



Desenhos para sonhar a tradução: tradução por imagens e cosmologia yanomami

Drawings to *dream* the translation: Translation through images and Yanomami cosmology

Ticiane Cruz

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

martins.ticiane@gmail.com 

<https://orcid.org/0000-0002-6841-7027> 

Resumo: O livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* é uma colaboração tradutória entre o antropólogo Bruce Albert e o xamã do povo yanomami Davi Kopenawa. Embora a obra tenha buscado transmitir as palavras do xamã de forma a enaltecer o protagonismo indígena e seja uma tentativa de Davi Kopenawa de transmitir as palavras yanomami em defesa da floresta, o xamã, em diversas passagens do livro, demonstra o desconforto que sente com a palavra escrita e a hipervalorização dessa forma de comunicação pela cultura ocidental. Afirmando, ainda, que os não indígenas não sabem “sonhar” a floresta e que, por isso, não a defendem, Kopenawa faz críticas à percepção ensimesmada de mundo dos “brancos” e traz a dimensão do *sonho* da cosmologia yanomami como uma prática importante para se conhecer a floresta por diferentes perspectivas — em “sonho”, o xamã se encontra com os *xapiri pë* por imagem (*utupë*) para conhecer suas palavras, tendo acesso ao conhecimento transmitido por esses entes. Admitindo o *sonho yanomami* como uma prática tradutória, este artigo propõe evidenciar a cosmologia yanomami como método de tradução diante de projetos editoriais ocidentais que tenham o propósito de estabelecer uma aproximação desse povo indígena, afirmando a potência da atividade tradutória para o (re)conhecimento de diferentes modos de estar no mundo. Para tanto, apresento o desenho de Kopenawa como uma possibilidade tradutória em livro para os não indígenas das palavras da cosmologia yanomami advindas das imagens vistas em *sonho* pelo xamã. Como resultado, a discussão aproxima arte e tradução para lançar as bases para a constituição de uma prática tradutória integradora, coletiva e holística, situando as *utupë* como uma epistemologia alternativa e pensando o livro como um campo tradutório não restrito à palavra escrita e à forma de organização do pensamento ocidental.

Palavras-chave: tradução; cosmovisão yanomami; sonho.



Abstract: The book *Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* is the result of a collaborative translation project between anthropologist Bruce Albert and Davi Kopenawa, a Yanomami shaman. Although the work aims to convey the shaman's words in a way that foregrounds the Indigenous voice and represents Kopenawa's attempt to communicate Yanomami words in defense of the forest, throughout the book the shaman expresses his discomfort with the written word and the excessive value placed on this form of communication by Western culture. Kopenawa further argues that non-Indigenous people do not know how to “dream” the forest and, for this reason, do not defend it. He criticizes the self-centered worldview of “white people” and presents the dimension of *dreaming* in Yanomami cosmology as an important practice for understanding the forest from different perspectives. In dreams, the shaman encounters the *xapiri pë* through images (*utupë*) to learn their words, thereby gaining access to the knowledge transmitted by these beings. By addressing Yanomami dreaming as a translational practice, this article aims to highlight Yanomami cosmology as a method of translation for Western publishing projects aimed at fostering greater engagement with the Yanomami people, while affirming the potential of translation to foster the (re)cognition of different ways of being in the world. To this end, I present Kopenawa's drawings as a possible means of translating, in book form and for non-Indigenous readers, the words of Yanomami cosmology that emerge from the images seen by the shaman in *dreams*. As a result, the discussion brings art and translation into dialogue to lay the foundations for an integrative, collective, and holistic translational practice, positioning *utupë* as an alternative epistemology and conceptualizing the book as a translational space that is not confined to the written word or to Western forms of organizing thought.

Keywords: translation; Yanomami worldview; dreaming.

I. Introdução

O livro *A queda do céu* foi publicado pela primeira vez em francês no ano de 2010 pela editora Plon na coleção Terre Humaine. No Brasil, a edição em português foi feita pela Companhia das Letras em 2015, com tradução do francês de Beatriz Perrone Moisés. As palavras do xamã Davi Kopenawa foram gravadas, transcritas e traduzidas da língua yanomami e registradas em francês pelo antropólogo Bruce Albert. Embora *A queda do céu* seja um relato yanomami sobre sua própria história e visão de mundo, e tenha havido uma preocupação em manter as marcas da oralidade da cultura yanomami na escrita no processo de tradução, em diversas passagens do livro, o xamã critica a excessiva dependência dos não indígenas da palavra escrita como forma de adquirir conhecimento; para ele, “se [os não indígenas] não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo (...) enche-se de esquecimento” (Kopenawa, 2015, p. 76).

Tal comentário do xamã sobre a hipervalorização da palavra escrita pelos não indígenas evidencia a importância dessa forma de expressão para a civilização ocidental, sendo o livro visto como seu suporte principal, e o distanciamento que Kopenawa sente da escrita como modo de estruturar o pensamento. Mas, além de marcar a diferença entre escrita e oralidade como formas distintas de transmissão de conhecimento para indígenas e não indígenas — revelando, inclusive, a necessidade de ter que se aproximar do costume dos “brancos” (*napë pë*) (termo que utiliza para se referir aos não indígenas) para que suas palavras possam ser ouvidas por não habitantes da floresta



com o intuito de compeli-los a agir em defesa dela —, Kopenawa (2015) introduz, ainda, em *A queda do céu*, a dimensão do *sonho* da cosmologia yanomami como um tempo-espaço específico que propicia ao povo yanomami o conhecimento sobre a floresta. Em *sonho*, a imagem do xamã se encontra com a imagem (*utupë*) dos *xapiri pë* — seres-imagem guardiões da floresta — e tem acesso ao conhecimento do mundo por diversas perspectivas, diferentes daquelas a que o xamã tem acesso durante o tempo de vigília.

