



## Fronteiras tradutoras: as ondulações da cobra coral de Montaigne a Caetano

### Translators borders: the undulations of the coral snake from Montaigne to Caetano

Gabriela Reinaldo<sup>1</sup>

#### Resumo

No 31º capítulo de seu *Les Essais*, intitulado *Des Cannibales*, Montaigne narra como o poema canção da cobra coral dos índios brasileiros, que ele chamará pela designação genérica de *couleuvre*, chega até ele. Traduzido para o francês, o poema é reelaborado em dois momentos distintos por Goethe para o alemão, retorna ao Brasil na obra de Wally Salomão e, por fim, entra no universo da cultura pop quando vira a canção “Cobra coral” de Caetano Veloso. Para percorrer os caminhos da tradução e reelaboração desse poema – ou, como queriam os irmãos Campos, da “transcrição” –, esse artigo tem o propósito de discutir o conceito de fronteira de Iuri Lotman em combinação com as ideias de antropofagia de Oswald de Andrade e os desdobramentos das ideias de Oswald nas teorias de Vilém Flusser e de Haroldo de Campos sobre tradução do ponto de vista da cultura, da arte e dos signos.

**Palavras-chave** – fronteira, tradução, antropofagia, semiótica da cultura, transcrição.

#### Abstract

In the thirty-first chapter of his ‘*Les Essais*’ (The Essays) entitled “*Des Cannibales*” (From the Cannibals), Montaigne narrates how the coral snake song poem from the Brazilian Indians came to him. He generically calls it *couleuvre*. After being translated in French, the poem is re-elaborated in two distinct moments by Goethe in German. It then returns to Brazil in the work of Wally Salomão and finally enters the universe of the pop culture when it becomes the song “Cobra Coral” by Caetano Veloso. In order to follow the paths of translation and re-elaboration of this poem, or as the Campos brothers say ‘its trans-creation,’ this article aims at discussing Oswald de Andrade’s anthropophagic ideas. It continues with the unfolding of Oswald’s ideas on the theories

---

<sup>1</sup> Gabriela Reinaldo é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do ICA (Instituto de Cultura e Arte) da UFC (Universidade Federal do Ceará) nos cursos de graduação em Comunicação Social e em Cinema e Audiovisual, além de ser professora e vice-coordenadora do Mestrado em Comunicação da UFC. Tem projeto de pesquisa sobre a relação palavra e imagem e coordena grupo sobre o pensamento de Vilém Flusser ligado ao Laboratório Interdisciplinar de Comunicação, Cultura e Arte. E-mail:

[gabriela.reinaldo@gmail.com](mailto:gabriela.reinaldo@gmail.com)





of Vilém Flusser and Haroldo de Campos concerning translation from the point of view of culture, art and sign.

**Key words** – borders; translation; anthropophagy; Semiotics of Culture; trans-creation.

*“Da tribo pujante/Que agora anda errante/Por fado inconstante/Guerreiros, nasci;/Sou bravo, sou forte,/Sou filho do Norte;/Meu canto de morte, Guerreiros, ouvi”.* A fala do tupi Ijuca Pirama, de Gonçalves Dias.

*“Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança”.* José de Alencar, sobre o goitacá Peri em **O Guarani**.

*“Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: – Ai! Que preguiça!... e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros”.* Mário de Andrade descrevendo Macunaíma.

“Cet homme qui était à mon service, était simple et fruste, ce qui est une condition favorable pour fournir un témoignage véridique”<sup>2</sup>. Assim Montaigne (1533 – 1592) define o homem que havia vivido por mais de 10 anos na base militar da chamada França Antártica (1555 a 1567), sediada na Baía de Guanabara, e que se tornara seu serviçal. Encantado com as descobertas do Novo Mundo – tão fantasiosas as maravilhas descritas! – Montaigne elabora relações com a Atlântida, que, além de extraordinária, era também imensa (maior do que Ásia e África juntas) como o Brasil descrito pelos viajantes. Descendo ao plano da razão, ele pondera que não há indícios, entretanto, de que o mundo recém descoberto seja a terra mítica situada em Gibraltar antes do dilúvio. Mas se os conhecimentos em Geografia e História o obrigam a separar o sonho da consciência,

<sup>2</sup> A íntegra do capítulo Des Cannibales dos Essays em língua francesa pode ser encontrada no site: <http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch30.htm>. Ainda sobre os fragmentos de texto em francês, optamos por não traduzi-los palavra por palavra, mas por oferecer ao leitor uma compreensão geral do que está sendo dito para que, se ele é conhecedor da língua, possa “saborear” seus próprios processos devoradores/tradutores da fala poética de Montaigne e para os que não estão familiarizados com o francês possam também acompanhar o nosso raciocínio.





Montaigne não se aparta completamente da atmosfera mítica, mística e onírica ao falar daqueles que nomeiam o 31º capítulo de seus *Essais*, os canibais.

De seu serviçal não se sabe o nome, mas é para a descrição que Montaigne faz dele e para o seu relato que apelo para tratar das traduções. Além de dizer que seu testemunho era realçado em autenticidade (“témoignage véridique”) pelo fato de seu interlocutor se tratar de uma pessoa rude, “simples e grosseiro de espírito” (simple et fruste), Montaigne completa dizendo que as pessoas dotadas de certa finura são mais observadoras e curiosas mas que ao comentarem um fato alteram a verdade do que viram com o objetivo de realçar sua interpretação e persuadir seus interlocutores. Ouçamos o que diz o próprio autor:

Car les gens à l'esprit plus délié font preuve de plus de curiosité, et remarquent plus de choses, mais ils les commentent. Et pour faire valoir leur interprétation, et en persuader les autres, ils ne peuvent s'empêcher d'altérer un peu l'Histoire : ils ne vous rapportent jamais les choses telles qu'elles sont vraiment, mais les sollicitent et les déforment un peu en fonction de la façon dont ils les ont vues. Et pour donner du crédit à leur jugement et vous y faire adhérer, ils ajoutent volontiers quelque chose à leur matière, l'allongent et l'amplifient.

