

## A TRADUÇÃO NA ESTÉTICA DOS *CANTARES MEXICANOS*

### LA TRADUCCIÓN EN LA ESTÉTICA DE LOS *CANTARES MEXICANOS*

Sara Lelis de Oliveira<sup>1</sup>

#### RESUMO

Este artigo visa destacar o papel da tradução na recriação da estética dos *Cantares mexicanos* (séc. XVI), manuscrito conservado na Biblioteca Nacional do México. Este cancionero em náuatle clássico contém um total de 92 *cuicatl* (canto ou performance) que colaboraram no processo de catequização por meio da música, da dança e do teatro na Nova Espanha após a Conquista do México em 1521. A tradução das composições para o português do Brasil, dentre as quais exporei nesta ocasião a peça *Chichimecayotl* ou Performance Chichimeca [f. 69v-f. 71v], revela duas questões interrelacionadas: i) a do gênero textual dos *Cantares*, somada ao próprio problema de tradução do vocábulo *cuicatl*, ao demonstrar uma estética textual que ultrapassa as categorias literárias canônicas; ii) a tradução como uma operação linguística privilegiada para lidar com a contração, na forma escrita, de um complexo em que figuravam uma série de aspectos sonoros, gestuais, visuais, entre outros, propondo um texto em outra língua que permite sua transformação (ou expansão) ao âmbito performativo. Em suma, o ato tradutório, enquanto processo e produto, proporciona, nesta contemporaneidade, a releitura de uma obra de quase 500 anos de antiguidade desde uma perspectiva que desloca o texto de sua forma manuscrita ao mesmo tempo em que se apoia nela para fornecer espaços para o sensorial. O debate, por sua vez, contribui para a reflexão das chamadas literaturas pós-autônomas.

**Palavras-chave:** *Cantares mexicanos*, gênero, tradução, expansão.

#### RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo subrayar el rol de la traducción en la recreación de la estética de los *Cantares mexicanos* (s. XVI), manuscrito resguardado en la Biblioteca Nacional de México. El cancionero en náhuatl clásico encierra un total de 92 *cuicatl* (canto o performance) que colaboraron en el proceso de catequización por medio de la música, la danza y el teatro en la Nueva España tras la Conquista de México en 1521. La traducción de las composiciones al portugués de Brasil, entre las cuales expondré en esta ocasión la pieza *Chichimecayotl* o Performance Chichimeca [f. 69v-f. 71v], revela dos cuestiones interrelacionadas: i) la del género textual de los

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada, Universidade de Brasília (2021). Professora da ENES León, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). E-mail: [sleliso@enes.unam.mx](mailto:sleliso@enes.unam.mx). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4813136675594866>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9471-7018>

*Cantares*, sumada al propio problema de traducción del vocablo *cuicatl*, al demostrar una estética textual que rebasa las categorías literarias canónicas; ii) la traducción como una operación lingüística privilegiada para manejar la reducción, en la escritura, de un complejo en que figuraban una serie de aspectos sonoros, gestuales, visuales, entre otros, proponiendo un texto en otra lengua que permite su transformación (o expansión) al ámbito performativo. En resumen, el acto traductivo, en tanto proceso y producto, proporciona, en esta contemporaneidad, la relectura de una obra de casi 500 años de antigüedad desde una perspectiva que desplaza el texto de su forma manuscrita al mismo tiempo en que se apoya en ella para brindar espacios a lo sensorial. Lo anterior contribuye, a su vez, a la discusión de las llamadas literaturas postautónomas.

**Palabras clave:** *Cantares mexicanos*, género, traducción, expansión.

## Introdução

Os *Cantares mexicanos* [f.1f-85f] são um cancionero do século XVI protegido pelo Fundo Reservado da Biblioteca Nacional do México<sup>2</sup>. A obra, cujo gênero será um dos temas de discussão deste trabalho, foi confeccionada na Nova Espanha, no âmbito da catequização de povos originários do centro do México por meio da música, da dança e do teatro. O resultado consiste em um manuscrito com 92 composições em náuatle clássico<sup>3</sup>, a língua oficial da evangelização, utilizado por missionários e grupos aculturados para inculcar os referentes divinos do catolicismo no imaginário da população então dominada por predominantemente espanhóis e, em menor medida, indígenas aliados<sup>4</sup>. Este foi o seu principal objetivo, posto que a música e tais artes corporais, pela própria natureza, desempenhariam o papel de auxiliar os indivíduos a internalizarem a nova cultura religiosa<sup>5</sup>.

A temática dos *Cantares* é bastante heterogênea. Há cantos que abordam fatos milenares da história pré-hispânica de diversos povos Nahua (inclusive Otomi), os quais foram recuperados através de informantes que participaram do processo de

---

<sup>2</sup> Trata-se do primeiro fascículo do volume MS 1628 bis.

<sup>3</sup> O náuatle era língua franca no território mesoamericano desde o século XV, aproximadamente, e pelo seu caráter geral foi a escolhida pelos missionários para transmitir a doutrina da religião que determinaria o novo modo de vida e pensamento da população.

<sup>4</sup> Antes da queda de Tenochtitlan em 1521, encontravam-se sob o domínio da Tríplice Aliança, liderada pelos Tenochca.

<sup>5</sup> O método era empregado na Europa desde a Idade Média, quando alguma localidade era politicamente conquistada. Os missionários enviados à Nova Espanha, por sua própria formação acadêmica e religiosa, deram seguimento ao que já havia sido constatado a seu favor por seus colegas de Ordem em tempos anteriores.

elaboração do cancioneiro espontânea e forçosamente; composições que tratam de episódios da Conquista do México (1519-1521) desde a visão de povos participantes desse sucesso histórico (Tlaxcalteca, Huexotzinca, entre outros); e peças de passagens de acontecimentos registrados na Bíblia, que derivam da tradução e/ou reelaboração dos textos do latim ao náuatle. Estão também as composições de temas específicos, as quais não reúnem por sua unicidade (a primeira do cancioneiro, por exemplo, trata da origem mítica dos cantos). Por outro lado, independentemente do conteúdo, quase todo o *corpus* coincide no culto ao Deus cristão e a outras entidades católicas, pois a estratégia envolvia o antigo costume dos cantos acompanhados de músicas, danças e representações em função do projeto de conversão.

