



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Scienze del Linguaggio  
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Os Maraguás e a literatura infanto-juvenil indígena  
de autoria feminina, na perspectiva da tradução de  
cinco obras de Lia Minápoty**

**Relatore**

Ch. Prof. Vanessa Castagna

**Correlatore**

Ch. Prof. Carla Faria

**Laureando**

Gloria Bayma

Matricola 835449

**Anno Accademico**

2016/2017



# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO I: Literatura indígena feminina e infanto-juvenil no Brasil: o caso maraguá	7
I.1 O contexto da literatura feminina indígena brasileira	7
I.1.1. A persistência das línguas e culturas indígenas	7
I.1.2 O povo indígena amazônico Maraguá	14
I.1.3 Lia Minápoty: biografia e obras literárias indígenas	16
I.2 A literatura infanto-juvenil indígena no Brasil contemporâneo	21
I.3 A tradução da literatura infanto-juvenil indígena	29
I.3.1 Origens e práticas da tradução literária	29
I.3.2 Literatura infanto-juvenil e tradução	33
I.3.3 Traduzir a literatura infanto-juvenil indígena	37
CAPÍTULO II: Tradução de cinco obras infanto-juvenis de Lia Minápoty	44
II.1 L'albero di carne	44
II.2 Con la notte venne il sonno	70
II.3 Tupy, l'eroe del villaggio	73
II. 4 Luna-bambina e Bambino-giaguaro	79
II.5 Tainãly, una bambina Maraguá	86
CAPÍTULO III: Comentário à tradução	87
III. 1 Desafios na tradução das obras de literatura infanto-juvenil	88
III. 2 Desafios na tradução das obras de literatura indígena	91
III. 3 Desafios na tradução de português para italiano	107
CONCLUSÕES	125
BIBLIOGRAFIA	127



## Introdução

O interesse na origem deste trabalho surgiu de uma precedente pesquisa sobre o multilinguismo no Brasil e a valorização da literatura brasileira indígena de autoria feminina, em particular a da cultura do povo Maraguá. De fato, este povo indígena nativo da Amazônia é só um daqueles que sobreviveram, ao longo dos séculos, à colonização portuguesa. Portanto, através do estudo da literatura produzida por autores maraguá, em particular pela autora Lia Minápoty, foi possível valorizar alguns traços da cultura e da língua que se perderiam.

Através da tradução e da análise de algumas obras de literatura infanto-juvenil indígena da escritora maraguá Lia Minápoty, faremos uma viagem no mundo das crianças desta tribo a nível cultural e sobretudo linguístico. Efetivamente, as crianças deste povo, também como as de outras comunidades indígenas, têm uma situação particular: são bilíngues porque falam e aprendem na escola tanto o português quanto a sua língua nativa, neste caso o maraguá.

Além do idioma, as crianças indígenas herdaram também o conhecimento dos mitos e das lendas tradicionais do seu povo, que regulam o cotidiano na aldeia, portanto é como se vivessem em dois mundos paralelos: o da modernidade, representado pelo português, e o do contato intrínseco com a natureza, representado pelo maraguá.

Consequentemente, o principal objetivo deste trabalho é a criação de um espaço de curiosidade e acessibilidade, através da tradução, para uma forma de literatura considerada marginal: a literatura infantil, que, no caso em análise, é ainda mais periférica por ser da autoria de uma jovem mulher indígena.

Desta maneira, a autora Lia Minápoty tem um papel essencial: por um lado, através da escritura dos mitos e dos contos da sua etnia, ela ajuda o povo maraguá a se reapoderar do direito à expressão das suas próprias lendas e costumes, utilizando a língua dos dominadores, o português, e simultaneamente mantendo suas especificidades “amazônicas”.

Por outro lado, suas obras são também endereçadas a todas as crianças, mesmo as não indígenas, que leem e veem as ilustrações de um outro ambiente, portanto as obras ajudam a fazer perguntas, imaginar, ficar ainda mais curiosas sobre os outros. Este processo de enriquecimento é fundamental para lutar contra o preconceito racial porque a criança, desde muito pequena, começa a observar um mundo variado e a ter uma atitude aberta à diversidade.

O segundo objetivo do presente trabalho, mas não menos importante, é o de difundir esta literatura na Itália em uma perspectiva intercultural do conhecimento. De fato, sentiu-se esta necessidade também devido ao crescente racismo e intolerância em relação aos estrangeiros que estão surgindo em território italiano, devidos aos fenômenos migratórios que ocorreram na Europa nas últimas décadas.