E se arrisca ao tratar de temas que em geral não aparecem no século XVI, mas que nascem com os românticos, que são: a questão da informação e a da comunicabilidade x incomunicabilidade. Segundo Uspenskii e Lotman, na Antiguidade e no Medievo e mesmo já no romance do século XIX, é muito raro se encontrar o tema da incompreensão. As chamadas colisões trágicas – deslocamentos entre as sociedades tradicionais, apoiadas nos textos mágicos e místicos, e as modernas, nas quais predomina o princípio dialógico (principalmente nos romances) – gera a tensão da identidade individual e coletiva dos sujeitos e provoca o surgimento da discussão “compreensão x incompreensão”. Somente no século XX, com o desenvolvimento das tecnologias midiáticas, a atenção dos estudos se concentra de fato nas dificuldades do próprio ato comunicativo. Deste modo, se no





passado a comunicação era vista como um ato passível de ser plenamente realizado, agora o problema da tradução ganha maior relevância. Assim, antecipando questões que serão discutidas de forma mais sistemática muito mais tarde, com o surgimento da cibernética e da Teoria da Informação, Montaigne discorre sobre a confiabilidade da fonte e sobre a criação de ruídos. E mais: ele destitui o saber hegemônico ou científico (no caso representado pelos cosmógrafos, topógrafos e pelos que ocupam um posto mais alto na escala dos navegadores e colonizadores) do lugar de emissor preferencial, preterindo-os em favor de um serviçal sem estudos e dos marinheiros e comerciantes que participaram da viagem ao Brasil.

Sobre a informação, o filósofo diz que é preciso dispor do testemunho seja de um homem de boa memória, ou de um homem que seja simples que desse modo incapaz de imaginação capaz de invenções falaciosas (“Au contraire, il faut disposer comme témoin, soit d'un homme dont la mémoire soit très fidèle, soit d'un homme si simple qu'il ne puisse trouver lui-même de quoi bâtir et donner de la vraisemblance à des inventions fallacieuses.”). Descontando o caráter quase pueril de tal depoimento, aproveitemos o relato de Montaigne, sem o classificar como ingênuo ou deslocado para as nossas análises atuais, mas ressaltando o que ele nos oferece de transgressor. E sua maior transgressão é compreender que a imagem do outro não é apenas o inverso da nossa, que nos assusta e repele. Mas, sobretudo, que esse outro é uma possibilidade de nos voltarmos para nós mesmos e reconhecermos-nos também como alteridade.

Assim Montaigne faz a defesa – solitária em sua época – dos índios brasileiros.

Je trouve qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage dans ce peuple, sinon que chacun appelle barbarie ce qui ne fait pas partie de ses usages. Car il est vrai que nous n'avons pas d'autres critères pour la vérité et la raison que les exemples que nous observons et les idées et les usages qui ont cours dans le pays où nous vivons





Mas antes de nos aprofundarmos no poema canção da cobra coral, objeto deste estudo, discutiremos um conceito que está na medula das questões que envolvem os filtros tradutores que é o de fronteira. Nossa opção por Iuri Lotman (1922- 1993) para tratar desse tema se dá não somente pelo reconhecimento que as teorias sobre os sistemas modelizantes de segundo grau gozam no universo científico, mas pela discussão que a Semiótica da Cultura promove acerca dos conceitos de cultura e de informação. Ou seja, interessa-nos discutir a partir desses pressupostos, pois compreendemos que a combinação informação e cultura contamina e modifica tanto o conceito cultura e quanto o de informação. A cultura não é apenas um depósito de informações, mas um mecanismo extremamente organizado e complexo que elabora – no sentido de conservar, transmitir ou até mesmo descartar, uma vez que todo texto que colabora para a memória também contribui para o esquecimento – essas informações da forma mais vantajosa para uma determinada comunidade. A comodidade heurística dos estudos da Comunicação que compartimentam os elementos envolvidos na performance comunicativa – emissor, receptor, mensagem – é desafiada. Segundo Lotman, a comunicação não é apenas transmissão de informações, mas transformação de informações. O comum (étimo de comunicação) não é o código – uma vez que a coincidência de códigos só existe como suposição teórica – mas a memória. O que não é traduzido como signo não entra no patrimônio da memória e sem uma memória comum a comunicação com o outro estaria invalidada. A cultura é um feixe de sistemas semióticos, ou seja, um feixe de linguagens formado historicamente capaz de transformar a informação codificada e introduzi-la na memória de uma coletividade. Dito isso, observemos o que diz o autor sobre fronteira.

O conceito de fronteira é fundamental para a compreensão do que Lotman denominou semiosfera ou esfera sígnica. Se para discutir a semiosfera (*continuum* semiótico fora do qual não é possível a existência da semiose), Lotman se valeu do que Vernadski na biologia, chamou de biosfera, para tratar de fronteira ele recorre à química –





quando equipara a fronteira à membrana (película que recobre a célula viva possibilitando o filtro e as trocas essenciais para a sua sobrevivência) e à matemática. A semiosfera tem caráter fechado e delimitado, ou seja, não pode estar em contato com os textos alossemióticos ou extrassemióticos. Para que estes textos façam sentido, adquiram realidade, ou seja, para que se integrem à semiosfera, é preciso semiotizá-los, traduzi-los. Recorrendo à matemática, Lotman diz que “assim como na matemática se chama fronteira a um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior, a fronteira é a suma dos tradutores-'filtros' bilíngues” (Lotman, 1996: 24). E se voltando para a neuroquímica, ele avisa que “os pontos da fronteira são equiparados aos receptores sensoriais que traduzem os irritantes externos para a linguagem de nosso sistema nervoso” (Lotman, 1996: 24).

Segundo Laura Gómez Pérez (PÉREZ, Laura Gómez. **El espacio fronterizo**. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/laura.html>). Acesso em: 27 mar. 2010.), a modernidade maneja de modo negativo os conceitos de fronteira e de limite, para além dos quais nosso entendimento e fala não podem vagar, e se esquece de que sem as fronteiras não haveria o mecanismo semiótico da tradução. Para mostrar a importância de se pensar nos espaços fronteiros na atualidade, Laura combina a noção de fronteira semiótica de Lotman – filtro adaptativo e intercessão, campo de tensão estética e política – com o conceito de limite de Eugenio Trías, teoria ontológica de características estética e metafísica. Ela diz que é preciso estabelecer um estatuto semiótico e ao mesmo tempo antropológico de fronteira que não se confunda com o sentido que este tem na modernidade e, acima de tudo, é preciso experimentar esse modelo. Trías parte da experiência concreta do império romano. Os *limitanei*, habitantes do *limes*, cultivavam a terra e a defendiam com armas. Além dessa circunscrição estavam os bárbaros. Deste modo, o conceito de *limite* está relacionado ao





de cultura uma vez que quer dizer do cultivo (colere) territorial e espiritual (culto aos mortos).

