

SOBRE BARRO, BARROCO E LITERATURA AMERÍNDIA EM ROÇA BARROCA, DE JOSELY VIANNA BAPTISTA

SOBRE BARRO, BARROCO Y LITERATURA AMERINDIA EN ROÇA BARROCA, DE JOSELY VIANNA BAPTISTA

Débora Cota **1**

Resumo: *O estudo propõe uma leitura da obra Roça Barroca (2011), da poeta e tradutora brasileira Josely Vianna Baptista. O livro, dividido entre a tradução de alguns mitos guaranis e poemas de Vianna Baptista, destaca a temática da gênese, da origem e do próprio barroco como movimento e devir. Desse modo, o caráter etnopoético do trabalho da autora, o vínculo da estética barroca com a literatura ameríndia e a perspectiva neobarroca expõem constantes atualizações que a conectam com as discussões políticas/estéticas em torno da cultura ameríndia no Brasil contemporâneo. Ao mesmo tempo, a obra também alude à coletividade e indaga sobre o viver junto.*
Palavras-chave: *Tradução. Neobarroco. Literatura ameríndia.*

Resumen: *El estudio propone una lectura de la obra Roça Barroca (2011), de la poeta y traductora brasileira Josely Vianna Baptista. El libro que está dividido entre la traducción de algunos mitos guaraní y poemas de Vianna Baptista, pone en relieve la temática de la génesis, del origen y del propio barroco como movimiento y devir. De esa manera, el carácter etnopoético del trabajo de la autora, el vínculo de la estética barroca con la literatura amerindia y la perspectiva neobarroca exponen constantes actualizaciones que la conectan con las discusiones políticas/estéticas alrededor de la cultura amerindia en el Brasil contemporáneo. Al mismo tiempo la obra también alude a la colectividad y pregunta por el vivir junto.*
Palabras claves: *Traducción. Neobarroco. Literatura amerindia.*

Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Latino-americanos e da Pós-graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutora em Literatura (2010), com tese sobre crítica latino-americana contemporânea; mestre em literatura (2001) e graduada em Letras Português Espanhol (1998), pela Universidade Federal de Santa Catarina. Possui pesquisas relacionadas à teoria literária, crítica literária e cultural latino-americana, narrativa latino-americana contemporânea, especialmente no que concerne às discussões em torno dos modos de leitura da literatura latino-americana, do periodismo (revistas literárias e culturais), das proposições e problematizações em torno de noções como as de identidade nacional, identidade cultural e comunidade relacionadas à América Latina. E-mail: deboracota.lit@gmail.com

A base do verdadeiro diálogo entre os povos está, sem dúvida, no passado que eles compartilham, bem como no futuro que sonham. E esse passado inclui os antigos relatos da terra, os mitos e mistérios.

Augusto Roa Bastos

A título de excursão fantasiosa, isto: certamente tomaremos o Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto o Viver-Junto é também temporal e é necessário marcar aqui esta casa: 'viver ao mesmo tempo em que...', 'viver no mesmo tempo em que...' = contemporaneidade.

Roland Barthes

Roça barroca de Josely Vianna Baptista é um dos livros que compõem o projeto Imaginários de barro: para uma discussão sobre identidade, comunidade e latino-americanismo hoje¹. O barro vermelho típico da região fronteira que inclui as cidades de Foz do Iguazu no Brasil, Ciudad del Este no Paraguai e Puerto Iguazú na Argentina está presente em vários produtos culturais da região e na literatura que a referencia. Publicado em 2011 pela Cosac Naify, *Roça Barroca* apresenta o barroco na sua forma grandiloquente, no seu gosto pela multiplicidade de formas e materiais, mas especialmente alia esta estética à literatura ameríndia contemporânea.