Os *Cantares* constituem, portanto, um rico documento que retrata um importante período histórico da colônia mexicana como o da catequização por meio dessas tradições artísticas comuns aos dois mundos. Em particular, conjeto que este material serviu ou de guia para as práticas colocadas em cena à época, se consideramos que as composições foram primeiramente escritas e, posteriormente, encenadas de acordo com a execução possível; ou como uma espécie de bloco de notas dessas performances, ao imaginarmos que o material foi transcrito para o náuatle alfabetizado<sup>6</sup> após a sua realização coletiva. Este segundo caso seria mais provável para as composições pré-hispânicas que seguiram integrando os rituais proibidos pela Igreja e, dada a persistência, foram reaproveitadas a partir de grandes intervenções e interpolações, como a eliminação de Deuses e Deusas e inclusão de personagens católicos. Aos cantos de origem colonial, por sua parte, se aplicaria o caso da confecção nos moldes ocidentais e adaptação ao entorno de encenação.

No presente artigo, pretendo discutir duas questões interrelacionadas a partir de minha tradução inédita para o português do Brasil da peça *Chichimecayotl* ou Performance Chichimeca, disposta entre as folhas 69 verso a 71 verso dos *Cantares*. A primeira consiste no gênero textual do cancioneiro, que somada ao próprio problema de tradução do vocábulo *cuicatl* demonstra uma estética textual para além das categorias literárias canônicas. A segunda se trata da tradução como uma operação linguística privilegiada para lidar com a contração, na forma escrita, de um complexo em que figuravam uma série de aspectos sonoros, gestuais, visuais, entre

---

<sup>6</sup> Refiro-me à transliteração do náuatle; do oral às letras latinas.

outros, propondo um texto em outra língua que permite sua transformação (ou expansão) ao âmbito performativo. Em suma, o ato tradutório, enquanto processo e produto, proporciona, nesta contemporaneidade, a releitura de uma obra de quase 500 anos de antiguidade desde uma perspectiva que desloca o texto de sua forma manuscrita ao mesmo tempo em que se apoia nela para fornecer espaços ao sensorial como um todo. O debate, por sua vez, contribui para a reflexão das literaturas pós-autônomas.

## 1 O problema do gênero dos *Cantares*

Em artigo anterior publicado em 2021 na *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*, intitulado “Poesia náuatle ou poesia em náuatle? Breve análise do discurso de Garibay sobre os *Cantares mexicanos*”, discuto a categoria “poesia” atribuída aos *Cantares* por Ángel María Garibay Kintana (1892-1965) em meados dos anos 50 (1953). O padre e filólogo mexicano foi um dos primeiros tradutores do cancionero para o espanhol e seu trabalho de tradução propiciou a classificação e a difusão nacional e internacional da obra como uma grande amostra da produção de poesia no período pré-hispânico do México; apesar de amplamente contestada ainda no século XX, até hoje a noção integra parte da identidade do país. Há três anos, centrei-me no debate sobre a interpretação das composições do manuscrito a partir de um conceito ocidental, concluindo que existiria, somente, uma poesia *em* náuatle, considerando todas as alterações que a língua e a cultura dos Nahuas sofreram no período colonial (Lelis, 2021, p. 34).

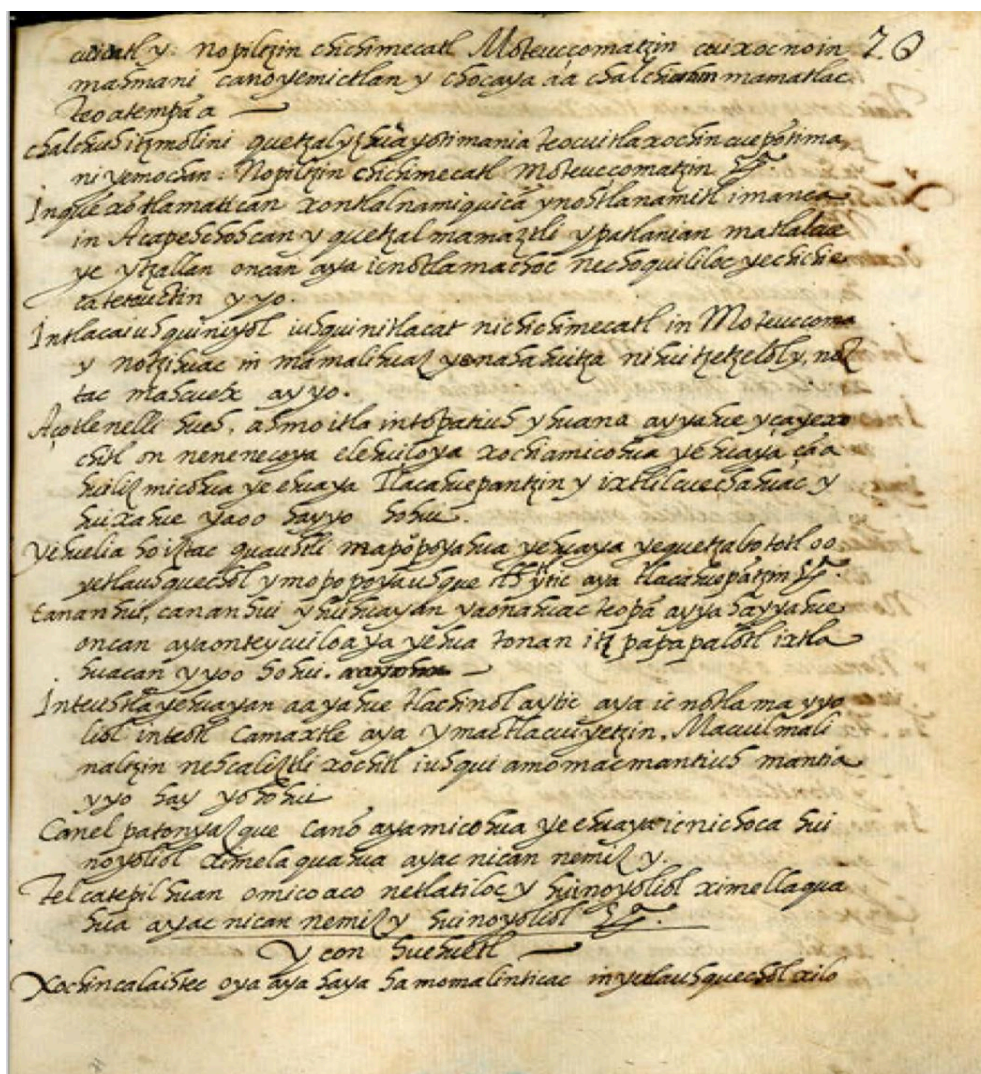
Retomo, agora, a mesma questão desde outra ótica, especificamente à luz da literatura chamada pós-autônoma proposta por Josefina Ludmer:

Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido (Ludmer, 2009, p. 41).

O ponto de partida da pesquisadora argentina, se bem derivado de uma necessidade recente para a compreensão das novas produções literárias, resulta bastante profícua para refletir sobre o modo de leitura dos *Cantares*.

Nossa obra, de quase cinco séculos de idade, não é aquela encontrada nas livrarias atuais em alguma estante que diga “literatura nacional”, “literatura ibero-americana” ou “literatura hispânica”, entre várias outras etiquetas que poder-se-ia elucubrar. Pelo contrário, trata-se de um manuscrito novo-hispano confeccionado em uma língua originária para fins específicos como o da evangelização, o qual se encontra cuidadosamente resguardado na biblioteca mais importante do México. Nem mesmo sua estética, se olharmos cada uma de suas folhas, ajudaria na classificação exata do cancionero (vide Imagem 1). Estando escrito em outra língua, seria ainda mais complexo, pois é essencial a tradução de algum especialista para revelar-nos seu conteúdo.

**Imagem 1:** Folha 70 frente dos *Cantares mexicanos*



Em efeito, essa tarefa foi empreendida pelo já citado Garibay, e por outros como o historiador e filósofo mexicano Miguel León-Portilla (1926-2019), responsável pela tradução integral para o espanhol (2011), e pelo linguista norte-americano John Bierhorst (1985), autor da única versão em inglês. A riqueza desses trabalhos reside em que cada um deles postulou uma camada de interpretação dos *Cantares*, como é próprio do ato tradutório, dando-nos a conhecer também, além de seu valor poético, seu caráter filosófico, teatral e historiográfico. De minha parte, como tradutora das composições para o português desde 2018, afirmo que ultimamente tenho contribuído com a dimensão musical da obra, propondo cantos musicalizados em tradução.

O fato é que todas essas proposições (mediante a tradução) correspondem à natureza dos *Cantares*, as quais se imprimem mediante a acepção do vocábulo *cuicatl* que encontramos praticamente em todos os títulos das peças do cancionero, a saber, *Icuic Nezahualcóyotl*, *Teponazcuicatl*, *Xochicuicatl*, entre vários outros. No vocabulário náuatle/castelhano impresso em 1571, de autoria do franciscano Alonso de Molina, não obstante, conhecemos apenas sua parcela cantada [f. 26v]; *cuicatl*, no período colonial, foi definido como “canto”. Sabemos, porém, pelos cronistas e missionários espanhóis da mesma época, que um *cuicatl* envolvia muito mais que o canto, como observamos na descrição de fray Diego Durán (1537-1588) em sua *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (1880):

Otras muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses componiendo a cada ídolo sus diferentes cantares según sus excelencias y grandezas y así muchos días antes que las fiestas viniesen había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día, y así con los cantos nuevos y máscaras rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban conformándolos con la solemnidad y fiesta vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como Huasteca y como monos perros y otros mil disfraces (Durán, 2002, p. 199)

Essas características, por sua vez, foram trasladadas em maior ou menor medida às composições compostas na colônia, também denominadas *cuicatl*, mesmo

abarcando conteúdos da religião católica. Teríamos, então, um gênero, empregando propositalmente o termo, que expressaria por meio do canto, da dança e da performance conteúdos históricos, poéticos e filosóficos, minimamente.

Qual seria, sendo assim, a tradução da palavra *cuicatl*? Entendendo-a como um gênero, conforme os preceitos de Mikhail Bakhtin (1895-1975) em *Estética da criação verbal* (1979), proporíamos “performance” como a arte corporal contemporânea que abarcaria a maioria das dimensões estéticas citadas. Pensemos aqui na fórmula bakhtiniana conteúdo temático + estilo + composição. No caso dos conteúdos, os quais também são historiográficos e filosóficos, veremos que sua forma de expressão não obedece àquelas comuns desses gêneros; seu estilo, por sua vez, estaria mais próximo ao que chamamos de poético. Quanto à composição, priorizo a estética performática à expressão escrita, tendo em vista que a catequização ocorreria necessariamente desde a forma artística com quase todos os elementos da experiência sensorial de um *cuicatl*.

Por outro lado, se “a questão do gênero está determinada pela linguagem”, conforme afirmou Bakhtin (1997, p. 281), nos deparamos com uma tarefa nada fácil. Desde nossa perspectiva ocidentalizada, as características linguísticas dos *Cantares* que apreendemos se relacionam necessariamente com as da poesia, isto é, as do quadro mental único que possuímos quase universalmente como produto das colonizações de diversos países latino-americanos. Deste modo, notamos que uma proposta de tradução justa para *cuicatl* fora desses moldes seria quase impossível, uma vez que o conceito foi empobrecido pela visão dos missionários, os tradutores primários. Isto posto, escapo pelo menos da categoria “poesia” que, apesar de sua precisão para sua forma escrita, desatende ao complexo sonoro, gestual, visual e inclusive olfativo de uma *puesta en escena* como essas dos *Cantares* na colônia, justamente aquele que meu projeto de tradução alberga.