Tradutor de uma terra que nunca pôs os pés, Montaigne faz afirmações que contrariam o pensamento vigente que avança, em plano século XVI, para um período de franca conquista e colonização. E se, segundo Lotman, num mesmo texto trabalham dois mecanismos distintos e ao mesmo tempo complementares – um que se esforça para manter a consciência da memória de uma tradição e outro que luta para destruir essa estrutura, dessemantizá-la – o discurso de Montaigne, neste sentido, estaria mais próximo dos mecanismos desestabilizadores do sistema. Sem sintonia com seus pares, a fala de Montaigne introduz um ruído essencial na dinâmica revitalizadora de sua cultura. Relativizando o conceito de primitivo, ele afirma que os canibais brasileiros são chamados selvagens do mesmo modo que assim se denominam os frutos que a natureza produz sem a intervenção humana, mas que, no entanto, aquilo que modificamos o desenvolvimento natural por meio da “cultura” é que merecia tal epíteto. Em suas palavras:

Les gens de ce peuple sont ‘sauvages’ de la même façon que nous appelons ‘sauvages’ les fruits que la nature produit d'elle-même communément, alors qu'en fait ce sont plutôt ceux que nous avons altérés par nos artifices, que nous avons détournés de leur comportement ordinaire, que nous devrions appeler ‘sauvages’. Les premiers recèlent, vivantes et vigoureuses, les propriétés et les vertus vraies, utiles et naturelles, que nous avons abâtardies dans les autres, en les accommodant pour le plaisir de notre goût corrompu.

Na semiosfera, o modelo nuclear é o que oferece o sistema semiótico perfeito e as formações circundantes têm necessidade de uma permanente analogia com o núcleo. Assim, como todo texto seleciona seu público dentro de uma semiosfera que privilegia as associações por semelhança, segundo a Semiótica da Cultura, ele também cria seus confins, os pares binários dentro/fora, interno/externo que desembocam sempre na questão maior que é: nós (ego, harmonia, redundância) /os outros (alter, caos, entropia).





É longo o discurso de Montaigne sobre o que se julga bárbaro e o que se intitula civilizado e este tema parece ser o pilar desse capítulo dos Essais, sendo todo o resto um atavio para sustentar sua tese. Num determinado momento, ele inverte a relação europeu e índio que se coloca como civilização/barbárie: “Nous pouvons donc bien les appeler barbares, par rapport aux règles de la raison, mais certainement pas par rapport à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbárie” (nós podemos chamá-los de bárbaros, no que diz respeito às regras da razão, mas certamente, não em relação a nós que os ultrapassamos em toda sorte de barbaridades).

Etimologicamente bárbaro vem do grego e era como na Grécia se referiam aos persas e egípcios que embora com eles se igualassem e em alguns aspectos mesmo os excedessem em riqueza cultural, não deixavam de ser aqueles que não falavam a sua língua, os que balbuciam, sendo bar-bar uma palavra onomatopaica que sugere incompreensão. É interessante perceber que à etimologia deste termo e ao seu conceito se dedicam tanto Montaigne quanto Lotman. Logo no primeiro parágrafo de Des Cannibales, Montaigne discorre sobre a relatividade do termo:

Quand le roi Pyrrhus passa en Italie, et qu'il eut constaté l'organisation de l'armée que les Romains envoyaient contre lui, il déclara : “Je ne sais quelle sorte de barbares ce sont là (car les Grecs appelaient ainsi tous les peuples étrangers), mais la disposition de l'armée que je vois n'est certainement pas barbare” (...) “On voit qu'il faut éviter d'adopter les opinions courantes, et qu'il faut en juger, non en fonction des idées reçues, mais sous l'angle de la raison.

Também os romanos consideravam bárbaros os gregos e cartagineses, e as estirpes arianas que conquistaram a Índia chamavam por um termo sânscrito que matiza o som onomatopaico do grego “bárbaro” os originários do rio Indo. O termo, que inicialmente se aplicava às populações precedentes, depois passa a ser ligado ao







estrangeiro de forma depreciativa. São bárbaros os persas para os árabes, assim como os turcos e os chineses nos lugares para onde migraram.

Quando toca no tema do canibalismo das tribos, um dos maiores tabus que esses povos evocam no imaginário dos europeus, Montaigne assegura que a devoração do outro não acontece com objetivos gastronômicos, mas de culto. Para realçar a altivez dessa cultura, Montaigne segue descrevendo a generosidade da natureza, o clima, a flora, e sobre os costumes dos índios em relação aos alimentos, à moradia, à vestimenta, à luta pela preservação de sua gente e território, sobre os rituais sagrados e sobre a fabricação de instrumentos de caça e de pesca, de bebidas e de remédios. Sobre a superioridade dos canibais brasileiros Montaigne afirma que fazem guerra não com o objetivo de amearhar o que é do outro, de se locupletar com o alheio. A vitória de uma disputa não se mede pelos bens tomados, mas se dá devido ao desejo de se mostrarem superiores na valentia e na coragem e preferem a morte a se confessarem covardes. No final do capítulo, Montaigne relata o episódio dos Tamoios e Tupinambás que conheceu na corte de Carlos IX em Rouen. Também nesse momento os índios se mostraram superiores aos brancos em lucidez por se indignarem com o fato de um imberbe, no caso o próprio rei, mandar em toda uma gente mais instruída e experimentada (quando em suas tribos o ancião está no posto mais alto de comando e aconselhamento), e com a disparidade que havia entre os que ali estavam, os bem vestidos e bem alimentados, e os esfaimados que mendigavam às suas portas suportando injustiças sem revolta. Ele diz que os índios se espantavam com a passividade dos nativos franceses que deveriam como contrapartida à afronta, tocar fogo nas casas dos abastados e enfrentá-los: “ils trouvaient donc étrange que ces “moitiés”-là (eles dividiam os homens em metades) puissent supporter une telle injustice, sans prendre les autres à la gorge ou mettre le feu à leurs maisons”. Antecipavam os índios brasileiros os ideais da Revolução Francesa?