Além de introduzir a relação entre barro e barroco na obra o título escrito sobre o tom terracota, (tom vermelho terroso da região transnacional – Paraguai, Brasil e Argentina – habitada pelos guaranis) arremata um trabalho que expõe processos de criação. É indício de que não se trata apenas de um trabalho de tradução, mas, de um cuidadoso e inventivo trabalho de criação. São expostos lado a lado e em páginas diferentes os textos em guarani provindos do trabalho do antropólogo Leon Cadogan e a tradução ao português. Mas, constituem também esta primeira parte da obra textos diversos: sobre o processo tradutório; sobre detalhes do uso e contato com os textos originais (tanto com a tradução de Leon Cadogan ao espanhol como com a escuta dos mitos entoados pelo xamã da aldeia Ocoy); comentário de Augusto Roa Bastos sobre esta tradução ao português; um vocabulário de termos e expressões guaranis intitulado de Breve elucidário; a bibliografia consultada; e um poema/nota ou nota/poema que antecede outro texto também da autora sobre os sentidos do mito guarani “terra sem mal”. É somente após este leque de textos, esta opulência barroca de materiais, que se esboçam os poemas da autora agrupados sob o título *Moradas Nômades*. Desse modo, o produto final, reúne pela primeira vez as duas grandes linhas de trabalho de Josely Vianna Baptista, a poesia e a tradução expondo a indissociabilidade de tais atividades já que, neste caso, as traduções da autora são marcadas pela procura da poesia e os poemas se apresentam como extensão dos mitos traduzidos.

Os registros do antropólogo Leon Cadogan foram realizados na década de 1940 entre os Mbyá-Guarani do Guairá, do Paraguai e publicados sob o título *Ayvu raputa: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*². Cadogan registra os mitos guaranis em guarani e os traduz ao espanhol. Mas Josely Vianna Baptista toma como base a edição preparada por Bartomeu Melià, em 1992³ para traduzir ao português, desde o guarani, os três primeiros capítulos. Além disso, procurou vivenciar a cultura guarani através de visitas e trocas com a comunidade. Ouviu de Teodoro Tupã Alves, ex-cacique, liderança indígena e professor na aldeia de Ocoy, em São Miguel do Iguazu, Paraná, os cantos em mbyá. E abriu seu trabalho de tradução aos próprios moradores da aldeia que comentaram sobre as variações de sentidos em torno dos mitos.

Conforme Gordon Brotherston (2006) depois do estruturalismo há duas abordagens do corpo americano de mitos. A primeira é a etnopoética norte-americana que contribuiu no resgate de

¹ O projeto é desenvolvido na Universidade Federal da Integração Latino-americana, UNILA, em Foz do Iguazu.

² Josely Vianna Baptista estudou língua e cultura guarani nos anos 80 quando dá início a tradução de *Ayvu Rapyta*.

³ Assunção, Ceaduc-Cepag, 1992.

textos indígenas, míticos e poéticos, transcritos por antropólogos via, conforme o autor, uma “prosa amorfa” a que foi substituída por escritas com qualidades literárias que buscavam se aproximar em termos rítmicos e até explorando recursos tipográficos mais do que poderiam aos versos originais. Realizaram inclusive transcrições de textos ainda vivos. Já a segunda, em diálogo com a etnopoética ou explorando um caminho que ela abria, houve a publicação, durante as décadas de 70 e 80 de um conjunto de textos fundamentais, inclusive o próprio *Ayvu Rapyta* traduzido por Kurt Nimuendaju e Leon Cadogan que revelavam o interesse pela textualidade destes mitos. Tanto uma como outra abordagem também são sensíveis à situação social a que se encontram os indígenas nas américas. A perspectiva Etnopoética da tradução e a materialidade da textualidade, se é que é possível separá-los, tornam-se o foco da tradução de Josely Vianna Baptista. Trata-se de um texto, ainda entoadado pelo xamã da comunidade, que traduzido conservou “a materialidade quase ideogramática da língua indígena (...) em vez de acatar a opção por vezes parafrástica do castelhano”, segundo a autora (2011, p. 13). Os mitos foram retraduzidos, “em busca de ‘compensações’ possíveis para sua eficácia poética em nossa língua”, afirma Vianna Baptista. (2011, p.12)