Em resumo, em diálogo com Ludmer, defendo essa estética primeira das composições, dos *cuicatl*; “estética”, aqui, no sentido de Florencia Garramuño em “Formas da Impertinência”: “um pensamento sobre aquilo que se sente com os sentidos (vista, olfato, tato) mais do que um pensamento sobre a forma; como tem a ver com os afetos e os efeitos” (2014, p. 95). Vejamos (sintamos) a tradução.

## 2 Paleografia e tradução ao português de *Chichimecayotl* ou Performance Chichimeca [f. 69v-f. 71v]<sup>7</sup>

Chichimecayotl	Performance Chichimeca
coTo, coto coti, coto coti	Coto, coto coti, coto coti
Xochinqua[uh]ppetlapan teoxinmac y xochitica quilacatzoa yectli yan [70f] cuicatl y nopiltzin chichimecatl Moteuczomatzin cuix oc no in mahmani can o ye Mictlan y choca ya aa chalchiuhmamatlac Teoatempán a.	As preciosas mãos com flores envolvem o belo [70f] canto sobre o petate da água florida. Meu estimado nobre Chichimeca, Moctezuma, por acaso isto ainda permanecerá no Lugar da Morte? Ele chora na preciosa rede, à beira das águas divinas.
Chalchiuhitzmolini quetzalizhuayotimani a teocuitlaxochincuepontimani ye mochan: nopiltzin chichimecatl Moteuczomatzin...	As chalchihuites se renovam, continuam florescendo como as árvores. As flores de ouro também continuam brotando em seu lar, meu precioso Chichimeca Moctezuma...
In quen xontlamican xontlalnamiquican in ohtlan a mitl imanca in Acapehchohcan y quetzalmamaztli ipatlani an Matlalcueye itzallan oncan aya icnotlamachoc nechoquililoc ye chichimeca teuctlin yyo.	Saibam, lembrem-se de como é o caminho onde estão as flechas, onde está a balsa para cruzar o rio. As plumas do quetzal estão voando ao redor de Matlalcueye; lá, <i>aia</i> , onde há tristeza e pranto, estão os senhores Chichimeca.
In tlaca iuhqui niyol iuhqui nitlacat nichichimecatl in Moteuczoma y notzihuac in mámalihuaz ye nahahuitza nihuitzetzelol y, noztacmahcuex ayyo.	Eu nasci assim, eu vim ao mundo assim; eu, o Chichimeca Moctezuma. A ponta do meu pequeno cacto de maguey crescerá, e eu sacudirei as minhas plumas, espalharei meus braceletes brancos, <i>aiio</i> .
Azo tle nelli hueh, ahmo itla in topatiuh ihuan a ayyahue y za[n] ye xochitl onnenenecoya elehuilo ya xochiamicohua yehuaya zan ahuilizmicohua yeehuaya Tlacahuepantzin y Ixtlilcuechahuac y huixahue yao hahyoi.	Por acaso é realmente verdadeiro? Se não, nada valemos, <i>aiiaue</i> , e só a flor deseja e é desejada. Tlacahuepantzin, Ixtlilcuechahuac, morrer de sede é valioso, <i>ieeuaiia</i> , é morte de prazer, <i>ieeuaiia uiuaue iaoo aiio oui</i> .
Ye hueli a ho iztac quauhtli mapo'poyahua yehuaya ye quetzaltototl oo ye tlahquechol	A água branca já pode ser colorida, <i>ieeuaiia</i> . O pássaro quetzal, <i>oo</i> ,

<sup>7</sup> A paleografia e a tradução desse *cuicatl* foram realizadas pela autora especialmente para a elaboração deste trabalho.

y mopopoyauhque ilhuicatl itic aya Tlachuepantzin...	o espátula se iluminam com as cores no céu, <i>aia</i> , Tlachuepantzin...
Can anhui, can anhui ihuihuayan yaonahuac teopan ayya hayyahue oncan aya onteycuiloa ya yehua tonan Itzpapalotl ixtlahuacan yyoo hohui <del>ayyahue</del> .	Aonde vocês vão? Aonde vocês vão? Ao lugar difícil, junto à guerra, ao templo, <i>aiia aiiaue</i> . Lá onde as pessoas são pintadas, <i>aia</i> , ela, a Borboleta de Obsidiana, nossa mãe, no deserto, <i>iio oui</i> ...
In teuhtla yehuayan aa yahue tlachinolaytic aya icnotlama yyoliol in teotl Camaxtle aya y Mactlacuiyetzin, Macuilmalinaltzin nehcaliztli xochitl iuhqui amomac mantiuh manti a yyo hayyohohui.	O coração do Deus Camaxtle, Mactlacuiyetzin, Macuilmalinaltzin se aflige no local empoeirado, <i>aa iaue</i> , dentro do local queimado, <i>aia</i> . Assim, a guerra é como uma flor que permanece, que vai permanecendo em suas mãos <i>a iio aiiooui</i> ...
Ca nelpa tonyazque can on aya micohua yeehuaya ic nichoca hui noyoliol ximel[1]aquahua ayac nican nemiz y.	Para qual lugar verdadeiramente iremos? Para onde todos estão mortos, <i>ieeuaiia</i> . Por isso, eu choro. Eh! Por isso, coração meu, seja reto. Aqui ninguém viverá...
Tel ca tepilhuan omicoaco netlatilloc y hui noyoliol ximellaquahua ayac nican nemiz hui noyoliol etc.	Mas os senhores vieram para morrer, eles se escondem. Eh! Por isso, coração meu, seja reto. Aqui ninguém viverá...

### Ic onhuehuetl

Xochincalaihtec oya aya hay a ha  
momalintiac in ye tlahquechol [70v] xilo  
xochitl xelihua izquixochitla moyahua ya  
pixahua ho xochitla imanican y yaho ayye  
hayyahuee.

Tla ic xonteyapana ya tla ic xontecuiltano a  
icelteotl dios ho xochiithualpan ye nican ah  
ayyahue za ye icnoxochitl y ca ye  
icnomoyahua moyahuati'cac yaho ayye  
ayyahue.

Xoncuica ya. Xiuhlapaltic chalchihuitl  
amoxtlacuillo moyolion ahua chichimecatl  
Moteuczomatzin tlazo zaquan quechol  
patlantini a xochiyahuian.