Mas é quando discorre sobre os enlaces amorosos que a nobreza do espírito das mulheres aparece de modo mais pronunciado no texto. E junto com elas, o tema do ciúme e da cobra coral. São as esposas que se encarregam de arranjar outras mulheres aos maridos com o propósito de lhes aumentar a glória e o reconhecimento de seus feitos heróicos. Enquanto entre os europeus o hábito da poligamia (Montaigne fala do amor e benevolência de outras mulheres) é repellido pelo ciúme das esposas, entre os índios é o ciúme que favorece os encontros amorosos como uma prova de bravura. Diz o texto:

Les hommes ont dans ce pays plusieurs femmes, et en ont un nombre d'autant plus grand que leur réputation de vaillance est plus grande. C'est une chose vraiment remarquable dans leurs mariages: si la jalousie de nos épouses nous prive de l'amour et de la bienveillance des autres femmes, chez ces gens-là au contraire, c'est la jalousie qui favorise de telles relations. Plus soucieuses de l'honneur de leurs maris que de toute autre chose, elles mettent toute leur sollicitude à avoir le plus de compagnes qu'elles le peuvent, car c'est un signe de la vaillance du mari

Montaigne diz que não se trata de uma observação servil a um costume imposto pela tradição, mas que essa é uma virtude matrimonial do mais alto nível que existe. Montaigne compara as índias brasileiras à Lívia, mulher de Augusto; à Estratonice, esposa de Dejótaro; e às esposas de Jacó, que se colocaram à disposição de seus maridos na satisfação de seus desejos e êxito em suas jornadas. E como prova máxima de sua tese, transcreve a canção de amor de um canto guerreiro em que aparece a cobra coral:

Couleuvre, arrête-toi, couleuvre! afin que ma soeur tire sur le patron de ton corps et de ta peau la façon et l'ouvrage d'un riche cordon que je puisse donner à ma mie; ainsi soient, en tout temps, ta forme et ta beauté préféré à tous lès autres serpents.

A importância dessa canção está, entre outras coisas, em equacionar a tensão entre cultura e barbárie. Diz Montaigne: “Or je suis assez familier de la poésie pour dire





que ceci, non seulement n'est en rien 'barbare', mais que c'est même tout à fait dans le genre anacréontique". A composição poética que se emparelha com as odes da lírica amorosa de Anacreonte, autor apreciado pelos gregos e imitado ao longo de toda a antiguidade e do período bizantino, seria a prova máxima de um espírito elevado. A linguagem dos índios, segundo Montaigne, teria proximidades com o sabor das tonalidades doces, "cujo som é agradável", das terminações gregas. Além disso, o episódio suscita uma reflexão sobre outros pares de oposição que são: o masculino x feminino e o comportamento do feminino em culturas diferentes em relação aos hábitos monogâmicos e poligâmicos. O que Montaigne, entretanto, não diz é que essa gama maior de parceiros sexuais também era permitida às índias...

Em "afin que ma soeur tire sur le patron de ton corps et de ta peau la façon et l'ouvrage d'un riche cordon que je puisse donner à m'amie", é interessante perceber como a arte de mimetizar a natureza é uma ferramenta para a vitória do guerreiro. Ele não se apropria da cobra, não a tem como uma coisa, um troféu que deve ser ofertado à amada em sinal de seu heroísmo. Há na serpente colorida e algumas vezes venenosa (não sabemos se se trata de uma verdadeira coral ou da falsa, que não tem peçonha) algo que deve ser copiado e é a habilidade da cópia que tem um valor mais alto no jogo amoroso da sedução. O desejo de imitar as cores dos anéis da coral é o de oferecer à amada algo tão sedutor e hipnótico quanto o que ela representa para ele. Para isso, há uma mulher, uma *souer*, irmã ou companheira, que, como uma tradutora do mundo da natureza e do mundo feminino, o ajuda na tarefa de copiar a coral.

Quanto aos hábitos, diferentemente de outros répteis que se escondem mimetizando o ambiente, as cores vivas da cobra dificultam sua invisibilidade. Bonita, a coral tem seus ardis ligados à ilusão ótica e ao que Charles Sanders Peirce (1839-1914) chamou na escala sígnica de ícone. De pequeno porte, as corais, venenosas ou não, não costumam atacar. O mimetismo, que na canção é a arma que o Guerreiro usa para atrair





sua parceira, é também o estratagema da cobra para garantir sua sobrevivência. Para se defender, a coral levanta a cauda e hipnotiza a presa, que lê o rabo como se fosse a cabeça e compreende o bailado como uma ameaça de ataque. O signo com tendência à iconicidade engana o olho e não representa o objeto, mas se confunde com ele, quer ser o próprio objeto. O ícone como fraude mimética não é só burla para confundir o receptor mas é também o princípio elementar da magia simpática.

Em *La semiosfera I*, Lotman discorre sobre o caráter místico da fronteira. Ele refere-se aos bruxos como tradutores que atuam no espaço cultural ordenado e o “reino dos elementos caóticos e desordenados”. (Lotman, 1996: 21). Nos pares binários que configuram a semiosfera como oposição ao espaço alossemiótico em que atuam as diferenças mundo x não mundo, logos x não informação, cultura x natureza, a carga mítica está decisivamente presente. Os não textos são herméticos para o conjunto dos habitantes da semiosfera dada e isso contribui para o seu caráter extraordinário. Voltando ao poema canção da cobra coral, podemos dizer não apenas da sacralidade desse animal, mas de uma aura mística que envolve seus tradutores – sendo a *soeur* do guerreiro cantor o primeiro deles a fazer uma ponte entre o natural, o sobrenatural e o animal.

É provável que Montaigne nunca tenha visto uma, uma vez que não há corais na Europa. Deste modo, chama-a pela designação genérica de couleuvre, termo que se aplica a uma enormidade de diferentes tipos de serpentes na língua francesa. Se verdadeira, se aparenta, por também ser elapidae, à naja, outra espécie também cultuada na literatura e em culturas como a indiana pela sua peçonha e comportamento que magnetiza os espectadores. E se para o guerreiro, há uma *soeur* tradutora, Montaigne, que não compreende a língua dos índios canibais, depende num primeiro momento de um serviçal “simples e grosseiro de espírito”, além de outros marinheiros e comerciantes que viajaram para o Brasil para lhes relatar os detalhes do Novo Mundo, e, no episódio de Rouen, tem seu colóquio dificultado pelas habilidades do seu tradutor. Quando discorre sobre a





entrevista com um dos chefes indígenas que estavam na expedição em Rouen, Montaigne, irritado, queixa-se da parvoíce de seu intérprete que o impede de aprofundar aquele contato: “J’ai parlé à l’un d’entre eux fort longtemps; mais j’avais un interprète qui me suivait si mal, et que sa bêtise empêchait tellement de comprendre mes idées, que je ne pus guère tirer de plaisir de cette conversation”.