Ainda que o livro *A queda do céu* marque uma tentativa do xamã de aproximar os não indígenas da cosmologia yanomami e, conseqüentemente, da floresta, em virtude do próprio apontamento feito por Kopenawa (2015) sobre a importância do registro em livro para o mundo ocidental como modo de adquirir e legitimar conhecimento, o xamã afirma que os brancos não sabem *sonhar* a floresta e por isso não a defendem. Sendo o *sonho* um espaço-tempo específico que parece assumir uma dimensão tradutória para a cosmologia yanomami ao ser capaz de expandir a relação dos yanomami com a floresta a partir do contato com diferentes pontos de vista trazidos pelos *xapiri pë*, à tradução da cosmologia yanomami com registro em livro de suas palavras para o mundo ocidental caberia abarcar esse aspecto onírico para aproximar os não indígenas do modo de constituição do pensamento yanomami — afirmando, assim, a tradução como um campo importante para o reconhecimento de outra configuração espaçotemporal da existência — e não reproduzir atitudes colonialistas com o enquadramento de uma cultura a formas de comunicação e de construção de pensamento ocidentais.

É, portanto, buscando uma forma de *sonhar* a tradução em livro que este artigo pensa o desenho de Kopenawa em *A queda do céu* como um modo encontrado pelo xamã de traduzir para os não indígenas por essa perspectiva onírica, em que o desenho aproxima os não indígenas das imagens (*utupë*) vistas pelo xamã em *sonho*. Para tanto, é feita uma discussão sobre o sentido de *sonho* e de imagem para a cosmologia yanomami, associando-os à perspectiva tradutória, trazendo, inclusive, outras abordagens tradutórias que buscaram se aproximar do pensamento de uma civilização não ocidental para estabelecer um ponto de comparação, não de subsunção, de modo a permitir o avanço na discussão sobre tradução entre culturas distintas. Evocando, assim, a construção de uma interface entre arte e tradução para *sonhar* a tradução e aproximar os não indígenas da cosmologia yanomami, este artigo propõe uma reflexão sobre o engessamento ocidental diante de formas habituais de estruturação de pensamento, instigando a se rever práticas tradutórias e editoriais para a adoção de um fazer tradutório holístico, integrador e coletivo.

2. *Sonho* e tradução

Em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, Davi Kopenawa Yanomami (2015) anuncia o que seria uma espécie de profecia: se os “brancos” insistirem em destruir a floresta, os espíritos *xapiri* que descem das montanhas não mais protegerão a Terra, pois os xamãs não serão capazes de fazê-los conter epidemias e seres maléficos e, assim, não mais poderão sustentar o céu. Nessa fatídica previsão, Kopenawa (2015) revela a importância de dois entes fundamentais para a cultura yanomami, os *xapiri pë* e os *xamãs*. Para o povo yanomami, todo ente possui uma imagem (*utupë*) que os xamãs podem “fazer descer” da “terra-espelho” para se comunicar com eles, o que só acontece por intermédio da *yākoana* ou em *sonho*.



Enquanto Bruce Albert (2015) transcreve e traduz as palavras registradas em áudio de Kopenawa (2015), o xamã, por sua vez, em um esforço tradutório, se põe a contar o que vê ao, como lembra Hanna Limulja (2022) em *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*, experienciar um instante de morte, ou de uma ausência temporária de si. O xamã vislumbra o que os *xapiri* põem revelar por imagem durante o sono à noite ou quando, sob efeito da *yãkoana*, “fazem descer” esses espíritos guardiães da floresta. Nesse instante de morte vivenciado pelo xamã, ele passa a conhecer a perspectiva de outros seres-imagem que fazem seu “pensamento ir longe”, como diz Kopenawa (2015). Pode-se afirmar, então, que a expansão do pensamento yanomami se dá por imagens; logo, a imagem é estruturadora do pensamento desse povo indígena, já que toda forma de conhecimento passaria por ela.

Em *sonho*, a imagem do xamã se desprende de seu corpo físico e pode se comunicar com as imagens de outros entes ou é levada a um espaço-tempo diferente daquele experienciado pelo corpo durante o dia no instante de vigília. É por imagem que acontece o encontro com o outro no *mari tëhë*, ou tempo do *sonho*, ressalta Limulja (2022). Mas *mari tëhë*, prossegue a autora, mais do que um tempo é um espaço-tempo específico que se apresenta como não linear, em constante movimento e transformação. É nesse espaço-tempo que os seres-imagens se encontram, de modo que o que acontece nessa dimensão passa a influenciar o tempo da vigília sem cessar, sendo que o contrário também ocorre. Assim, os *sonhos*, para a autora, dão ao xamã a oportunidade de conhecer o mundo por vários prismas, diferentes daqueles a que tem acesso durante o dia pelas experiências do corpo.