A difusão da literatura infanto-juvenil indígena poderia contribuir de maneira concreta para o desenvolvimento do interesse das crianças por outras crianças que vivem de forma diferente. É uma das possibilidades que ajuda a não alimentar o medo e o preconceito para quem não vive de maneira ocidental. Ademais, a literatura indígena infanto-juvenil é embebida de natureza e de animais: desta forma, a criança que mora na cidade pode descobrir o contato com uma paisagem mais verde e cheia de seres que não existem no seu universo.

Portanto, sentiu-se a exigência de escrever uma proposta de tradução que mantivesse o mais possível as peculiaridades linguísticas e culturais dos Maraguá e do português falado por este povo. Julgou-se muito importante fornecer uma possibilidade a mais ao leitor italiano, que pode por esta via optar por ler algo diferente das fábulas usuais.

No que diz respeito ao material traduzido, ou seja, os livros escritos por Lia Minápoty, pode-se afirmar que não são fáceis de se encontrar. Isto se deve a vários fatores que envolvem, entre outros, a carente leitura dos brasileiros<sup>1</sup>, os preconceitos enraizados na sociedade e a preparação ainda insuficiente dos acadêmicos sobre o

---

<sup>1</sup> M. C. Thiél, *A literatura dos povos indígenas e a formação do leitor multicultural*, in *Educação e realidade*, online, v. 38, n. 4, out./dez. 2013, pp. 1175-1189, disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edreal/v38n4/09.pdf>

assunto. Apesar disso, a produção do presente trabalho foi muito intrigante porque permitiu a ampliação da visão sobre a literatura infanto-juvenil e sua tradução.

A estrutura do trabalho compõe-se, primeiramente, de um capítulo teórico que descreve a breve história do multilinguismo no Brasil e a recente atenção que surgiu para as culturas indígenas. Este cuidado está se devolvendo passo a passo e a promulgação da Constituição Federal de 1988 teve um papel importante nisso. De fato, a Carta Constitucional brasileira assumiu o compromisso de começar a reconciliação entre o Estado e as comunidades indígenas, vítimas de uma expropriação cultural e linguística que se prolongou desde o século XVI até as ditaduras militares do século XX.

Efetivamente, a partir dos anos noventa o Brasil decretou algumas leis fundamentais para os povos indígenas, como por exemplo o direito de poder utilizar suas próprias línguas e de ter uma “educação diferenciada, específica, bilíngue e intercultural”<sup>2</sup>. É óbvio que as leis não garantem a total eliminação de preconceitos, que estão infelizmente bastante enraizados no Brasil, mas é um primeiro passo para o reconhecimento ao direito de ter uma identidade própria: a identidade indígena. Estes acontecimentos levaram a uma maior curiosidade pela arte e pela literatura produzida pelos povos originários do Brasil.

Além disso, o primeiro capítulo deste trabalho trata da especificidade do povo e da cultura maraguá, antecipando alguns mitos, lendas e personagens que aparecerão na tradução para o italiano. Será enfrentada a questão da literatura indígena e, em particular, a da literatura indígena feminina, introduzindo de forma mais específica a autora das obras selecionadas para este trabalho, ou seja, Lia Minápoty.

Em segundo lugar, será aprofundada a história e a situação da literatura infanto-juvenil indígena contemporânea no Brasil, também com o papel das ilustrações e das cores na literatura infanto-juvenil indígena. Nessa perspectiva, serão analisadas brevemente as ilustrações das obras traduzidas e as técnicas utilizadas pelos profissionais para realizá-las e dinamizá-las.

---

<sup>2</sup> Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica, 2012, online, disponível em: <http://portal.mec.gov.br/busca-geral/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12992-diretrizes-para-a-educacao-basica>

A terceira parte do capítulo I introduz uma perspectiva teórica sobre a tradução literária e, em particular, sobre a tradução da literatura infanto-juvenil e suas peculiaridades. Será discutido o papel da disciplina da tradução que, apesar de ser uma prática muito antiga, começou a ser considerada autônoma pelos românticos alemães só no fim do século XVIII. Em particular, os estudos teóricos relativos à tradução da literatura infanto-juvenil são ainda mais recentes porque esta literatura sempre foi considerada secundária àquela tradicional. De fato, nos anos oitenta foi graças a alguns acadêmicos como Lathey Gillian, Riitta Oittinen e Zohar Shavit que a literatura infanto-juvenil começou a ser considerada digna de respeito e de ser estudada do ponto de vista teórico.