É preciso não haver uma identidade de partida entre emissor e destinatário, para que a informação avance. O ato comunicativo como recodificação, como retradução, é dinamizado pelos ruídos gerados pelos vários elos dessa história. Assim, não é de se lamentar – como o faz o próprio Montaigne – que o contato do pensador com os índios tenha sido “atrapalhado” pelos tradutores que pouco compreendiam a sutileza de suas questões. Ao contrário, o que podem ter perdido em valor antropológico, tais relatos ganharam em consistência poética e devaneio imaginativo.

Em A tarefa do tradutor, Walter Benjamin diz que assim como na poesia, a tradução não deve aspirar à comunicação ou ao depoimento, mas ao que vai além disso. Deste modo, o bom tradutor não deve funcionar como intermediário, ou só transmitirá o inessencial.

Não será então aquilo que para além da comunicação existe numa poesia (...) o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso, ‘poético’. Ou seja, aquilo que o tradutor só consegue transmitir na medida em que também ele escreva poesia?. (Benjamin, 2008, p. 25)

Sobre o episódio da França Antártica, Montaigne afirma que é uma experiência de grande alcance, mas que não se pode medir ainda sua importância, e diz com tom de fracasso: “nous embrassons tout, mais nous n'étreignons que du vent.” (“nós tudo abraçamos, mas não apertamos senão vento”). A se pensar as impressões que estes relatos causaram no espírito de Montaigne, não se pode julgar que a expedição de Villegaignon fracassou de todo. Como o vento, que não se agarra, essas informações,





quando transmitidas, se modificam, retraduzindo, em códigos poéticos, o real. Assim, astuciosa, a miúda cobra que serve de liame amoroso para o Guerreiro, sai do Brasil, chega à França de Montaigne, hipnotiza o poeta e é acolhida na língua alemã por Goethe (1749 - 1832), que a traduz em dois momentos distintos: em 1782 e em 1825.

A ligação de Goethe com o Brasil se dá não apenas a partir da leitura dos escritos de Montaigne, mas acontece principalmente pelo contato com as obras de Hans Staden (*Zwei Reisen in Brasilien*, Duas viagens ao Brasil), de Heinrich Koster (*Reisen in Brasilien*, Viagens pelo Brasil) e de Ch. Fischer (*Neuestes Gemälde von Brasilien*, Novíssimo retrato do Brasil), e graças a dois interlocutores com quem ele manteve correspondências: Alexander Von Humboldt e Karl Friedrich Philipp Von Martius.

Além do poema dedicado à cobra, Goethe compõe e publica também no ano de 1872 e inspirado em Montaigne, a “Canção de morte de um prisioneiro”. A canção do prisioneiro a que Montaigne diz ter acesso, mas que assim como a da cobra coral só a conhecemos por que consta em sua própria obra, exorta que se aproximem os que têm coragem para comer e que o fazendo comerão seus pais e avós. Estes músculos, estas veias são vossos, pobres loucos. Saboreia-os e descobrirão o gosto da própria carne, diz o poema. No original:

Pour en revenir à notre histoire de Cannibales, il s'en faut de beaucoup que les prisonniers s'avouent vaincus, malgré tout ce qu'on leur fait subir ; au contraire, durant les deux ou trois mois qu'on les garde, ils affichent de la gaieté, ils pressent leurs maîtres de se hâter de leur faire subir l'épreuve finale, ils les défient, les injurient, leur reprochent leur lâcheté, et le nombre de batailles perdues contre les leurs. Je possède une chanson faite par un prisonnier, où l'on trouve ce trait ironique, leur disant qu'ils viennent hardiment tous autant qu'ils sont, et se réunissent pour faire leur dîner de lui, car ils mangeront du même coup leur père et leurs aïeux, qui ont servi d'aliment et de nourriture à son corps...

Ces muscles, dit-il, cette chair et ces veines, ce sont les vôtres, pauvres fous que vous êtes. Vous ne reconnaissez pas que la substance des membres de vos





ancêtres y est encore ! Savourez-les bien, et vous y trouverez le goût de votre propre chair.

Vale dizer ainda que a cerimônia canibal descrita nos *Essais* de Montaigne também será poetizada no *Y-Juca Pirama* de Gonçalves Dias, em 1846.

Antes de Goethe traduzir o poema canção da cobra coral, segundo José Alexandrino de Souza Filho (SOUZA FILHO, José Alexandrino de. **Montaigne, Waly Salomão e a “canção da serpente”**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 200. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/063/JOSE\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/063/JOSE_FILHO.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2010), a canção da serpente foi traduzida por Herder, mentor do *Sturm und Drang* – movimento que se interessava pela poesia popular de outros povos. Na primeira versão da tradução de Goethe, percebe-se a tentativa de manter unidos o mundo do homem e o mundo da natureza.

*Liebeslied eines Wilden Brasilianisch 1782 (Canção de amor de um selvagem Brasileiro 1782) Schlange, warte, warte, Schlange (Cobra, espera, espera, cobra,)/Daß nach deinen schönen Farben (Que, igual a tuas belas cores)/Nach der Zeichnung deiner Ringe (Igual ao desenho de teus anéis)/ Meine Schwester Band und Gürtel (Minha irmã me teça)/Mir für meine Liebste flechte. (Fita e cinto para a minha amada). Deine Schönheit, deine Bildung (Tua beleza, tua forma)/Wird vor allen anderen Schlangen (Será ante todas as outras cobras)/Herrlich dann gepriesen werden.(Então soberbamente apreciada).*

O rastejar da cobra é ouvido “através da imagem sonora criada pelos sons fricativos sch/w/ß/ch/f/z/st”, diz Celeste H. M. Ribeiro no artigo *O Brasil na obra de Goethe* (SOUZA, Celeste H. M. Ribeiro de. **O Brasil na obra de Goethe**. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/GOETHEFD.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2010). Nesta versão, o eu lírico se dirige ao réptil, como se este o entendesse. Além disso, a harmonia edênica evocada na segunda parte do poema, quando as outras cobras





reconhecerão a majestade da cobra coral, é expressa “pela regularidade da construção dos versos - todos de 7 sílabas - em redondilha”, diz Celeste Ribeiro. Na época dessa primeira tradução, Alexander Von Humboldt, um cientista que se orientava por uma filosofia cósmica, é o acesso de Goethe a uma Amazônia que o poeta não chegou a conhecer.