É pulsante na tradução o laço de Josely Vianna Baptista articulado há muito tempo com às teorias tradutórias de Haroldo Campos e Walter Benjamin que sinaliza para a complexidade da tradução poética considerando questões como: a tradução como recriação ou a impossibilidade da transposição literal de textos a outras línguas, a recriação do texto no processo tradutório, enfim, a relação entre texto original e sua versão a outras línguas. No caso da tradução dos mitos guaranis, há ainda uma maior complexidade uma vez que o “texto original” é um texto oral, mítico, passado de geração em geração e levado ao registro escrito por um antropólogo nos anos de 1940⁴ que também realizou a tradução ao espanhol. Ou seja, a tradução ao português já é uma versão da versão das inumeráveis versões existentes, característica comum dos textos míticos. Trata-se de uma profusão de textos na qual a tradução aqui não aponta a um original mas parece desejar evocar o infinito. Tanto é que a segunda parte de *Roça Barroca*, composta pelos poemas de autoria de Vianna Baptista, é também uma extensão dos mitos⁵.

A tradução de Haroldo de Campos ao português de *Bere'shith* (2000), a cena da origem da Bíblia hebraica é um texto base a que alude o trabalho de Vianna Baptista por apresentar uma tradução criativa. Ele também procura pela sonoridade e poesia do texto. No entanto, é também um texto que nos coloca diante de um trabalho de tradução de um texto primevo. Ao justificar o estudo do idioma semítico o autor afirma: “Estudar o hebraico significou, ademais, poder começar pelo começo: pela poesia bíblica e, nesta, pelo *Gênese (Bere'shith)*.” (2000, p. 17) Foram “transcritos” em português o raconto dos Seis Dias da Criação e do repouso presentes no *Gênese*, ou seja, a Cena da origem, composta em seu início pelo fogo, a água e a terra e a terra sendo lodo, torvo” (2000, p.45). Não está neste gesto uma perspectiva religiosa mas uma proposta de trabalho a qual interessa, assim como o trabalho de Josely Vianna Baptista, muito mais a poesia em torno da origem do que sua abordagem enquanto texto original. Até porque esta *gênese* é sempre espiralada, não possui um ponto que marca o início. As primeiras palavras do *Gênese* estão traduzidas pelo infinito substantivado “No começar” e com o verbo no gerúndio “criando” que indicam movimento, o mesmo dos desenhos galácticos e espiralados que ilustram as traduções na obra.

4 Em “Nota da autora sobre as palavras azuis celestes”, Viana Baptista afirma que León Cadogan coletou os cantos do *Ayvu rapyta* nos anos de 1940 e foram publicados pelo *Boletim* 227 – Antropologia da FFLCH- USP, em 1959 sob o título *Ayvu rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá*.

5 E não pára por aí: *Roça barroca* foi traduzida ao espanhol com o título *Roza barroca* (Tradução de Reynaldo Jiménez e edição de Isaac Magaña Gcantón. México, Adugo Biri, 2015). A tradução foi realizada dentro do projeto *Adugo biri: etnopoéticas. Proyectos para una colección de libros virtuales*, com o apoio da UNAM. Disponível no formato e-book em: https://issuu.com/isaacmaganagcanton/docs/rozabarroca__pa__ginas_. Acesso em 10 de setembro de 2018.) O livro recebeu novo projeto editorial sendo publicado digitalmente. A edição ganhou a parceria do artista paranaense Francisco Faria (que já trabalhou com a autora em outros projetos) apresentando em sua capa e contra-capas imagens de grafites do artista intituladas *Marre Magnum: América verbera e revoa sua margen grotesca*, de 2013 e *Guarapuvus*, de 2005, esta última considerada barroca em texto crítico. A tradução procura manter as mesmas palavras do título, ainda que em espanhol se escreva roça com “z”. O substantivo roça nos remete à agricultura indígena, ao lugar de plantio e crescimento do alimento. Mas roça é também aquilo que roça, toca suavemente alguma coisa, neste caso, um roçar barroco. Ainda em diálogo com a produção de *Roça Barroca*, a autora criou o videopoema *Fruto Estranho*, apresentado na Flip 2017 e disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_IVc8iKhXSk. Acesso em 26 de set. de 2018.