### Segundo tambor

O pássaro espátula está rodopiando dentro  
da casa florida, *oia aia ai a ha* [70v].  
A flor do jilote se estende, a flor de milho  
se dispersa, as flores permanecem caindo  
do céu, *iao aiie aiiauee*...

Vista as pessoas com algo,  
enriqueça-as com algo, Deus único, *o*,  
aqui no deserto florido, *ah aiiaue*.  
A flor da angústia está dispersando a  
tristeza da terra aos céus, *iao aiie aiiaue*...

Canta!  
As chalchihuites são de preciosas cores,  
os livros estão pintados.  
O seu coração se alegra, Chichimeca  
Moctezuma.  
O amado çaquan, o quechol, estão voando  
sobre a neblina florida.

Oc ximocehui nohueyotecuia nehnenquetl in Moteuczomatzin cacahuaquauhtitlan y onca ya man ic y tonacaxochitl tlazozaunquechol patlantiniemi a...	Acalme-se um pouco, meu grande senhor Moctezuma, o viajante. No local onde abundam os cacauzeiros, lá está a flor que nos sustenta. O amado çaquan, o quechol, estão voando sobre a neblina florida.
In ma oc xoncuica ya Moteuczomatzin xontlachia teocalli huiacn i xontlachia mamatzli ipilcaya no hay etc.	Cante, Moctezuma! Contemple o recinto divino que é levado. Observe o lugar onde estão penduradas as plumas...
In temohuayan tlaca zaquanxochihuaque oncuica otomitl y yehua mitzayachoquili tichichimecatl yyo.	Os donos das flores do çaquan estão cantando no lugar de onde os homens estão descendo. Ele, o Otomi, chora por ti, Chichimeca <i>iio</i> .
Inyeye opixpo y onoc a quetzaltepetitlan aya ma xontlachiacan y nohueyohuan tlaxcalteca oncan onoc Totatzin ye yehuan Tiox.	O bispo já está na montanha do quetzal, <i>aia</i> . Contemplem, meus grandes Tlaxcalteca, lá está o nosso precioso pai, ele, Deus.
In tlacuilolxochipetlatl ipan tlatohua ya icelteotl in Tiox aya tlamim i[y]ol ilhuicatl itic ichan ayyo.	O único Deus discursa sobre petate de flores pintadas, <i>aia</i> . O coração dele não perece dentro de seu lar, <i>aiio</i> ...
Nomizquixochiuh notzihuacxochiuh cueponi huaya ha ayio ohui y.	Minha flor de mesquite, minha flor de espinhos está brotando, <i>uaia a aiio oui i...</i>

### .3.

### Terceiro tambor

Noncuica oh oyohuiloyan y ca ye otomitl ye cozcaquauhtli ayac huel o ye coyait[t]az ye conyacaquiz y otontlatol ca zan ticpiquei yyoho ayyo.	Eu canto no lugar para onde foi o Otomi, a preciosa águia. Ninguém poderá vê-lo, ouvir o discurso Otomi, pois somente nós a criamos, <i>iioho aiio</i> .
In Axayacateuctli oo aic tlamiz iquetzalihui o mochalchiuhacayotitia yayatiticac in imaquiznelhuayo ayac huel o conyaitaz ye coyacaquiz yotontlatol ca zan ticpiquei etc.	As plumas de quetzal do senhor Axayácatl jamais perecerão, <i>oo</i> . A suas chalchihuites se afilam como varas, as joias dele se fincam desde a raiz. Ninguém poderá vê-lo, ouvir o discurso Otomi, pois somente nós o criamos, <i>iioho aiio</i> .
In nocuic ipan y ninentlamati a at ayhu in niquehua cuicatl aya macazo quen xicchihuacan amoyollo ya auh in nelhuatl ca nel notomitl yyo ho ayyo.	Entristeço-me sobre o meu canto; Por acaso eu o entoo sem medida? <i>Aia</i> .

Que vocês não façam isso com o coração de vocês, e eu, Otomi, também não, *iio o aiio*.

Zan ya onca can ya icac? Huel conehua y yectli ye icuic aya huel ca co[n]cui in xochitl aya ihuan yayacach aya ma ye nican xonahahuiacan auh in nehuatl ca nel notomitl etc.

Onde ele está de pé? Somente lá?  
O belo canto dele é bem entoadado, *aia*,  
a flor e seu chocalho, *aia*,  
são bem agarrados, *aia*.  
Que todos se alegrem aqui, e eu, Otomi, também *iio o aiio*.

[71f] Nixochinentlamati a haa ahtle nocuic nitechalotepehua quenmach amique in tocnihuan o quilmach tlapalchalchiuhtica ya on tlahcuilolli yyollo yehuaya ayao ayyo.

[71f] Entristeço-me com as flores, *aaa*.  
Meu canto não é nada, é como lançar sementes aos esquilos.  
Oh! Quão feliz é o nosso amigo!  
Dizem que a pintura do coração dele é do tom das variadas cores de chalchihuite, *ieuaia aiiao aiio*.

Niquimonelehuia ha oyamoman ya incuic aya Zotolocal tlaca quilmach tlapalchalchiuhtica...

Eu desejo cada uma delas;  
o canto dos homens se estendeu em Zotolocal, *aia*.  
Dizem que a pintura do coração dele é do tom das variadas cores de chalchihuite.

Moxochiantzetzelo  
moxochianhyectiatinemi iztac otomitl izaquanotonxahcalitec ooo yyoho ayyo.

As tuas flores se espalham;  
as tuas flores brancas estão embelecendo.  
O çaquan do Otomi está dentro da palhoça dele, *ooo iioo aiio*.

Amotlapaltecuiznacoch ancontimalotoque anmexica y zaquanotonxacallitec ooo etc.

O adorno de orelha vermelho-caranguejo de vocês os glorifica, Mexica.  
O çaquan do Otomi está dentro da palhoça dele, *ooo iioo aiio*.

#### 4

#### Quarto tambor

In can on ye huih teteuctin aya zan conayatlalihque in chalchiuhtepetl Acamapich y Huitzilihuitl in oncan onlatoa ton Antonio Mentoza in quetzalapoctli moteca yao iqui nochan ichielocal in Tiox yyao hueya hueya o.