Celeste Ribeiro chama atenção para as modificações que a tradução da canção da cobra coral sofre, quando Goethe a republica em 1826 – portanto depois de um contato mais intenso com Karl Friedrich Phillip Von Martius. Médico de formação, Martius chega ao Brasil como botânico em 1817 na comitiva austro-bávara que acompanhou Dona Leopoldina, então noiva de Dom Pedro de Alcântara. Juntamente com Johann Baptiste Von Spix, ele empreende uma viagem exploratória do Rio de Janeiro à Amazônia que lhes rende a publicação de “Viagem pelo Brasil”. No 3º volume da obra, os autores fazem um inventário das tribos com as quais travaram contato e transcrevem, além de seus costumes e lendas, também suas canções que são acompanhadas da pauta musical. Em **Viagem pelo Brasil**, de Spix e Martius, a presença de uma cobra e que confirma o caráter místico apontado por Lotman nos tradutores:

Quando entrei, à tarde, na cabana, onde Gregório, cercado de mulheres e crianças nuas, se preparava para prosseguir viagem, assustei-me, vendo uma cobra de quatro côvados de comprimento, das mais belas tonalidades de verde e amarelo, empinada a metade e dançando em minha direção; obedecendo à voz dum velho índio se pôs a dançar em círculo, de um lado para outro, e, por fim, retirou-se para o ninho quente de capim a um canto sem molestar as crianças nem os numerosos macacos domesticados. Contaram-me que existem aqui domadores de serpentes, que as sabem amansar, depois de lhes arrancar os dentes, e as empregam nas suas mágicas e nas curas de picada de cobra (Spix & Martius, 1981: 212).

Segundo Celeste, a remodelação do poema que num primeiro momento, em 1782, tem o título “Liebeslied eines Wilden. Brasilianisch” (Canção de amor de um selvagem.







Brasileiro) e em 1826, *Brasilianisch* (Brasileiro), demonstra um deslocamento de significado.

Schlange, halte stille! (Cobra, pára quieta!)/Halte stille, Schlange! (Pára quieta, cobra!)/Meine Schwester will von dir ab (Minha irmã quer de ti)/Sich ein Muster nehmen; (Tirar um modelo)/Sie will eine Schnur mir flechten, (Quer tecer-me um galão)/Reich und bunt, wie du bist, (Rico e colorido como tu)/Daß ich sie der Liebsten schenke. (Para eu oferecer à minha amada)/Trägt sie die, so wirst du (Se ela o usar, serás)/Überall vor allen Schlangen (Em toda parte, ante todas as cobras)/Herrlich schön gepriesen (Mui soberbamente).

Agora a cobra recebe uma ordem. Não há mais o apelo “espera, cobra” que havia na primeira versão. “Pára quieta”, comanda o poeta. O poeta ordena-lhe que cesse todos os seus movimentos e a irmã do eu lírico se torna mais importante. Ela *quer* algo e a cobra *tem que* lhe dar – “Minha irmã quer de ti”. Sem menção neste momento para os anéis da cobra, a exaltação ao animal fica restrita ao desejo da amada em usar o enfeite. “Se ela (a amada) o usar (usar o enfeite)” é que a cobra coral será reconhecida acima de todas as outras. O homem, agora é senhor da natureza. As variações nas traduções de Goethe mostram um autor num primeiro momento mais integrado aos aos ideais do Sturm und Drang (movimento literário que postulava uma poesia selvagem, emotiva, espontânea e mística em reação ao racionalismo iluminista) e num segundo momento mais voltado para a racionalidade dos ideais clássicos, quando Goethe está de volta de uma viagem à Itália e altera o rumo de seu pensamento e de sua poesia.

Não é nosso objetivo aqui analisar as singularidades gramaticais dos idiomas enredados – o dos índios, o de Montaigne e o de Goethe. Mas é bastante oportuno pensarmos esses processos tradutores como processos transcriativos. Goethe não verte simplesmente o poema canção do francês para o alemão. As mudanças em suas visões de mundo produzem versões diferentes para o poema. A tradução é confirmada como co-





criação ou transposição criativa. Goethe digere a cobra dos canibais e a restitui ao patrimônio poético transformada.

No começo do século XX, na Europa o tema do canibalismo, tão caro a Montaigne, é retomado. A curiosidade pelo exótico e primitivo, notadamente nas culturas indígenas e africanas das antigas colônias européias, faz ressurgir o fantasma canibal (cf. Bitarães, 2004; Nunes, 1995). As correntes vanguardistas, influenciadas pelas descobertas do inconsciente por Freud, apelam para esses grupos étnicos como resposta ao discurso e à arte eurocêntricos que caducavam. O ritual antropofágico circula nas rodas artísticas como instrumento de crítica à sociedade capitalista e à concepção eugênica e catequizante que o colonizador tem sobre o outro, que seria primitivo e animalesco.

No Manifeste Dada (1918), de Tzara, abundam as metáforas de devoração. São canibalizados anúncios, fotos, jornais – objetos que metabolizados explicitam o desconforto e o deslocamento. A arte transgressora de Picasso se inspira nas ancestrais máscaras africanas e não nas caixas de queijo brie, revela Gerturde Stein na Autobiografia de Alice B. Toklas (cf. Stein, 1984). Picabia, com o Manifeste Cannibale (1920) ataca duramente o gosto burguês enquanto Paul Valéry diz que o leão é feito de carneiros assimilados (“Nada mais original, nada mais intrínseco a si do que se alimentar dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados”) para falar da antropofagia como intertextualidade da produção artística. Na mesma linha, o Futurismo de Marinetti insistia no tema do canibalismo: a digestão não é apenas uma questão fisiológica, mas filosófica e o ideal de uma raça superior depende do que o homem absorve e de seu metabolismo. Em *A razão Gulosa* (Apud Bitarães Netto, 2004), Michel Onfray diz que Marinetti e Fillia se apropriam da culinária italiana na década de 1930 para concretizar as ideias de 1909 de Marinetti. O spaghetti e toda a culinária tradicional italiana foram substituídos por pratos como o Frango Fiat, que era servido recheado com





bolas de aço para que o homem assimilasse as qualidades do metal que se uniriam à carne humana com o objetivo de se avançar em direção ao futuro, à máquina.

Mas o primitivo e a antropofagia não chegaram ao Brasil apenas com a divulgação da arte europeia de vanguarda. A recuperação, tradução e divulgação dos textos de Pero Vaz Caminha, Hans Staden, Jean de Léry, André de Thevet, Fernão Cardim e Claude d'Abeville era um dos projetos do Modernismo. Além dos primeiros cronistas que retrataram o Brasil, autores de áreas variadas, como Montaigne, Frazer, Tylor, Koch-Grünberg, Keyserling e Freud circulavam entre os intelectuais brasileiros.