Se não bastasse o fato de ser uma tradução que em si carrega o peso das proposições e complexidades relativas à relação entre texto original e tradução, o trabalho tradutório de *Roça Barroca* tem como objeto três mitos dos Mbyá-Guarani do Guairá, mitos primevos como se refere a autora, que servem também de matéria, como foi dito acima, para a segunda parte do livro na qual se esboçam poemas motivados pelas temáticas, e a cosmologia nelas envolvidas, dos textos traduzidos. Se impõe, desse modo, um trabalho afetado, atravessado pela matéria da origem, pelo barroco e seu vínculo com a terra, o barro. Se barroco quer dizer literalmente pedra irregular, aqui propõe-se a ideia de que essa irregularidade é decorrente do barro que o constitui.

A capa de *Roça Barroca* apresenta uma foto que faz um jogo de claro e escuro em tom terroso. O claro destaca as pernas e pés de alguém que encontra-se sentado sobre o chão de barro e também a mão de outra pessoa com os dedos enfiados em uma certa quantidade de argila. O barro não apenas remete na obra a um tempo ancestral no qual a partir dele tudo se cria (o terceiro canto traduzido é inclusive intitulado *A primeira terra, Yvy Tenonde*) mas a uma plasticidade típica do barroco cuja profundidade e elasticidade destacam o movimento, o inacabamento e, portanto, a desvirtuação na origem, a impossibilidade da exatidão da gênese: “Nosso primeiro pai, sumo, supremo,/a sóis foi desdobrando a si mesmo/do caos obscuro do começo” (2011, p. 25). Estes são os versos que tratam de um espaço/tempo anterior à criação da primeira terra e ao mesmo tempo são os versos do primeiro mito traduzido. Aliás é recorrente nos mitos traduzidos em *Roça Barroca* a referência ao tempo original através do advérbio de tempo “antes” que contribui para um adiamento constante da marca do início:

Antes de a terra existir,
no caos obscuro do começo,
tudo oculto em sombras,
Ñamandu, Pai verdadeiro, o primeiro,
aflorou-se a fonte da fala e fez com que fluísse por seu
(ser, divinizando-a. (BAPTISTA, 2011, p.31)

A fala, a linguagem antecede a terra mas seu surgimento não é fixado. Ela é divina e como tal não possui uma origem concreta. Seu início é marcado por acontecimentos posteriores a ela como o surgimento da terra.

Este descentramento da origem também encontra-se em *Taking Notes*, uma espécie de poema/nota, ou o contrário, que inicia dando informações sobre a expressão “terra preta”, de como ela é lida no dicionário pela autora. Ou seja, um metatexto que fala da procura de sentidos para a expressão “terra preta”, dados a partir da leitura de verbetes (“‘Terra preta’ é o sítio onde se encontram fragmentos de cerâmica indígena,” (2011, p.91)) mas também pelo desvirtuamento dos sentidos dicionarizados. Enquanto expressão arqueológica, a expressão “terra preta” tem também desvirtuada a perspectiva da descoberta final, da origem do tempo histórico. A “terra preta” suscita, uma série de imagens e com elas, como no pensamento de Didi-Huberman, diversos tempos em movimento, como camadas barrocas. Isto que *Taking notes* pertence a primeira parte do livro, ou seja, antecede a parte formada pelos poemas da autora, é o próprio “antes”.

O barro, presente na cosmovisão de muitas culturas, inclusive na cristã, é comumente relacionado à origem do homem e, na América Latina, há uma ampla discussão sobre as relações entre o barroco (que literalmente significa pedra irregular) e identidade. A estética barroca é reivindicada como estética latino-americana por Alejo Carpentier, por exemplo (CARPENTIER, 1984). Desde a década de noventa e início dos anos 2000 - sobretudo, a partir de publicações teóricas como *Leibniz e o barroco*, de Jacques Derrida, publicado no Brasil em 1991; *Barroco e modernidade*, de Irlemar Chiami, publicado em 1998 (traduzido ao espanhol) e publicações literárias como os livros do argentino Nestor Perlongher, autor de *Parque Lezama* (1991) e criador da denominação “neobarroso” e as do uruguaio Roberto Echavarren ou as de Haroldo de Campos, no Brasil, - o barroco voltou a ser discutido inclusive como um “neobarroco”, termo cunhado pelo poeta cubano Severo Sarduy, nos anos 70.