A imagem no espaço-tempo do *sonho* é ao mesmo tempo existência e transitoriedade. Ver um ser-imagem é atestar sua existência, já que tudo o que existe tem uma imagem que pode aparecer para os xamãs em *sonho*: se a imagem de algo ou alguém existe, ela pode ser *sonhada*, lembra Limulja (2022). A imagem no *mari tëhë* marca também a transitoriedade, pois um xamã pode ter sua imagem levada para outro espaço-tempo em *sonho* e se comunicar com seres-imagem de tempos e espaços diferentes, inclusive com pessoas que já morreram.

O conceito de imagem para os yanomami, lembra Albert (2023), não pode ser reduzido nem às “imagens mentais”, que remetem a um tipo de representação, tampouco às representações em suporte de uma realidade preexistente. A imagem (*utupë*) para a cosmologia yanomami é o que caracteriza a alteridade, a possibilidade de encontro com o diferente, com o que ainda não se sabe e com o (re)conhecimento de outras formas de vida: a imagem é fluidez diante da rigidez do marco corporal, é um sair de si para um espaço-tempo de coexistências.

O corpo do xamã, para o *sonho*, não é um corpo enimesmado, mas antes pode ser considerado um corpo que se predispõe ao conhecimento pela tradução ao se constituir enquanto um corpo-tradutório, ou seja, um corpo que se traduz em imagem e que também traduz imagens: quando sob efeito da *yãkoana*, é o corpo dos xamãs que torna possível aos seres-imagens serem visíveis para o outro e é o corpo também que permite a ele retornar do espaço-tempo do *sonho* e compartilhar o que viu.

A relação entre conhecimento, imagem e corpo é evidenciada ainda pela associação que Kopenawa (2015) estabelece entre palavra escrita e desenho no primeiro livro feito em colaboração com o antropólogo francês. O líder yanomami fala em “peles de papel”, “peles de imagem” para se referir ao livro, afirmando que a cultura ocidental, ou “o branco”, só consegue valorizar palavras que são *desenhadas* em “peles de papel”. Ao comparar a escrita ao desenho, Kopenawa (2015)

parece evocar para a palavra sua conexão com a imagem, mais especificamente, com o desenho, ou seja, busca na concretude da palavra, a transcendência da imagem.

Ainda que a palavra escrita evoque a imagem de diferentes formas para os não indígenas — principalmente pela escrita literária ou por sua própria materialidade que não deixa dúvidas sobre sua visualidade —, os valores fonográficos da escrita alfabética são muitas vezes exaltados, relegando a associação entre escrita e imagem a segundo plano, apesar de, como defende Christin (2006), ser a escrita não uma “representação da fala”, já que ela teria nascido “de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela” (p. 64). Talvez o pensamento que separa a imagem da escrita alfabética tente estabelecer como legítima uma única forma de construção de conhecimento e acabe afastando os povos que não se utilizam dela para se expressar da possibilidade de ter a sua relação com o mundo considerada.

Quando a história separa o mundo entre “pré-história” e “história” por uma temporalidade linear que tem a invenção da escrita associada ao fazer histórico, há um apagamento de povos que têm formas outras de registro de memória e de construção de conhecimento. Tal configuração do fazer histórico para o ocidente com sua narrativa linear também pode ser utilizada como um argumento para justificar a percepção equivocada de que haveria uma hierarquia entre os povos por um viés evolutivo definido pelo uso ou não da escrita como forma de estruturar o pensamento e de registro. Não se pretende com essa afirmação excluir a relevância da invenção da escrita, mas sim levantar questionamentos possíveis para incitar a reflexão sobre estruturas e modos de pensar que reforçam atitudes discriminatórias e deslegitimam outros modos de construir conhecimento ainda nos dias de hoje, apesar dos questionamentos feitos a essa lógica. Em *A queda do céu*, por exemplo, o líder yanomami opõe-se à hegemonia da escrita para construção de conhecimento e afirma os valores de seu povo ao dizer: “(...) os “brancos” acham que não sabemos nada, apenas porque não temos traços para desenhar nossas palavras em linhas (...). Nós só ficaríamos ignorantes mesmos se não tivéssemos mais xamãs” (Kopenawa, 2015, pp. 458–459). Para o xamã, o corpo é o suporte das palavras yanomami, e, embora elas não sejam registradas em uma “pele de papel”, por estarem gravadas na memória yanomami, elas não se perdem e são transmitidas entre os habitantes da floresta. O xamã, que evidencia o *sonho* como uma forma integradora de construir conhecimento e o corpo como mediador dessa experiência, faz ainda uma crítica ao uso do papel pelos “brancos”, afirmando que hoje em dia a fabricação desse artefato para a escrita colabora para a destruição das árvores e da floresta, o que não deixa dúvidas sobre uma das incompatibilidades ressaltadas no livro: o valor que os não indígenas dão para os objetos difere daquele dado pelo povo yanomami que, por sua conexão com a floresta, reconhece-a como seu verdadeiro bem.

Kopenawa (2015), nesse sentido, indica o distanciamento que sente da escrita e, embora faça apontamentos que subvertem essa hipervalorização da palavra escrita e deixe sua crítica a essa realidade — ao dizer, por exemplo, que “suas palavras [as palavras dos “brancos”] não parecem se firmar por muito tempo em suas mentes. Se escutarem muitas delas sem marcar seu traçado, elas logo desaparecem de seu pensamento” (Kopenawa, 2015, p. 457) —, decide, então, para defender sua floresta diante das violentas investidas dos *napë pë* contra o território e cultura de seu povo, registrar suas palavras em livro para que os não indígenas possam se atentar ao que ele tem a dizer e assume, desse modo, a escrita como resistência com a produção da obra *A queda do céu*. Se a escrita, para Kopenawa (2015), impõe ainda para os “brancos” uma desconexão entre o que é

escrito e sobre o que se escreve — pois, preocupados apenas em conhecer por intermédio do papel, não conseguiriam *sonhar* a floresta e, por isso, não se conectariam a ela —, como transmitir as palavras de um xamã yanomami em livro?