Para onde os senhores vão? *Aia*.  
Só vocês assentaram a preciosa montanha, Acamapichtli e Huitzilihuitl.  
Dom Antonio Mendoza tem a palavra lá.  
A preciosa neblina se estende, então, em meu lar, onde Deus é esperado *iiao ueia ueia o...*

In ye icniuhchocal i ton Tiegol i Huanitzin ye no ceppa ye nican mitzcuilocal chichimecatl Moteuczomatzin mitzcuilocal ye totlatocal etc.

Dom Diego Huanitzin chora como órfão;  
o Chichimeca Moctezuma mais uma vez te pinta aqui, pinta você que é o nosso tlatoani...

Xochinpetlatl necahuililotiuh aya in ay oc imatian Tezozomocatl acolnahuacatl oahcico

O petate florido vai sendo abandonado, *aia*, nunca é avisado.

itlatol conmahuizoa ho in ton Maltin Coltes  
teuctli a, in ton Palacizco ya conayachia ye  
itlatoltzin in Jesu Quilisto yyao hueya  
hueyao.

A palavra de Tezozomoc, o Acolnahuaca,  
chegou;  
ela é honrada pelo senhor Dom Martín  
Cortés.

Dom Francisco espera a respeitada palavra  
de Jesus Cristo, *iiiao ueia ueiao*.

In nepapan xochitl matlahuahcaltica yan y  
xonmitotican y teteuctin tlatohuani  
xomiximatican huehuetl imanican y zanio  
nican chalchihuitlapaltototl Jesu Christo in ma  
oc toconcuicati no yyao hueya hueyao.

As diversas flores são levadas nas bolsas  
dos Chichimeca.

Dancem, senhores e tlatoanis!

Reconheçam o tambor que está presente;  
aqui está o pássaro de cor da chalchihuite,  
Jesus Cristo.

Que nós também cantemos para ele, *iiiao  
ueia ueiao*...

I macehualchichimecatl ton Tiego  
tlacuiloxtle ipan on ca anqui ye oncan aya ye  
quellalmizquitl y ma nican ye itlan aya  
onneyacalhuilotoc yyao hueya hueyao.

O Chichimeca Dom Diego merece estar  
assim sobre o assento pintado, *aia*,  
lá onde está o precioso mezquite.

Aqui, junto a ele, nos está cobrindo a  
sombra, *iiiao ueia ueiao*...

Ye ipetlapan yehuan dios nihualayocoya ye  
nimexicatl niquimilnamiqui in tepilhuan  
teteuctin aya Oquizteuctli Coayhuatl To  
Xihuan yyao etc.

Eu, Mexica, venho a ser criado no petate  
de Deus.

Lembro-me dos nobres, dos senhores, *aia*,  
Oquizteuctli, Coayhuatl, Dom Juan, *iiiao*.

Ma oc xoncuica ya zan tixochiotomitl atlan  
ca tepetitlan o zan timoyehyec [71v] titinemi  
tizcuhua moahtlapal ichan Dios in catli in  
teuctli a Coayhuatl in don Joan in zan ica ya  
onnehuihuia in teucyotl mahuizotl yyao etc.

Cante, Otomi florido!

Você ensaia junto à cidade [71v],  
você está estendendo as suas asas.

Quem são esses na casa de Deus?

São eles, Coayhuatl e Dom Juan, que se  
comparam em honra e glória, *iiiao*...

In tlaca ayoppatihua a in Mexico y nemoa  
yao connequi a toyollo tlapalxochitl ihuan  
in cuicatl mochalchihomichicahuaz ompa  
icnoyohua moyolio o yyao hueya hueya o.

Os homens não existem nem vivem duas  
vezes no México.

Nosso coração deseja flores coloridas,  
cantos e o seu precioso raspador de osso.

Lá, o teu coração se compadece, *oiaao ueia  
uiea o*...

In huel xonmihtotihtiuh zan ticuicanitl huiya  
in tlazotli an chalchihuitl coneuhua chichimeca  
tlaxcalteca aya huey ya ohtli ipan y o nec<sup>8</sup> hat  
acah popolocah aya in acaxochitl  
neneliuhtimani a atli a itempan aya yyao etc.

Vá lá dançar, cantor! Eh!

Ele está erguendo a valiosa chalchihuite.

*Aia*, os Chichimeca e os Tlaxcalteca estão  
sobre o grande caminho.

Talvez algum fale alguma língua bárbara,  
*aia*, as flores do bambu estão à beira das  
águas, *aia iiiao*...

---

<sup>8</sup> À margem [ne]h.

Ye quetzalpanitl moyahua ya ic onmihtotian a in tocnihuan tlaxcalteca aya huey a ohtlipan...

A preciosa bandeira flamula, nossos amigos Tlaxcalteca dançam com o seu movimento sobre o grande caminho...

## .5.

## Quinto tambor

Man tlatlauhtilo nican icelteotl in Dios ipaltianemi in totomih totomi meyo.

Que Deus, o único Deus, mediante o qual vivemos, seja invocado aqui.  
Somos Otomi, você é Otomi, eh!

Quen toconmocaquiltia oo in icelteotl in Dios ipaltianemi y totomih totomi meyo.

Como você faz para escutar Deus, o único Deus, mediante o qual vivemos?  
Somos Otomi, você é Otomi, eh!

Ma tahui in ma tahui ma ihtohuayan i Anahuac oncaquizti moxochihuehueh titlatohuani o don Diego Tehuetzquiti teuctli onetotilo nican in yancuic tlalpan o tihuexi axaho<sup>9</sup> a xacontta ya ma ya netlamachtilo ya mittotia espayolti mittotia in mexica in yancuic tlalpan o o tihuexi axao<sup>10</sup> xanconta ya.

Fiquemos alegres, fiquemos contentes no lugar onde dançamos.  
Que o seu tambor florido seja ouvido no Anáhuac, tlatoani dom Diego, senhor Tehuetzquiti.  
Haja dança na nova terra, aqui somos parentes, *aiao*.  
Veja: nos tornamos prósperos.  
O espanhol dança, o Mexica dança na nova terra, aqui somos parentes, *aiao*, veja você.