Não podemos esquecer que a literatura brasileira guarda uma polêmica, entre Antonio

Candido e Haroldo de Campos, já bastante conhecida em torno de sua gênese, na qual a alternativa ao barroco, defendida por Haroldo de Campos, prevê a existência de literatura brasileira naquele momento. Conforme Gonzalo Aguilar: “Mientras Candido imagina un comienzo (ubicado en 1750) que es el inicio del despliegue teleológico de ese origen, Haroldo de Campos propone un comienzo constelar -construido desde el presente- que da inicio a una serie abierta, no acumulativa y episódica.” (AGUILAR, s/d)

Susana Scramim, em *Poesia e sobrevivência* (2006), retoma a discussão em torno do barroco brasileiro e a posição de Haroldo de Campos por uma não partenogênese mas, acentua o caráter historicista da perspectiva haroldiana já que, paradoxalmente, é possível ver em suas proposições uma consideração da origem da literatura brasileira na vida adulta em detrimento da infância, do *in-fans*, o que não fala. As “refuncionalizações do neobarroco lezaminiano” operadas por Josely Vianna Baptista, principalmente no que tange ao significativo paraíso, no entanto, é pensado, conforme Scramim, com Haroldo de Campos como “(...) um local de passagem, uma escritura cinético-figural do poeta-peregrino, que passa, e seu movimento de passagem o faz entrever a origem, o estado de repouso em que toda matéria em movimento tende a convergir.” (2006, p. 186) O significativo paraíso, ainda segundo Scramim, problematiza, nesta vertente poética e assim na poesia de Josely Vianna Baptista, os limites esboçados em pares antitéticos: “O trabalho poético vincado numa linguagem experimental, desenvolvido por Josely Vianna Baptista, marca a passagem do par ativo “transgressão e continuidade”, de cunho fortemente modernista, para a atitude transgressiva condutora de políticas.” (2006, p. 186)

Roça Barroca propõe pensar a pertinência da estética barroca na contemporaneidade aliada à relação com a cultura ameríndia. Desse modo, remete à perspectiva Lezaminiana do barroco como forma do devir, um paradigma contínuo, como explica Irlemar Chiampi, “desde *los orígenes* no século XVII até a atualidade”. (2010, p. 11). Lezama Lima propunha desfuncionalizar a história linear e a razão iluminista e, se distanciando do latino-americanismo identitário de Alejo Carpentier que fixa um ser americano, vislumbra uma permanente atualização, um eterno vir a ser americano. Além disso, Chiampi também nos lembra que Lezama Lima pensa o barroco americano, em *A expressão americana* (1988), como a “arte da contraconquista”, atribuindo ao barroco um sentido político, de revolta que se alia à estética.⁶

Assim sendo, *Roça barroca* parece propor hoje uma atualização das discussões do barroco na América Latina, concernentes à identidade e à coletividade trazendo para o cerne da obra a cultura ameríndia, cultura que tem alcançado visibilidade e importância nos debates atuais da área de Letras por sua emergência e pela produção de literaturas ameríndias contemporâneas⁷. A última década talvez tenha sido a mais emblemática em termos de publicação de obras indígenas e de discussão da questão indígena em âmbito literário⁸ no Brasil, assim como se acentuaram as lutas em defesa das terras indígenas e pelo reconhecimento de direitos previstos na Constituição de 1988, frente as investidas contra a sua cultura.

O barroco e a cultura indígena impulsionam os ventos do turbilhão dos tempos, conectam passado e presente, propõem atualizações. Didi Huberman (2006) fundamenta sua defesa do anacronismo na história da arte retomando a noção de *Ursprung*, a ideia de origem como

6 Conforme Irlemar Chiampi (2010, p. 9) a perspectiva de Lezama Lima acerca do barroco não foi tão influente quanto a de Alejo Carpentier fora da América Latina. Josely Vianna Baptista traduziu ao português a obra lezaminiana, *Paradiso*.