Na edição brasileira, é possível notar algumas estratégias tradutórias utilizadas para afirmar o protagonismo indígena na escrita da obra. Como já dito, a cultura yanomami se vale da oralidade para transmissão de suas palavras entre os seus, e as palavras de Kopenawa foram registradas previamente em gravadores para, depois, serem transcritas e traduzidas por Bruce Albert para o francês. A tradutora brasileira utilizou as traduções em francês do antropólogo para a prática tradutória. Em comentários sobre a tradução, Albert (2015) relata os desafios que encontrou para transpor uma língua oral para um texto escrito, sendo um deles o fato de a língua yanomami trazer uma perspectiva de mundo não ocidental com formas próprias de composição. O antropólogo esclarece que tentou compor um texto que tivesse a marca da oralidade, orientando a montagem dos fragmentos pelos arranjos propostos na fala de Kopenawa (2015), o que deixa rastros narrativos da fala na escrita, e alternando entre sequências narrativas e comentários, por exemplo. Na obra, Albert (2015) faz ainda uso de peritextos para propiciar uma imersão na leitura de aspectos culturais que, porventura, sejam desconhecidos a quem lê a obra. Assim, com comentários sobre o processo de tradução, glossários e anexos com aspectos culturais e históricos dos yanomami, a obra deixa seus vestígios tradutórios — apesar das interferências do antropólogo no livro, ele esclarece: “evitei deliberadamente soterrar as falas e narrativas de Davi Kopenawa num quadro interpretativo redutor ou entrecortá-las com lembretes complacentes de minha presença ou dos meus estados de espírito” (Albert, 2015, p. 51). E, se o xamã habita um corpo-tradutório em que a tradução é despertada pelo acesso às imagens também no espaço-tempo do *sonho*, o desenho de Kopenawa presente em *A queda do céu* pode ser considerado uma forma de tradução em livro capaz de propor esse sentido onírico, aproximando a escrita da imagem para fazer com que os “brancos” *sonhem* a floresta?

O registro em livro das palavras de Kopenawa (2015) é feito pela escrita, mas também traz desenhos criados pelo xamã, sinalizando o gestual do corpo yanomami na edição da obra. O desenho entre palavras parece remeter às diferentes formas de acesso ao mundo para os yanomami: a do corpo e a da imagem. A escrita se apresenta como um corpo em potencial para evocar imagens, mas que, sem ter para os não indígenas uma associação direta com a imagem, não é capaz de trazer a dimensão da existência delas como o desenho, já que, pela escrita, a imagem parece ocupar um lugar etéreo: o lugar da imaginação. O desenho, por sua vez, dá a ver ou “faz descer” as imagens vistas pelo xamã em sonho. Ao ser movido pelo desejo do outro, como ressalta Limulja (2022) ao evidenciar a diferença entre “sonho” para os yanomami e para não indígenas, é possível considerar que o desenho em *A queda do céu* indica um gesto tradutório onírico do xamã que, pela feitura da imagem, dá acesso a outras perspectivas de mundo, pois, como recorda o líder yanomami, não é possível escrever as palavras dos seres-imagem para transmiti-las aos não indígenas, já que elas seriam infundas e seria necessário “fazer descer” os espíritos da floresta para vê-los e ouvi-los de modo a aprender suas palavras, uma vez que os não indígenas “não veem nem ouvem eles mesmos as imagens dos seres do primeiro tempo” e “por isso não podem conhecê-las de fato” (Kopenawa, 2015, p. 259).

E se, como lembra Limulja (2022), para de fato conhecer as coisas pela perspectiva da cultura yanomami, mais do que saber, é preciso *sonhar*, à tradução, portanto, caberia incorporar essa



dimensão onírica para ser ainda uma possível resposta “à violência da colonialidade” apontada por Mignolo (2017, p. 13), apresentando não uma nova, mas antes uma outra forma de traduzir que permita a valorização de modos diferentes de pensar e existir. O autor lembra que “um dos objetivos da descolonialidade é transformar os termos da conversa e não só seu conteúdo”, em que é preciso se voltar para as formas de vida e pensamento sistematicamente desqualificados para não permanecermos “presos à ilusão de que não há outra maneira de pensar, fazer e viver” (Mignolo, 2017, p. 17). Nesse sentido, os povos ameríndios, segundo Viveiros de Castro (1996), têm uma concepção singular das categorias de Natureza e Cultura, apontando para pontos de vistas diversos e relacionais. Assim, “o modo como os humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo [...] é profundamente diferente do modo como esses seres os veem e se veem” (Viveiros de Castro, 1996, p. 116). O autor esclarece que, pelo perspectivismo ameríndio, “a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs” (Viveiros de Castro, 1996, p. 117).