Nesse capítulo, mais em particular, serão explicadas as principais teorias tradutórias que foram tidas em conta para a tradução das obras de Lia Minápoty para o italiano. Ao longo do texto, serão também apontadas as principais problemáticas específicas da tradução da literatura infanto-juvenil indígena.

O núcleo central do presente trabalho encontra-se no capítulo terceiro, e é composto pelas traduções inéditas do português para o italiano de cinco obras infanto-juvenis da autora maraguá Lia Minápoty. Em particular, os livros objeto deste trabalho são inéditos na Itália, mas também em outros países fora do Brasil. No específico, por ordem cronológica de publicação, os livros que foram traduzidos são: *A árvore da carne* (2009), *Com a noite veio o sono* (2011), *Tsxipy* (2012), *Tainaly uma menina maraguá* (2014) e *Lua menina e menino onça* (2015). Cada um destes livros tem peculiaridades próprias: por exemplo, no que diz respeito aos destinatários, alguns são para crianças muito pequenas e outros se dirigem às crianças na pré-adolescência. Também as ilustrações variam de um livro para outro: às vezes constituem quase inteiramente a narração, outras vezes só a acompanham, em um caso estão completamente ausentes.

Em conclusão, no último capítulo serão analisadas as traduções e as escolhas tradutológicas que adotamos para a língua alvo, o italiano, assim como as dificuldades que se encontraram ao longo do caminho.





# CAPÍTULO I

## Literatura indígena feminina e infanto-juvenil no Brasil: o caso maraguá

### I.1 O contexto da literatura feminina indígena brasileira

#### I.1.1. A persistência das línguas e culturas indígenas

O Brasil é uma nação multilíngue e estima-se que neste território atualmente são utilizadas cerca de 200 línguas por causa das diferentes etnias presentes, que têm outra língua materna além do português. As causas desta fragmentação são principalmente três: a primeira é a migração voluntária para o Brasil de vários povos europeus e asiáticos, a segunda é a migração forçada dos escravos africanos para a cultivação das terras brasileiras e a terceira é a presença dos povos indígenas no território brasileiro desde muitos séculos antes de qualquer colonização europeia.

Em particular, destas 200 línguas 180 são indígenas<sup>3</sup>, categorizadas em quatro grandes grupos: os troncos Macro-Jê e Tupi e as famílias linguísticas Arwak e Karib. Há também línguas isoladas que não têm nenhuma correlação com outras línguas conhecidas.<sup>4</sup> Além disso, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) estima que atualmente em território brasileiro existem cerca de 77 povos ainda isolados, ou seja, que não têm nenhum contato com outros povos da área.<sup>5</sup> Portanto, fica claro que faltam dados importantes para uma completa classificação das línguas indígenas.

Esta situação de incerteza deve-se à falta de textos alfabéticos atuais e antigos produzidos em línguas indígenas: efetivamente, a maioria destes povos eram ágrafos e transmitiam oralmente o conhecimento tradicional. A única exceção de documentos antigos produzidos em línguas indígenas que temos são os dos jesuítas que, a partir do século XVI, começaram a repertoriar os idiomas seguintes: Tupi antigo, Guaraní antigo

---

<sup>3</sup> R. Munduruca, *Nação Poliglota*, Revista da Cultura, on-line, ed. 35ª, Junho 2010, disponível em: [http://statics.livrariacultura.net.br/site/revista\\_da\\_cultura/pdfs/revista\\_cultura\\_edicao\\_035.pdf](http://statics.livrariacultura.net.br/site/revista_da_cultura/pdfs/revista_cultura_edicao_035.pdf)

<sup>4</sup> *Línguas indígenas no Brasil*, disponível em: <http://arara.fr/BBLANGUESINDIGENES.html>

<sup>5</sup> G. Soravia, *L'alba delle parole*, Bologna, Patrón, 2008.

e Kiriri. No final deste século foi produzida também a gramática da “língua mais falada na costa do Brasil”, ou seja, uma variedade do Tupi.<sup>6</sup>

Embora as 180 línguas indígenas faladas atualmente no Brasil pareçam muitas, é importante considerar que no passado eram muitas mais: estima-se que no século XVI eram ao menos 1.078.<sup>7</sup> Pois, ao longo dos séculos seguintes verificou-se um extenso glotocídio: foi gradual mas inexorável. As causas principais deste homicídio linguístico foram várias.

Em primeiro lugar, os colonizadores portugueses trouxeram doenças europeias mortais para os indígenas, que morreram porque não estavam acostumados àquelas enfermidades, e infelizmente não tinham anticorpos adequados para enfrentá-las.