7 *Roça Barroca* não é a primeira incursão de Josely Vianna Baptista na cultura ameríndia. Em 1996 criou os *Cadernos da Ameríndia* organizados em 3 volumes: *Neblina vivificante: poesia e mito Mbyá-Guarani* (organização e tradução de Josely Vianna Baptista e Luli Miranda); *Soninho, com pios de periquitos ao fundo. Canção de ninar Mbyá-Guarani* (apresentação de Josely Vianna Baptista; tradução de Josely e Luli Miranda; desenhos de Maria Angela Biscaia); e, em um único volume, *O amor entre os Nivacle* (por Miguel Chase-Sardi) e *O mito Nasuc* (organização e tradução de Josely Vianna Baptista). Os *Cadernos da Ameríndia*, com produção artesanal, foram lançados pela editora Fundo de Ouro Preto. Já em 2005, a autora compõe *Terra sem mal: com rolanças e mergulhos pelos divinos roteiros secretos dos índios guaranis*, publicado pela editora Mirabilia. Ainda em diálogo com a produção de *Roça Barroca*, a autora criou o videopoema *Fruto Estranho*, apresentado na Flip 2017.

8 Desde reescrituras de mitos como o *Meu destino é ser onça*, de Alberto Mussa (Record, 2009), passando por estudos antropológicos como *Cantos e histórias* das terras indígenas do Pradinho e de Água Boa, até antologias de mitos ameríndios, como *Poesia.Br* (Azougue, 2013) ou ainda as aclamadas produções literárias de Daniel Munduruku e Kaka Werá Jecupé, pode-se dizer que a literatura ameríndia tornou-se um campo frutífero de pesquisa e debate na atualidade.

redemoinho que Walter Benjamin desenvolve em *A origem do drama barroco alemão*. Diz o autor:

Benjamin procuraba confrontar la disciplina histórica con la cuestión del origen, no a través de la imagenería espontánea de la *fuelle* (...) sino através del torbellino dinâmico y presente en cada objeto histórico (que puede aparecer en cualquier momento, imprevisiblemente, en el curso del río). (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 110)

Roça barroca acompanha a volta do redemoinho da história que reinstaura no presente o barroco e a literatura ameríndia. Nesse sentido, intervém significativamente nas discussões políticas/estéticas em torno da cultura ameríndia no Brasil contemporâneo reativando a potência do barroco enquanto crítica dos projetos neocoloniais, mas também indagando sobre o viver junto.

Tal visibilidade e importância não são casuais. Desde a discussão em torno do barroco, de cunho latino-americano, até a grandeza do tema indígena, se impõe uma potencia do coletivo a que a obra alude, inserindo-se no debate contemporâneo. No centro encontra-se o velho (e atual, por isso contemporâneo) problema da não consideração da diversidade cultural e étnica, seja nas políticas de estado, seja nas políticas/estéticas literárias. O mítico, em seu eterno movimento e o barroco como um eterno vir a ser americano promovem um encontro com o grupal, ao mesmo tempo que são frutos de uma comunidade que na cena contemporânea tem tentado se impor, por isso o título do vídeo poema, da mesma autora, *Fruto estranho*. E, nesse sentido, o barroco enquanto devir e não determinista, serve como estética a esta comunidade aludida.

A ideia do barroco como paradigma contínuo não leva a essencialização da comunidade tradicional e à união pela comunhão. Tampouco versa sobre comunidades imaginadas (ANDERSON). Se o faz, apresenta-as em sua falência. Conforme Graciela Montaldo,

Muchas de las exploraciones estéticas contemporáneas, aunque arraigadas en una tradición todavía moderna e incluso vanguardista, se preguntan más por la producción de comunidad que por la definición del pueblo y cuando la nación irrumpe en ellas lo hace más como crítica que como afirmación. (MONTALDO, 2013, p. 18)