Embora Montaigne, segundo Oswald de Andrade, tenha sido “o primeiro grito de revolta que se proferiu no ocidente” (Andrade *Apud* Bitarães, 2004: 48), o autor do Manifesto Antropofágico repensa esse modelo de canibal inicialmente idealizado e inocentado por Montaigne e que desembocará no século XIX no “bom selvagem” de Rousseau. No lugar do selvagem cordial, um canibal irreverente, debochado, arredio e agressivo. E se na canção da cobra há uma soeur submissa às vontades do parceiro, Oswald, por sua vez, fala do alegre matriarcado de Pindorama: “a alegria é a prova dos nove no matriarcado de Pindorama”.

O concretismo retoma as ideias canibalistas de Oswald como metáfora para tratar do tema da tradução. Segundo Haroldo de Campos (2006), nos canibais latino-americanos, há um espírito híbrido e devorador. Sor Joana (1648-1695), exemplifica, antecipa o Romantismo alemão e o surrealismo. O conceito de transcrição de Haroldo se deve em grande parte à sua afinidade com Max Bense. Segundo Bense, diferentemente da informação documental, que registra a realidade, e da informação semântica, que leva a um segundo elemento, a informação estética caracteriza-se pela imprevisibilidade e pela surpresa. Deste modo, ela não pode ser traduzida. A tradução do texto poético é sempre recriação ou criação paralela. Importante dizer ainda do pensamento de Haroldo e que se relaciona com nossa análise do poema é a noção de constelação como sistema de





correspondências entre culturas e eras. Assim, abolindo as diferenças entre centro e periferia, os conceitos de plágio e originalidade perdem o sentido.

Além de Haroldo, Vilém Flusser, que tinha como método de escrita traduzir e se retraduzir em pelo menos quatro línguas diferentes, também se refere aos processos tradutores como processos antropofágicos. Este procedimento seria a contribuição mais original de Flusser, segundo Rainer Guldin<sup>3</sup>, para questão da antropofagia como metáfora epistemológica da tradução, da assimilação cultural. Ao se valer da auto tradução como método de escrita, Flusser faz com que a antropofagia se torne autofagia e o canibalismo, autocanibalismo.

Quando pulava do alemão para o português ou do francês para o inglês, dizia que seu objetivo era servir de ponte para os abismos da linguagem: “Reflico sobre os abismos que separam os homens e sobre as pontes que atravessam tais abismos, por que flutuo, eu próprio, por cima deles<sup>4</sup>”. Em relação ao Brasil, Flusser atuava como um pontífice entre mundos diferentes. Traduzir como método de escrita possibilitava, dizia, um desdobramento das camadas ocultas como se cada evolução lhe revelasse algo inesperado. Quando se auto traduz, Flusser se vê por fora como um outro e pode

<sup>3</sup> Sobre o tema, vale a pena consultar os artigos *Devorando o Outro. Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural* e *traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser*. O primeiro publicado no número 10 da revista Ghrebh (GULDIN, Rainer. **Devorando o Outro. Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural.** Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh10/artigo.php?dir=artigos&id=RainerPort>>. Acesso em: 26 mar. 2010) e o segundo na página da publicação *Dubito ergo sum*, editado por Gustavo Bernardo (GULDIN, Rainer. **Traduzir-se e retraduzir-se: a prática da escrita de Vilém Flusser.** Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado01.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2010).

<sup>4</sup> Trecho da Conferência *Apátridas e Patriotas*, proferida por Vilém Flusser no II Seminário Internacional *Kornhaus*, Weiler, 1985, que se encontra no artigo *Flusser e a liberdade de pensar* de Maria Lília Leão (LEÃO, Maria Lília. **Flusser e a liberdade de pensar.** Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag010/vfmag010.htm#nota6>>. Acesso em: 27 mar. 2010).





experimentar novos pontos de vista que renovam a idéia original. A ideia de fidelidade em relação ao texto original é redefinida, uma vez que no processo de retradução de Flusser há um descentramento da visão do autor. Flusser, diz que os costumes, o hábito, são belos e cegam, anestesiam o espírito. O imigrante, como ser desenraizado, é obrigado a renovar padrões. Ele é aquele que introduz perturbações na percepção que o nativo tem de si mesmo e do outro. Em suas palavras: “O migrante é a janela pela qual os nativos vêem o mundo e ao mesmo tempo o espelho no qual se enxergam mesmo que seja numa imagem distorcida” (Flusser *Apud* Santanna, 2006: 12). Assim, a condição de expatrio, de judeu errante, que define Flusser é também a de tradutor não apenas no sentido de traduzir idiomas, mas de introdutor de ruídos que renovam a semiosfera.

Sua experiência com tradução e seu interesse pela literatura e filosofia favoreceram e tornaram profícuo o diálogo de Flusser com as vanguardas artísticas brasileiras do século XX, em especial com a poesia concreta. Com Haroldo de Campos, podemos dizer que há em comum o interesse pelas idéias de Roman Jakobson de tradução como transposição criativa ou transcrição (neologismos criado por Augusto e Haroldo de Campos). Mas, para além de Jakobson, a tradução, para Campos e para Flusser, é muito mais herdeira das idéias de devoração e mastigação do outro e transformação ritualística deste outro tal como propunha o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade. No ensaio *Jogos*, publicado no Jornal O Estado de São Paulo em 1967, Flusser diz tradutores e poetas alargam o universo pois modificam as estruturas, desestabilizam os sistemas. Em suas palavras: “Poetas são aumentadores de universo”. Ele usa a metáfora da devoração para tratar da tradução: “nos espaços de interpenetração antropofágica de competências existe a possibilidade da tradução. E a tradução é sempre a modificação das estruturas. Ela é um salto modificador entre universos<sup>5</sup>”.

<sup>5</sup> FLUSSER, Vilém. *Jogos*. Disponível em: <[http://www.maiszero.org/downloads/textos\\_anarco\\_sindicais/jogosVilemFlusser.pdf](http://www.maiszero.org/downloads/textos_anarco_sindicais/jogosVilemFlusser.pdf)>. Acesso em: 26 mar. 2010).