Pensar em *sonhar* a tradução é uma alternativa para provocar, portanto, um desencaixe da concepção ocidental de tradução para não haver uma recaída em uma atitude colonialista que mais uma vez enquadraria culturas que não se expressam pela palavra escrita em formas de comunicação e de construção de pensamento alheias àquelas que dão sentido à sua visão de mundo. O registro apenas pela escrita das palavras de Kopenawa (2015), ainda que tenha havido uma preocupação em deixar traços da oralidade no texto, ganha contornos de tradução etnocêntrica, conforme Berman (2013), em que a escrita induz a uma percepção ocidental da cosmovisão yanomami, com uma forma de organização de pensamento que tende à homogeneização a que se refere o autor, ou seja, o sentido é transmitido, de certa forma, mas nunca percebido em toda sua plenitude e complexidade, pois essa forma de tradução do perspectivismo ameríndio submete o pensamento holístico a uma estruturação de tempo e espaço própria da palavra escrita que não abarca a potência do *sonho* yanomami para a expansão de pensamento a que se refere Kopenawa (2015).

Sonhar a tradução seria, assim, uma prática que apontaria para uma forma tradutória de “não-pertencimento”, pensando com Garramuño (2014), que analisa a arte no mundo contemporâneo em *Formas da impertinência*. Pensar o desenho como uma forma de “impertinência tradutória” remete às experimentações de Haroldo de Campos (2009) ao transpor poemas chineses para o português em *Escritos sobre Jade*. Campos (2009) propõe uma tradução que reconfigura o espaço gráfico do poema para dar conta de passar uma escrita ideogramática para uma escrita alfabética, dando ao processo o nome de “reimaginação”. Tal como Garramuño (2014) pontua sobre a não-adequação a conceitos como “forma” e “especificidade” da produção artística contemporânea, “reimaginar”, para o poeta-tradutor, é dar ao poema uma outra dimensão imagética pela sua recomposição no branco da página, assumindo uma tradução que modula a forma do verso do poema. Em comentários sobre seu processo tradutório, por exemplo, o poeta concretista esclarece que, com a “reimaginação”, buscou, sobretudo, “compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna” (Campos, 2009, p. 14). Desse modo, Haroldo utilizou recursos gráficos como uso sistemático de caixa-baixa e o uso do espaço em branco da página para espacialização do poema em português.

A prática de “reimaginação” de Haroldo pode ser considerada um exercício tradutório de aproximação de uma forma de organização de pensamento não ocidental. Além disso, quando Haroldo trabalha a visualidade da escrita em português e chama o processo de “reimaginação”, marca a associação entre escrita e imagem existente também para a civilização ocidental ao evidenciar o uso de recursos gráficos e do próprio branco da página como partes da composição visual escrita em português. Trazer essa experimentação de Haroldo para pensar a tradução de textos sobre o ponto de vista indígena, mais especificamente sobre a cosmovisão yanomami, é um modo de afirmar a tradução como potência para o reconhecimento de diferentes formas de existir e de estruturar o pensamento, considerando a relevância da imagem para a constituição do pensamento yanomami. Ainda assim, o percurso iniciado por Haroldo com sua prática de “reimaginação” não é citado aqui para engessar a cosmovisão yanomami em um modo tradutório ocidental, mas sim para abrir uma fresta nos estudos da tradução que permita questionar a hegemonia da escrita alfabética para construção de conhecimento e explorar novos caminhos para a tradução, como, por exemplo, a possibilidade de estabelecer um diálogo entre tradução e edição, utilizando o espaço gráfico “livro” como parte da prática tradutória.

A tradução, portanto, de uma obra com conteúdo indígena de uma cultura que tem na oralidade sua marca de expressão, além de uma intrínseca e específica relação com a imagem, precisa explorar modos de “não pertencimento”, pensando ainda o livro como um campo tradutório que talvez possa trazer a dimensão do *sonho* para a prática e consiga propor um encontro entre diferentes visões de mundo de modo mais sensível e propositivo, já que a perspectiva ameríndia leva a um deslocamento da percepção ocidental. Uma fala de Kopenawa (2023) em *O espírito da floresta* deixa uma indicação de como essa “prática tradutória de não pertencimento” pode ter essa característica, que talvez seja se aproximando da arte, já que, para o xamã,

Os artistas sonham quase como nós, xamãs, mas seus sonhos são outros. Eles se tornam como que peles de imagens só para se olhar. Nós fazemos dançar as imagens dos ancestrais do primeiro tempo para cuidar dos nossos e proteger a floresta (Kopenawa, 2023, p. 78).

Na ocasião desse comentário de Kopenawa, o povo yanomami participava do projeto de exposição “Yanomami. L'Esprit de la Forêt”, que reuniu artistas e xamãs yanomami com o objetivo de “construir, por meio de filmes, fotografias, pinturas, esculturas e instalações (...), um dispositivo de correspondências e ressonâncias estéticas que dialogassem com a reflexão metafísica e a experiência visionária” dos xamãs (Albert, 2023, p. 65). A experiência foi influenciada pelas experimentações fotográficas de Claudia Andujar em torno da cosmologia yanomami — a fotógrafa utilizou recursos como a luz, condição para a existência da vida na floresta e aspecto sempre associado à aparição dos *xapiri* para os xamãs, para compor suas imagens. Com suas fotos, Claudia colaborou para que não indígenas pudessem conhecer a cosmologia do povo yanomami em uma tentativa de traduzi-la em imagens fotográficas — “Andujar conseguiu recriar essa intensa experiência xamânica (...) ao combinar as fontes de luz provenientes de frestas e da entrada dos yanos com seu versátil manuseio da câmera fotográfica” (Bonchristiano, 2024, pp. 574–575, tradução nossa). Tanto as experimentações de Andujar quanto a dos artistas que participaram da exposição já demonstram como a concepção yanomami de imagem intriga a sociedade ocidental e como a arte,



com seus recursos para composição visual, é vista como uma possível linguagem de aproximação de percepções distintas de mundo.