Assim, o coletivo que se irrompe de *Roça barroca*, volta-se, entre vários tempos, à uma conformação heterogênea. Se na primeira parte do livro temos os mitos e sua coletividade associada aos guaranis, na segunda, Moradas Nômades, são colocados em estado contemporâneo colonizadores jesuítas, como Manuel da Nóbrega e Antônio Gouveia: o poema Antônio de Gouveia, clérigo em Pernambuco, em tom satírico barroco, lembra a passagem do missionário pelo Brasil e o tratamento dele dado aos indígenas. O ex-sacerdote jesuíta, também conhecido como o “padre do ouro”, chegou à Bahia em 1567 (posteriormente envia do a Pernambuco) proibido de ministrar missa. Suas participações nas campanhas de combate aos indígenas nos sertões se destacaram pelo uso da nigromancia para atrair os índios em sua captura:

padre do ouro, nigromante,
versado em magia e minas,
veio ao Brasil em degredo,
celebrou missas estranhas,
matou índios prisioneiros,
roubou cunhãs dos amantes
(...) (BAPTISTA, 2011, P. 107)

Já anjo da Cia. de Jesus, talvez o mais emblemático dos poemas da segunda parte, uma vez que ressalta a prática colonizadora dos missionários da Companhia de Jesus, versa sobre o dogmatismo da religião católica que: “sublinha trechos/da Bíblia/como sumo escuro/que os toros maceram/no monturo dos/brejos”(2011, p. 103). E também lembra que este dogmatismo se manifesta no encarceramento dos sentidos desse anjo que não se abrem ao outro. O anjo da

Companhia de Jesus é um anjo que tem seus sentidos fechados, um anjo que não sente, e que repousa sobre o Brasil:

sete ferrolhos
na cela dos sentidos,
dorme descalço e nu
sobre a alfombra
de abrolhos
(*tenebris ad lucem*)
da terra do Brasil,
pródiga em ouro,
malária e minas
de ânimas (BAPTISTA, 2011, p. 103-104)

Desse modo, as figuras e eventos históricos enunciados na segunda parte, apresentados por um viés pós-colonialista e contemporâneo entrelaçam-se com os mitos originários, agora em estado de poesia, instaurando uma atualização de uma coletividade que nos é inerente, mas que se apresenta como falta.

Roberto Esposito (2012) nos fala que o que nos une em uma comunidade é uma dívida, uma falta e não aquilo que nos é próprio. Nos descentralizamos e deixamos de lado o que nos é próprio em favor do que falta. O quarteto abaixo deriva desta dívida e parece responder a que alude esse coletivo em *Roça Barroca*:

NENHUM GESTO
SEM PASSADO
NENHUM ROSTO
SEM O OUTRO
(BAPTISTA, 2011, p. 109)

O termo “nenhum” em forma impositiva, a escrita em caixa alta, supõem a existência de uma realidade contrária: a não consideração do passado em gestos, práticas e a proposição de identidades (individuais ou coletivas) que se constroem em detrimento de alteridades. Ou seja, uma referência à dívida histórica que temos com as alteridades, no caso, com a cultura ameríndia, inclusive em termos de poesia. Neste sentido, a etnopoeticidade de *Roça Barroca* não está apenas no caráter antropológico da elaboração do livro, mas na consideração da poesia da cultura ameríndia como poesia e literatura contemporâneas. Assim, elas nos falam de nossos tempos e nos lembram do com-viver, da responsabilidade do viver junto.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Orígenes de Haroldo de Campos**. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguiar.htm>. Acesso em 30 de agosto de 2018.

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

BROTHERSTON, Gordon. Mitopoética e textualidade: o caso da América indígena. In: BERNARDINI, Aurora. FERREIRA, Jerusa Pires.(Orgs) **Mitopoéticas: da Rússia às américas**. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 117-128.

CAMPOS, Haroldo. **BERE'SHITH: a cena da origem e outros estudos de poética bíblica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo:

Perspectiva, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-matriz: historia del arte y genealogia de la semejanza. In: **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2006. p. 83-111.

ESPOSITO, Roberto. Nada em comum. In: **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p. 21-49.

MONTALDO, Graciela. Estética de lo coletivo. **Grumo** n. 10, 2013, p. 18-23. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/de3363_fc5f94bb67fa4746a3a40482741fd357.pdf. Acesso em 16 de outubro de 2018.

SCRAMIM, Susana. Poesia e sobrevivência. In: PEDROSA, Celia. CAMARGO, Maria Lucia de Barros (Orgs.) **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 177-192.

Recebido em 15 de novembro de 2018.

Aceito em 12 de abril de 2019.