Tla xicaquican anootomi antocnihuan tlanel azo chalchihuitl on manell azo quetzalli ca zan ontlapaniz o oncan zan poztequiz y ayao ya ohuia ayao ya huia ohuiya.

Ouçam, Otomi, nossos irmãos!  
Ainda que seja chalchihuite, será quebrada, Ainda que seja pluma de quetzal, será despedaçada *aiao ouia aiao ia uia ouiai...*

Titotoliana<sup>11</sup> o tle titocuepazque o a titomiquitlani nican i ayac tetl mocuepaz o o ayac quahuitl mocuepaz nican i ayao ya ohuia ayao ya huia ohuia.

Somos miseráveis, mas nos transformaremos.  
Desejamos a morte uns dos outros; aqui, ninguém se tornará pedra, ninguém se tornará madeira aqui, *aiao ia ouia aiao ia huia ouia...*

Zan huel achitzinca on hualpalehuilo in Dios tlalticpac ye nican catli Tlacahuepan<sup>12</sup> o o? catli Cuitlachihuitl on Anahuacatl aya ca ipampa miqueon in Dios ma oyaque on in dios ma oyaqueo n motlamachtitihui oo.

Deus será ajudado por pouco tempo aqui na terra.  
Qual deles é Tlacahuepan?  
Qual deles é Cuitlachihuitl no Anáhuac? *Aia*.  
Pois eles morrerão, que eles tenham ido embora com Deus, que com Deus eles tenham ido embora para estar alegres, *oo*!

<sup>9</sup> Leia-se *ayaho*.

<sup>10</sup> Leia-se *ayao*.

<sup>11</sup> Leia-se *titotolinia*.

<sup>12</sup> À margem: *ojo*.

In macan quennel aya huel itlazohuan on in  
dios in mexica in tépilhuan ma oyaque o  
motlamachtitihui anaya huio ma oyaque o  
motlamachtitithui o.

Não há nada a se fazer, *aia*,  
os nobres Mexica são os bem-amados de  
Deus.  
Que eles tenham ido embora para estar  
felizes, que eles tenham ido embora para  
estar alegres, *oo!*

### 3 A tradução na recriação da estética dos *Cantares*: das letras à performance

“Tradurre è il vero modo di leggere un testo” (1982), afirmou Italo Calvino (1923-1985) no título de um de seus ensaios (2023, p. 78). De fato, o ato tradutório proporciona acesso especial à linguagem; a comparação entre as línguas, especificamente entre seus modos de expressão, abre caminhos para o conhecimento de suas diferenças, daquilo que as fazem particulares por si mesmas. A tradução revela a *essência* das obras, conforme qualificou Walter Benjamin (1892-1940) em *Die Aufgabe Übersetzers* (1923), isto é, a poeticidade que cada texto literário conserva (2019, p. 8). Para o filósofo alemão, no referido ensaio, o tradutor deve perseguir aquilo que faz a obra ser o que ela é, empenhando-se em plasmá-lo na língua para a qual se traduz.

A tradução inédita do náuatle para o português da “Performance Chichimeca” que acabo de apresentar na seção anterior, junto com a reflexão precedente sobre o gênero, são um reflexo desse íntimo conhecimento do texto mediante o esforço de traduzir. Neste processo, que se soma ao estudo histórico e historiográfico do México colonial, identifico que o texto guarda vestígios da estética que antecedeu à transliteração da performance à escrita em náuatle chamado clássico. O *cuicatl*, que trata *grosso modo* da relação entre a elite Nahua e os subjugados Otomi, provavelmente é de origem pré-hispânica e foi resgatado pelos missionários com o propósito de ser adulterado. Desde uma postura ética, que segundo o pensador da tradução Antoine Berman (1942-1991) significa acolher o outro (2012, p. 54), adoto um projeto de tradução em que seja possível imaginar, ao longo da leitura, todo o complexo sonoro, visual, gestual e sensorial que acompanha a letra da composição e lhe atribui ainda mais sentidos. Como resultado dessa imaginação, a tradução permite a construção de uma performance *per se*, isto é, que ultrapasse as letras e seja digna de se apresentar nos palcos.

Os rastros da encenação são vistos logo no título do *cuicatl*. Em náuatle, o sufixo -yotl de *Chichimecayotl* indica que a composição deve ser representada com todas as características referentes ao gentílico que, neste caso, é o dos Chichimeca (Carochi, 1979, p. 139); desde a música, cuja notação se encontra logo abaixo do título, passando pelos gestos, o vestuário dos personagens, a dança, entre outros elementos. Trato cada um desses aspectos, que encontramos parcialmente ao longo da letra do canto. Para a recriação performativa do *cuicatl*, é primordial ter presente que certos atributos deverão ser incluídos de forma arbitrária no âmbito do contexto mesoamericano.

Temos, então, na segunda linha do texto a frase onomatopeica “Coto, coto coti, coto coti”, a qual corresponde ao toque de dois instrumentos de percussão mesoamericanos chamados *teponaztli* e *huehuetl*. O primeiro, um idiofone comparável à marimba, e o segundo um membranofone que se assemelha aos grandes tambores encontrados em diversas culturas. As vogais “i” e “o” devem ser interpretadas como agudos e graves, respectivamente, e as consoantes “c” e “t” se referem às posições das baquetas e mãos, respectivamente, com as quais os instrumentos são tocados. As alturas e os ritmos dependem fundamentalmente dos timbres dos instrumentos que serão utilizados na recriação da música, os quais podem ser adquiridos com seus artesãos.

Ainda quanto à sonoridade, a composição demonstra a participação de outros dois instrumentos de percussão, o *ayacachtli* (traduzido como chocalho) e o *omichicahuaztli* (traduzido como raspador de osso). Esse seria o acompanhamento instrumental do canto, o qual é mencionado várias vezes ao longo da composição, se bem o mais provável é que toda a letra do *cuicatl* fosse cantada e/ou recitada. Outro elemento musical que se inclui nesta seção são as partículas orais que figuram aos finais dos versos, como *ieeuia*, *aiio*, *ouaia ouaia*, entre outras, que expressam emoções em sua grande maioria e, pelo seu valor rítmico, complementam as frases melódicas.