O encontro entre artistas e o povo yanomami colaborou ainda para o desenvolvimento de projetos de criação de imagem feitos pelos yanomami, como livros com desenhos acompanhados de registros em áudio de cantos xamânicos. É importante pontuar que os desenhos dos xamãs yanomami também foram estimulados por Bruce Albert e Claudia Andujar em outros momentos anteriores ao projeto para a exposição, ainda na década de 1970, por ocasião das idas deles para o território yanomami. Nesse ponto, Albert (2023, p. 88) esclarece que os desenhos yanomami não podem ser associados às noções ocidentais de “arte” ou mesmo de “desenho”, já que seriam um tipo de “hibridação entre os conceitos yanomami de ‘rastros’ e ‘imagens’”. Assim, como “rastros”, remeteriam às pinturas corporais desse povo indígena, sendo “um esforço de derivação” delas com sua consequente “transposição para uma ‘pele de papel’”, contudo, tais “rastros”, com o desenho, seriam “reinventados a serviço de uma nova função: a tradução (...) gráfica de um universo cosmológico outrora unicamente acessível como ‘imagens’, *utupa pë* (plural) do transe xamânico” (Albert, 2023, p. 88).

2.1. Para sonhar a tradução

O desenho no espaço do livro em *A queda do céu* evidencia um processo tradutório de imagens vislumbradas por Kopenawa (2015) que reconfigura o espaço gráfico articulando escrita e imagem, fazendo lembrar o processo de Campos (2009) que tentou “reimaginar” a visualidade de poemas chineses, dando uma visualidade outra para os versos agora escritos em português. Ainda que não se trate de uma tradução de poesia, a referência feita aqui à ideia de “reimaginação” para textos que trazem a perspectiva indígena, mais especificamente a perspectiva yanomami, se deu para se pensar o espaço gráfico do livro como parte do processo tradutório desses textos, já que, assim como a língua chinesa representava uma dificuldade para a transposição pela diferença entre as formas de organização escrita dos idiomas em relação tradutória, o perspectivismo ameríndio, discutido amplamente por Viveiros de Castro (2008), impõe um desafio à tradução ao implicar um conhecimento de mundo menos objetivo e mais intencional — o pensamento ocidental coloca a objetividade e a não intencionalidade do objeto como valores para o conhecimento científico e, assim, “conhecer para nós é dessubjetivizar tanto quanto possível”, ou seja, “você conhece algo bem quando é capaz de vê-lo de fora, como um ‘objeto’” (Viveiros de Castro, 2008, p. 40).

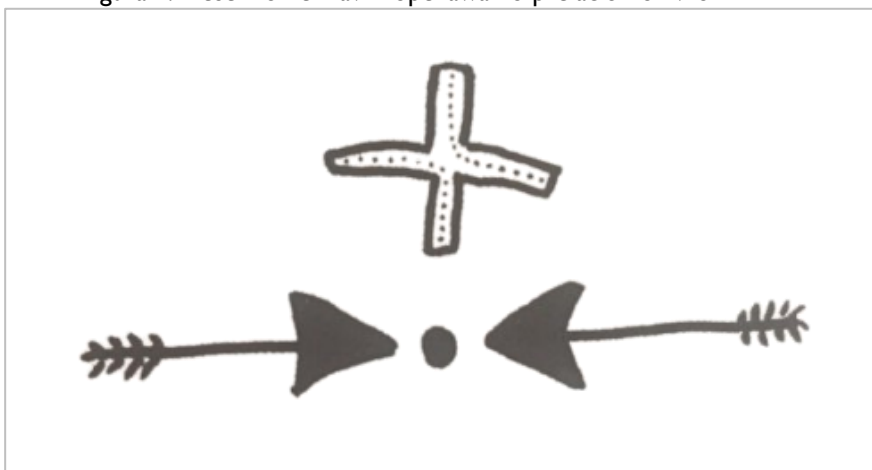
O conhecimento para o pensamento dos xamãs, por sua vez, inverte a lógica de não atribuição de intencionalidade ao que se quer conhecer, pois, para eles, “conhecer bem alguma coisa é ser capaz de atribuir o máximo de intencionalidade ao que se está conhecendo” (Viveiros de Castro, 2008, p. 41). Embora o autor esclareça que tais escolhas epistemológicas de “objetivação” e “subjetivação” impliquem ganhos e perdas para as culturas que as adotam, reconhece que há espaço para um conhecimento menos objetivo na civilização ocidental. Para Viveiros de Castro (2008, p. 42), em uma referência ao pensamento de Lévi-Strauss, a arte seria esse lugar para expressão do “ideal de subjetividade” que constitui o xamanismo como “epistemologia indígena”. Embora a arte seja relegada à dimensão da experiência sem ter seu valor estético reconhecido como uma possibilidade de construção de conhecimento, a arte e a epistemologia xamânica, para o autor,



se aproximariam pela elaboração estética como forma de subjetivação das coisas para se conhecê-las.