Flusser se interessa particularmente pelo que é estranho ao ato da digestão. Na incorporação de novos elementos, há elementos estrangeiros que não são assimiláveis. Irredutíveis ao corpo, como o cristal de quartzo é estranho à digestão da ameba – metáfora utilizada por Flusser em *A Dúvida* –, os elementos estranhos, sejam à língua ou à cultura, são catalizadores de processos que desestabilizam a tradução, enriquecendo-a. E nesse universo dos elementos não digeríveis, que não se submetem passivamente à grande conversação, há uma poética religiosa perturbadora. Dos nomes próprios inassimiláveis, diz Flusser, “apreendidos sem jamais serem compreendidos” está a palavra Deus. E complementa: “justamente por ser inassimilável, pode, talvez, servir de catalisador dos processos lingüísticos autênticos. Pode estimular a conversação, sem jamais poder participar dela” (FLUSSER: 1999: 63). É essa impossibilidade de satisfação nos processos devoradores que mantém o metabolismo tradutor atuante. Flusser diz que no campo do pensamento existem duas formas de expressão, a do verso e a do converso. Esta, a da conversação, a linguagem utilizada por exemplo pela ciência. Já a estrutura do verso “o intelecto se precipita sobre o caos inarticulado que o circunda, é o esforço do intelecto de quebrar o cerco do caos que o limita” Em outro momento, diz: “No verso a língua se esforça por articular o inarticulável, por tornar pensável o impensável, por realizar o nada (...) A intuição poética, ao se chocar contra o inarticulável, arranca dele o nome próprio e volta com esta conquista para o campo do articulado”. Situação que é recorrente nos grandes mitos da humanidade: “Nestes mitos podemos vislumbrar a vivência do verso: ele é um choque criador do intelecto com o inarticulado (...). O verso conserva, em sua Gestalt, a estampa desse choque” (FLUSSER: 1999: 67).

Assim, como poema mítico, encantamento, fala originalmente anônima, a cobra coral serpenteou não apenas o guerreiro canibal mas continua ondulando em cada resignificação experimentada pelos seus fruidores. O passado modifica o futuro, que é reorganizado por ele. O rastejar da cobra é sincrônico.





Em Teses sobre a Filosofia da História, Benjamin diz que articular o passado não significa conhecê-lo como ele verdadeiramente aconteceu. Mas “apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo (Benjamin, 1992: 160). Os limites se esfacelam e a cobra, sorrateiramente, brilha, lampeja e desliza para outros territórios e tempos. É a vez de Wally Salomão assumir uma paternidade brasileira para a cobra que um dia rastejou até Montaigne. O ano é 2000 e Wally revitaliza a cobra retirando algumas características que tornam o poema narrativo e deixando-o mais sincopado e rítmico. Cai a figura da *soeur* que imitaria a cartela de cores da cobra e é o próprio poeta que deve copiar as cores da serpente para dar de presente à sua amada. A beleza do bicho será perpetuada e este feito coroará de vez a magnitude da coral sobre as outras serpentes. Mesmo sem a *soeur*, há um feminino fazendo par com a amada que se insere de todo modo no poema de Wally. Além de bela como a de Montaigne (*ta beauté*), a cobra de Wally é adjetivada como lânguida e elegante:

Pára de ondular agora cobra coral/A fim de que eu copie as contas com que te adornas/A fim de que eu faça um colar pra dar à minha amada/ A fim de que tua beleza/Teu langor/Tua elegância/reinem sobre as cobras não corais

A cobra que hipnotiza Montaigne chega a Veloso Caetano, que resgata sua vocação melódica e a insere no universo da cultura pop no disco *Noites do Norte*. Caetano se esforça em mimetizar com escalas de sons os tons das cores dos anéis da coral de Wally e seu rastejar hipnótico. As vogais surgem como apelos do poeta para que a cobra colabore com o intento da construção mimética de um adorno que servirá à amada do poeta. Quando musicaliza o poema canção da cobra coral, Caetano delinea contornos melódicos estabilizando os sons e propondo frequências intervalares. A melodia, mais previsível que a fala – que é aperiódica em sua performance –, tem um apelo somático. O objeto é visualizado e o corpo dança atendendo ao chamado dos movimentos da cobra.





No poema ou na canção da cobra coral, a natureza serpenteia a linguagem humana, que tenta abarcá-la mas que sabe que seu ser é de evanescência, sedução e mistério. Poesia primeva, que pertenceu à floresta e aos seus guerreiros apaixonados. “Couleuvre, arrête-toi, couleuvre!”, “ pára de ondular, agora, cobra coral!”, “Schlange, halte stille!”, “*Cobra, espera, espera, cobra*”. Apelos em vão por que copiar as cores e maneiras da cobra, mimetizar a dança dos anéis do bicho que rasteja e se esconde nas pedras e nos matos é tarefa para xamãs e doces bárbaros.

### Referências

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (org.) *A tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quadro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale, 2008.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a Filosofia da História. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana – receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A Dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Jogos.** Disponível em: <[http://www.maiszero.org/downloads/textos\\_anarco\\_sindicais/jogosVilemFlusser.pdf](http://www.maiszero.org/downloads/textos_anarco_sindicais/jogosVilemFlusser.pdf)>. Acesso em: 26 mar. 2010.

GULDIN, Rainer. **Devorando o Outro. Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural.** Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh10/artigo.php?dir=artigos&id=RainerPort>> Acesso em: 26 mar. 2010.







GULDIN, Rainer. **Traduzir-se e retraduzir-se**: a prática da escrita de Vilém Flusser. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado01.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

LEÃO, Maria Lília. **Flusser e a liberdade de pensar**. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag010/vfmag010.htm#nota6>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos (prefácio). In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

PAULO, Viviane de Santana. **A migração como expansão da realidade e renovação das culturas**. *Flusser Studies Journal*, 03, 2006. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/03/migracao-como-expansao-realidade.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

PÉREZ, Laura Gómez. **El espacio fronterizo**. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/laura.html>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. **O Brasil na obra de Goethe**. Disponível em: <<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol4/GOETHEFD.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

SOUZA FILHO, José Alexandrino de. **Montaigne, Waly Salomão e a “canção da serpente”**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 200. Disponível em: <[http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/063/JOSE\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/063/JOSE_FILHO.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2010.

SPIX & MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: Edusp, 1981.

STEIN, Gertrude. *Auto biografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: Lpm Ed, 1984.

TRÍAS, Eugenio. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ed. Destino, 2000.

Texto recebido em 05 de junho de 2010  
*Text received on June 05, 2010*  
Texto publicado em 01 de outubro de 2010  
*Text published on October 01, 2010*

