certa forma, como todo poema – podemos dizer –, uma posologia, seu sentido dependerá sempre da dosagem: cada fragmento é uma dose específica no tratamento geral da tradução cultural e poética. Pode-se ler em cada um a tradução-traição da língua-cultura de Xetá-Guarani na medida em que o rito foi vertido para o português brasileiro na sua versão escrita; mas também se pode ler em cada um a tradução-traição da língua-cultura de destino, o português-brasileiro, sobretudo, mas não exclusivamente, em sua forma escrita.

Fugindo à lógica de certa poesia contemporânea, que alegoriza narrativamente cenas cotidianas de sujeitos urbanos – independente de classe, raça ou gênero –, poesia que confunde referencialidade textual com discursividade do varejo político, Corona remete a uma cosmopoética, que é uma cosmopolítica no diálogo entre culturas extraocidentais e escritas ocidentais, pois faz gaguejar alguns dos mitos mais fundamentais da cultura ocidental e que Michel de Certeau denominou “prática escriturística”: “a atividade concreta que consiste, sobre um espaço próprio, a página, em construir um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado”

~ ~ ~ ~ ~ minas~gerais ~ ~ ~ ~ ~
 ~ ~ ~ ~ ~ goiás ~ ~ ~ ~ ~
 mato~grosso~do~sul ~ ~ ~ ~ ~
 mato~grosso ~ ~ ~ ~ ~ santa~catarina ~ ~ ~
 ~ ~ ~ ~ ~ paraná ~ ~ ~ ~ ~ são~paulo
 (CORONA, 2011, p. 121-2)

Temos aí um poema que é a exteriorização plástica de um pensamento da diferença: simultaneamente escrita e imagem, ruído e sentido, bloco gráfico e partitura polifônica, moderno e arcaico, metalinguístico e mágico, veneno e remédio – *farmácia curare*. Nele, as palavras parecem boiar na página cheia de “ondinhas” formadas por tils nasalizantes, como se as palavras quisessem se fazer ouvir em meio à água gráfica que toma a quase totalidade visual da mancha gráfica da página. Esses grafismos aquáticos são precisamente traduções criativas do som subterrâneo da importantíssima Bacia Hidrográfica do Prata, formada pelos rios Paraná, Paraguai e Uruguai e a maior reserva mundial de água doce subterrânea, conhecida também como Aquífero Guarani. São rios de fronteira, que demarcam as terras guarani, terras transversais a e dominadas pelos territórios dos Estados Nacionais do Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai. No Fragmento 55, vê-se a transcrição da semiótica guarani das “ondinhas sensíveis inaudíveis aos passantes do solo do aquífero”. A partir da palavra “aquífero”, o poema passa a empregar exclusivamente topônimos, nomeando lugares incluídos nas terras guarani, com os quais o poema reforça a experiência de um povo contemporaneamente transnacional. Só que não transnacional somente porque brasileiro, paraguaio, argentino e uruguaio ao mesmo tempo, mas porque, para Corona em sua transcrição do rito de Nhangoray, os Guarani hoje estão, cada dia mais, transversalmente globalizados. Assim, como se pode notar, não é apenas a transformação da escrita do português brasileiro pela semiótica guarani que se processa em *Curare*, mas a transformação da cultura brasileira por uma semiótica guarani tomada em sua dimensão glocalizada, como lemos em outro fragmento, o 41:

... ¶ o sonho épico do menino yvaparé é rastafári ¶ o sonho épico do menino yvaparé é roms ¶ o sonho épico do menino yvaparé é comanche ¶ é kaigang ¶ o sonho épico do menino yvaparé é melasiano ¶ é suruí ¶ o sonho épico do menino yvaparé é guineano ¶ é yamanes ¶ o sonho épico do menino yvaparé não é atávico ¶ é pigmeu ¶ o sonho épico do menino yvaparé é compósito ¶ o sonho

épico do menino yvaparé não é raiz ¶ o sonho épico do menino yvaparé é sonhado sob um céu guarani ¶ o sonho épico do menino yvaparé é trama-raiz trançando raízes ¶ é *R A I Z C A M I N H A N T E* ¶ é chiapas ¶ é crioulo-quebec ¶ é a trama cigana ¶ é o caos-belo caribenho ¶ o sonho épico do menino yvaparé nem épico é ¶ é épico que se decompõe aos livros de errância ¶ sem miolo ou borda limite ¶ o sonho épico do menino yvaparé é papel antes da pilha ¶ é floresta para os *grandes livros fundadores das humanidades atávicas* ¶ o sonho épico do menino yvaparé nem livro é ¶ é fala sono-insônia multilíngue no dentro de sua língua ¶ o sonho épico do menino yvaparé é poema dilacerado ¶ ... (CORONA, 2011, p. 98)

Eis o que eu chamo no título de “uma poética do sul”, que reúne em uma única enunciação sobre o menino Yvaparé povos que vivem mundos diversos daquilo que consumimos pela megamáquina de comunicação do ocidente. Nesse fragmento, poesia não literatura a ser interpretada na sua lógica de significação, mas espaço de experiência performatizada e de recriação semiótico-transcultural. O texto desloca nosso sentido de poesia pela presença telegráfica de signos cosmológicos extramodernos (“trama-raiz”, “raiz caminhante”, “caos-belo caribenho”), ainda que sob metáforas modernas (“livros sem miolo ou borda”, “papel antes da pilha”, “fala multilíngue”, “poema dilacerado”). Signos que fazem as vezes de palavras mágico-criativas (seja lá o que um xamã entende por *palavra*).