Em *A queda do céu*, os desenhos feitos pelo xamã aparecem no início e ao longo dos capítulos entre as falas. O desenho, quando entrecorta as falas, é rodeado por espaços de silêncio, como se as palavras convergissem para o que só as imagens podem dizer, como no desenho abaixo (Figura 1) que mostra duas setas que, vindas de direções diferentes, apontam para um centro em comum. A representação das setas traz a perspectiva de Kopenawa para afirmar que suas palavras “são retas e claras”, sendo originadas pelo seu pensamento que se constrói entre as palavras de *Omama* e dos *xapiri* e “vai de uma para a outra, em todas as direções” (Kopenawa, 2015, p. 64–65). As palavras dos *xapiri*, ou seres-imagens, passadas para Kopenawa no espaço-tempo do *sonho*, o espaço-tempo das imagens, permite que o pensamento do xamã se expanda e, como diz Kopenawa (2015), o encontro com as imagens faz novas palavras surgirem nele; na edição, as imagens em desenho culminam no prosseguimento da narrativa do xamã.

Figura 1: Desenho de Davi Kopenawa no prefácio do livro



Fonte: Kopenawa (2015, p. 65).

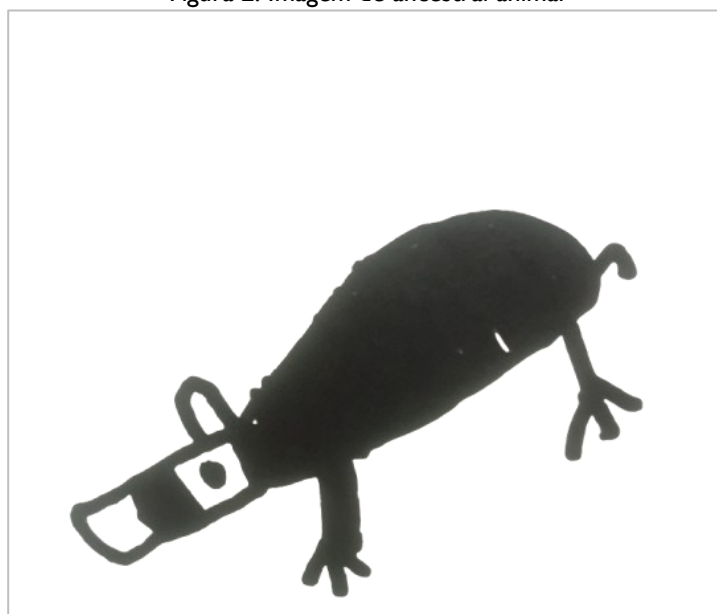
O desenho além de abrir esses espaços de pausa para a palavra no livro, traz a dimensão da poesia para a narrativa. O desenho, lembra Mário de Andrade (1975, p. 69), é uma depuração poética da fala, não da descrição. Embora se constitua enquanto síntese, o poético no desenho confere a ele um caráter de “fato aberto”, uma obra inacabada e que, como consequência, não cercea o pensamento e indica um espaço ainda por vir do que se deixou de representar, mas que permanece sendo uma perspectiva dentre outras existentes — como diz o poeta modernista, o desenho é uma depuração pelo tempo dado pelo embate entre o que se quer desenhar e o que se coloca graficamente no espaço da página. O desenho parece lembrar de que ao nomear algo pela palavra a compreensão desse algo fica reduzido ao que se diz e, tal qual a poesia, a imagem no desenho move o pensamento enrijecido e abre uma nova possibilidade para se perceber o que se apresenta, inclusive, para a escrita no livro.

Ainda que as intervenções com o desenho possam, como consequência, aproximar a escrita do campo literário, a associação do desenho com o poético aqui não foi feita para se enquadrar o desenho yanomami em categorias estéticas ocidentais, mas sim como modo de pensar desdobramentos dessa possível associação feita pelo olhar ocidental com o poético — percebido

aqui como o que desloca a linguagem ao criar um instante de abalo diante de percepções habituais sobre experiências de mundo. Desse modo, se Santos (2007, p. 210) admite que há uma estruturação no campo literário que instiga uma percepção espacial — ou simultânea — da obra “como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal”, o desenho, que para Mário de Andrade (1975) é uma arte que articula elementos espaciais e temporais, ditaria um ritmo de leitura não linear ao propor uma quebra na linguagem verbal com intervenções imagéticas entre as palavras e o silêncio do branco da página. É como se, ao reconfigurar o espaço gráfico do livro, ele convidasse a uma leitura espaçotemporal que exigisse a adoção de um outro ponto de vista.

O desenho em *A queda do céu*, mais do que uma representação para ser vista, é uma forma de pensar e, pela síntese, traduz a cosmovisão yanomami e “faz descer” as *utupë* dos seres-imagens para o espaço do livro, como na imagem abaixo (Figura 2) em que o desenho revela a imagem de um ancestral animal do povo yanomami na sequência de uma fala de Kopenawa (2015) sobre como os xamãs evocam os espíritos da floresta que não podem ser vistos pelas pessoas comuns: “ao verem suas imagens, [os xamãs] evocam as palavras dos ancestrais tornados animais no primeiro tempo, as da gente do céu e do mundo subterrâneo e as palavras de Omama” (Kopenawa, 2015, p. 168). A associação do desenho com a escrita na tradução provoca ainda um estranhamento ao se ler a obra, sendo esse estranhamento capaz de criar um instante de silêncio que pode levar à disponibilidade para o acesso ao que não se conhece.