A dança, junto ao canto e a música, é outro elemento crucial de um *cuicatl*. No caso da “Performance Chichimeca”, ela começa a aparecer somente ao final do “Quarto tambor”, seguindo para o “Quinto tambor” e encerrando a composição. Notamos, nos “três tambores” anteriores, que o fator predominante é a representação

corporal orientada pelos verbos chorar, no primeiro tambor, voar, sacudir, espalhar, no segundo tambor, e rodopiar, no terceiro. Esses são somente alguns exemplos, pois infere-se do texto que todas as estrofes são apresentadas por meio da palavra cantada e da movimentação corporal.

De acordo com os elementos do texto, a dança em questão parece ser o chamado *macehualiztli* ou dança de merecimento, a qual é descrita por Bernardino de Sahagún em sua *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1577):

Juntábanse muchos de dos en dos, o de tres en tres, en un gran corro según la cantidad de los que eran, llevando flores en las manos y ataviados con plumajes; hacían todos a una un mismo meneo con el cuerpo y con los pies y con las manos, cosa bien de ver y bien artificiosa; todos los meneos iban según el son que tañían los tañedores del atambor y del teponactli. Con esto iban cantando con gran concierto todos y con voces muy sonoras los loores de aquel Dios a quien festejaban. Y lo mismo usan ahora, aunque enderezado de otra manera; enderezan los meneos con tenencias y atavíos conforme a lo que cantan, porque usan diversísimos meneos y diversísimos tonos en el cantar [...] (Sahagún, 1989, p. 53).

Os elementos indicativos aos quais me refiro com relação a essa dança se tratam das variadas flores e das plumas de diversos pássaros citados ao longo de todo o *cuicatl*. Por outro lado, constituem acessórios dos cantos no geral, não devendo ser considerados determinantes para a classificação de uma dança. Outra questão débil tem a ver com a maneira com a qual executavam a dança nesta “Performance Chichimeca”, mas as anotações do referido missionário franciscano colaboram para certa recriação.

Os acessórios e a indumentária como um todo agregam outro valor à performance, caracterizando cada um dos personagens que integram a composição. No canto, só se menciona um elemento do vestuário, como um adorno de orelha dos Mexica (terceiro tambor). Por outro lado, cada personagem, desde governantes a membros da elite espanhola, bem como os próprios pássaros e flores, possuía sua vestimenta específica passível de ser encontrada nos códices. Esses documentos podem ser uma boa fonte de investigação para a recriação desses elementos. Por fim, vale mencionar rapidamente os espaços, que variam entre a guerra, como referência a um episódio passado, e os pátios dos recintos da nobreza.

Um *cuicatl*, como se observa após esta revisão, consiste em uma ampla dimensão performática que as palavras em si são insuficientes para abranger. Se o canto em tradução resulta parco, esta descrição será ainda mais. No entanto, este esforço oferece os princípios para a expansão das letras à performance, a qual provoca uma reflexão igualmente dilatada do gênero do cancionero.

### Considerações finais

O presente trabalho apresenta um novo modo de leitura para o cancionero *Cantares mexicanos*, obra novo-hispana em náuatle clássico conservada na Biblioteca Nacional do México. À luz da tradução, tendo em vista que o manuscrito se encontra em uma língua originária, e da chamada literatura pós-autônoma, pretendi – como divulgadora das composições no português do Brasil – dar a conhecer essa literatura para além dos gêneros canônicos de nossa disciplina.

Com a organização do conhecimento que a área de Humanidades reproduziu como modelo das Ciências Exatas, a tendência consiste em classificar os textos de acordo com determinados padrões que, na maioria das vezes, não se aplicam ou não abarcam as características das produções literárias em geral. Nos últimos dez anos, a questão tem sido amplamente discutida no caso das literaturas contemporâneas, mas a elaboração deste trabalho revela que outras literaturas, muito mais antigas, também refletem o pertencimento a estéticas pouco teorizadas.

O caso da literatura pós-autônoma, neste caso, funciona como um leque amplo, onde podemos transitar sem a preocupação das estruturas clássicas de interpretação dos textos literários. O resultado, neste sentido, é um texto escrito que pode ser lido como performance teatral ou expandido para esta dimensão, como a “Performance Chichimeca” dos *Cantares*, no qual a tradução se mostra como meio central para a sua concretização.

### Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. *La tarea del traductor*. Trad. Fernando García Mendivil. Madrid: Ediciones sequitur, 2019.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Florianópolis: PGET, UFSC, 2013.

BIERHORST, John. *Cantares mexicanos. Songs of the aztecs*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

CALVINO, Italo. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2023.

Cantares mexicanos [manuscrito]. In: *MS 1628 bis*. México: Biblioteca Nacional de México, f. 1f-85f.

*Cantares mexicanos*. Paleografía, traducción y notas Miguel León-Portilla. Cidade do México: UNAM, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Teixidor, 2011.

CAROCHI, Horacio; PAREDES, Ignacio. *Arte de la lengua mexicana* [Gramática náhuatl]. México: Editorial Innovación, 1979.

DURÁN, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

GARIBAY KINTANA, Ángel María. *Historia de la Literatura Náhuatl*. Cidade do México: Porrúa, 2007.

GARRAMUÑO, F. Formas da Impertinência. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. (Orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 91-108.

LELIS, Sara. Poesia náuatle ou poesia em náuatle? Breve análise do discurso de Garibay sobre os Cantares mexicanos. *Amoxcalli, Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*, n. 8, p. 9-37, 2021. Disponível em: <https://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/issue/view/50/26> Acesso em: 12 sep. 2024.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Propuesta Educativa*, n. 32, p. 41-45, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf> Acesso em: 10 sep. 2024.

MOLINA, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana/mexicana y mexicana/castellana*. México: Editorial Porrúa, 2013.

SAHAGÚN, Bernardino. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Edición de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

Recebido em: 01/10/2024

Aceito em: 17/04/2025