Das cosmologias ameríndias (*leitmotiv* da “farmácia” de Corona), vemos em vários poemas do livro a presença de povos, plantas, rios, peixes, estrelas, lua, sol, barro, serpentes e insetos. Um devir-ameríndio da escrita que é em alguns momentos um devir-inumano do humano que nós somos pensamos ser através do que escrevemos, pois o uso espacializado de sinais gráficos como dois pontos, vírgulas, parênteses, til, barras, maiúsculas, itálicos, dentre outros, produz no branco da página verdadeiros emaranhados (como os romances da etnoperformance *Carretel Curare*, que vemos em fotos na internet³) de insetos, plantas, ondas, gestos, ventos, silêncios, serpentes, palavras como enunciações coletivas.

.....joaninha-das-treze-manchas-pretas

³ Remeto ao seguinte link do site *Flickr*, onde algumas poucas fotos da etnoperformance *Carretel Curare* são encontradas: <https://www.flickr.com/photos/selogestaoeproducaocultural/6017774471/in/photostream/> (2015).

joaninha-das-vingte-e-oito-pintas:.....
:joaninha-do-chuchuzeiro
 joaninha-faixa-branca:.....
:joaninha-preta-das-manchas-amarelas
 joaninha-preta-dos-citros:.....
:joaninha-rubro-negra
 joaninha-vermelha-dos-jardins:.....
:joaninha-algodonosa
 joaninha-anã-algodonosa:.....
:joaninha-asiática
 joaninha-australiana:.....
:joaninha-comedora-de-folhas
 joaninha-da-mosca-branca:.....
:joaninha-das-cucurbitáceas
 joaninha-superpredadora-da-cochonilha-branca-dos-citros
:traça-dos-livros
) num devaneio à margem do *RIO IRRESISTÍVEL* (CORONA, 2011,
 p. 50)

Meu único senão na aventura gráfico-etnopoética de *Curare* é Corona não ter investido num diálogo mais próximo entre os sinais gráficos provenientes da nossa escrita alfabético-fonética e outras formas de escrita, miudamente encontradas entre os ameríndios. Por exemplo, muitos desenhos de escamas das cobras ou das cascas dos troncos de árvores são verdadeiros signos gráficos de poemas “naturais” lidos e relidos pelos xamãs com o objetivo de fazer o que francês Mallarmé *também* disse depois: “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”. O linguista Lynn Mario Trindade Menezes de Sousa, da USP, no seu artigo “As visões de anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil” (2000), aproxima essa escrita indígena dos ideogramas chineses na medida em que ambos quebram a linearidade da leitura logocêntrica da nossa língua-cultura imposta e assumida, apelando para leituras analógicas, circulares, extraocidentais, ou seja, leituras que não “explicam”, não “traduzem”, não “interpretam”, não “contextualizam” em busca do que se quer dizer sob o dito (*goes without saying*), que na verdade é visto. Leituras que imprimem sentidos convencionais ao corpo e solicitam leitores capazes de experimentá-las de outra forma que não o do sentido transcendente.

Por isso pergunto a guisa de conclusão: onde encontramos na nossa escolarizada “literatura” textos que solicitam do leitor esse grau de autonomia, criatividade e voluntarismo experimental diante da escrita? A título de provocação, respondo que naquilo que o senso comum de certa forma entende por *poema*, venha em verso, prosa, som ou imagem. Daí que um poema que se queira culturalmente crítico da lógica eurocêntrica não pode – uma hipótese – se dar ao luxo de uma narratividade marcadamente cartesiana, pelo papel central que ela possui na produção do conhecimento “do norte”. Na antinarratividade gráfica da etnopoesia de Corona, constato o que Boaventura de Sousa Santos denominou “epistemologia do sul” (2010), um saber afetivo, uma lógica posta de cabeça-para-baixo em uma gramática analógica, em suma, um perspectivismo ameríndio lançado para as nossas linguagens aparentemente mais familiares, como é a literatura.

Bibliografia

- CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CERTEAU, M. de. A economia escriturística. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994.
- CORONA, R. **Curare: etnopoesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- POVOS Indígenas do Brasil. **Homepage**. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt>. Acesso em 28 de outubro de 2015.
- ROTHENBERG, J. **Etnopoesia no milênio**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- SANTIAGO, S. (ed.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTOS, B. de S. Não disparem sobre o utopista. **Crítica da razão indolente: para um novo senso comum. Contra o desperdício da experiência**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, B. de S. MENESES, M. P. (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SOUSA, L. M. T. M. As visões de anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil. **Semear. Revista da Cátedra Antonio Vieira de Estudos Portugueses**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify; N-1 Edições, 2015.