Figura 2: Imagem de ancestral animal



Fonte: Kopenawa (2015, p. 168).

Quando Kopenawa (2015), por exemplo, fala dos espíritos guardiões da floresta, os *xapiri pë*, o desenho no início do capítulo (Figura 3), seguido por sua fala traduzida em palavras escritas por Albert (2015), traz uma dimensão onírica para o relato, pois a imagem permite traduzir o que o xamã vê em *sonho* — de acordo com o xamã yanomami, os *xapiri* “pareciam humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa” (Kopenawa, 2015, p. 89). Nesse ponto, escrita e imagem parecem atuar em

conjunto para dar materialidade à fala do xamã para a cultura ocidental, fazendo com que os não indígenas tenham uma experiência que os aproxime da cosmovisão yanomami e seja capaz de conectá-los a outros jeitos de estar no planeta.

Figura 3: Xapiri



Fonte: Kopenawa (2015, p. 88).

3. Considerações finais

Assumir o desenho em *A queda do céu* como uma forma possível de *sonhar* a tradução aponta para o pensamento de ser a tradução não só uma transposição entre línguas, mas uma prática que pode se ampliar para diferentes linguagens, e o livro, nesse sentido, passa a se configurar como um espaço-tempo tradutório específico de confluências. Ressaltando que se pensa aqui a tradução como uma conversa entre agentes envolvidos na composição do livro, em que o desenho do xamã yanomami imprime também uma marca tradutória para o reconhecimento da vivência tradutória xamânica e da cosmovisão yanomami por parte da cultura ocidental, tornando possível, assim, se pensar em uma tradução que articula tempo e espaço na edição para uma atividade tradutória relacional e integradora.

A tradução, sob esse prisma, seria uma prática coletiva que envolveria tradutores, editores, artistas gráficos, xamãs e artistas indígenas para pensar o espaço gráfico do livro de modo a promover uma aproximação da cosmologia yanomami, sem restringi-la à palavra escrita e à forma de organização do pensamento ocidental. Nesse sentido, esse reconhecimento do desenho como tradução em *A queda do céu* abre ainda um campo tradutório para a própria edição que pode estabelecer um diálogo com a tradução e articular diferentes elementos ao considerar o uso do espaço do livro como um caminho coletivo e holístico para a tradução. A tradução e a arte se combinam, assim, para possibilitar um deslocamento de perspectiva com a consideração de maneiras de existir outras, sendo a arte, enquanto tradução, um modo de conhecer o mundo.

Referências

- Andrade, M. (1975). Do desenho. In M. Andrade (Org.), *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (2a. ed. – pp. 69–77). Martins.
- Berman, A. (2013). *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (M. H. C. Torres, M. Furlan & A. Guerini, Trans.). (2a. ed.). Copiart & PGET/UFSC.
- Bonchristiano, P. A. (2024). Claudia Andujar and the Yanomami: Photography and Activism in the Changing Light of The Amazon Forest. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 33(4), 569–595. <https://doi.org/10.1080/13569325.2024.2431005>
- Campos, H. (2009). *Escritos sobre Jade: Poesia Clássica Chinesa reimaginadas por Haroldo de Campos*. Ateliê Editorial.
- Christin, A.-M. (2006). A imagem enformada pela escrita. In M. Arbex (Org.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (pp. 63–105). Faculdade de Letras, UFMG.
- Garramuño, F. (2014). Formas da impertinência. In F. Garramuño & A. Kiffer (Orgs.), *Expansões literárias: literatura e outras formas* (pp. 91–108). Editora UFMG.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015). *A queda do céu*. (B. Perrone-Moisés, Trad.). Companhia das Letras.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2023). *O espírito da floresta: A luta pelo nosso futuro*. (R. F. D’Aguiar, Trad.). Companhia das Letras.
- Limulja, H. (2022). *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. Ubu Editora.
- Mignolo, W. (2017). Desafios decoloniais hoje. *Revista Epistemologias do Sul: pensamento social e político em/para/desde América Latina, Caribe, África e Ásia*, 1(1), 12–32
- Santos, L. A. B. (2007). Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, 15(1), 206–220. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.15.1.206-220>
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2(2), 115–144. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>
- Viveiros de Castro, E. (2008). *Eduardo Viveiros de Castro: Encontros*. (R. Sztutman, Org.). Beco do Azougue.

Notas editoriais

Contribuição de autoria

Concepção e elaboração do manuscrito: T. Cruz

Coleta de dados: T. Cruz

Análise de dados: T. Cruz

Discussão dos resultados: T. Cruz

Escrita - revisão e edição: T. Cruz

Conjunto de dados de pesquisa

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.



Cadernos de Tradução, 46, 2026, e108714
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2026.e108714>

Consentimento de uso de imagem

As imagens foram retiradas do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, publicado no Brasil em 2015 pela Companhia das Letras, e estão devidamente citadas e referenciadas ao longo do texto.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Declaração de disponibilidade dos dados da pesquisa

Os dados desta pesquisa, que não estão expressos neste trabalho, poderão ser disponibilizados pelos(as) autores(as) mediante solicitação.

Licença de uso

Autoras e autores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#). Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Autoras e autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores e autoras, não representando, necessariamente, a opinião da equipe editorial ou da universidade.

Edição da seção

Andréia Guerini – Willian Moura

Normalização

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 08-09-2025

Aprovado em: 16-07-2026

Revisado em: 15-08-2026

Publicado em: 09-2026