Em segundo lugar, os portugueses impuseram a língua portuguesa porque achavam que, como as línguas de alguns povos indígenas não tinham os fonemas “l”, “r” e “f”, os indígenas eram povos sem “lei”, “rei” nem “fé”.<sup>8</sup>

Além disso, a maioria destes povos não tinham formas de escrita alfabéticas à maneira ocidental, portanto foram julgados ainda mais diabólicos pelos brancos. Conseqüentemente, no século XVI, os missionários jesuítas começaram a atuar as práticas da catequização e da escolarização dos povos indígenas. Estes evangelizadores eram responsáveis pelo ensino da escrita e leitura em língua portuguesa e tinham como objetivo principal o de aculturar e civilizar os nativos, sem considerar ou valorizar as diferenças culturais e de aprendizado.

Em terceiro lugar, como os colonizadores tentaram escravizar os povos nativos que não se demonstravam servís, muitos povos indígenas se suicidaram em massa.<sup>9</sup>

Lamentavelmente, esta política de expropriação cultural continuou ao longo dos séculos, e seu ápice verificou-se durante a ditadura do Estado Novo de Getúlio

---

<sup>6</sup> E. Banfi, N. Grandi, *Lingue extraeuropee: Americhe, Australia e Lingue di contatto*, Roma, Carocci Editore, 2008, p.72

<sup>7</sup> R. Munduruca, *Nação Poliglota*, Revista da Cultura, on-line, ed. 35ª, junho 2010, disponível em: <http://www2.livrariacultura.com.br/culturaneuws/rc35/index2.asp?page=capa>

<sup>8</sup> E. Banfi, N. Grandi, op. cit.

<sup>9</sup> E. Galeano, *Le vene aperte dell'America Latina*, Cles, Pickwick, 1971.

Vargas. Com efeito, entre 1937 e 1945 foi proibido o uso oral de todos os idiomas que não fossem o português.<sup>10</sup>

Atualmente, a situação do reconhecimento da identidade indígena tomou uma direção diferente, sobretudo graças à promulgação da Constituição Federal de 1988 que redeterminou as relações entre as comunidades indígenas e o Estado do Brasil. Em particular, os direitos dos povos indígenas são expressos em um capítulo específico da Carta constitucional, apresentando duas grandes inovações face ao anterior Estatuto do Índio: o direito à diferença e o direito à terra.

Desta maneira, pelo menos no papel, assegura-se aos povos nativos o reconhecimento da identidade linguística e cultural e a sua proteção. Em particular, o *incipit* do artigo 231 da Constituição declara:

São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.<sup>11</sup>

Por um lado, este artigo é muito importante para a mudança da percepção dos povos nativos pelos brancos: efetivamente, têm aumentado a curiosidade e interesse pelo que diz respeito às culturas indígenas. Aponta-se que isto é devido sobretudo à introdução do ensino da história e cultura indígena em todas as escolas brasileiras, ao ensino de algumas línguas indígenas em várias faculdades universitárias do país e à tendência atual de comprar e utilizar o artesanato tradicional, seja para enfeitar a casa e o cabelo, seja para realizar rituais de reza indígenas.

Por outro lado, ainda são muitos os desafios e os preconceitos que a sociedade brasileira tem que enfrentar para o conseguimento de um real respeito das diferenças e uma real integração dos povos marginalizados. Lamentavelmente, ainda hoje os

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Constituição Federal do Brasil, Título VIII “Da Ordem Social”, Capítulo VIII “Dos Índios”, art. 231, disponível em:  
[http://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_231\\_.asp](http://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_231_.asp)

povos indígenas são muito discriminados pela sociedade branca, que herdou dos europeus um sentimento de superioridade racial e cultural. Efetivamente, embora os indígenas sejam protegidos por órgãos e leis específicos estaduais como a FUNAI, ainda são muitos os estereótipos negativos sobre eles, assim como o desrespeito e o desconhecimento da cultura deles. Os preconceitos mais comuns sobre os indígenas são devidos ao estilo de vida dos povos das aldeias, bem mais essencial que o dos ocidentais. Atualmente, os apelidos mais comuns sobre eles são: selvagens, bárbaros, primitivos, preguiçosos, sujos.

Portanto, é inevitável interrogar-se sobre como se poderia favorecer a superação destes preconceitos e, paralelamente, o conhecimento mais aprofundado sobre estes povos. Uma das respostas possíveis poderia ser a difusão dos contos, mitos e lendas orais dos nativos através da literatura escrita e produzida por membros das comunidades indígenas. Todavia, na atualidade a circulação de obras de literatura indígenas no Brasil ainda não é suficientemente estimulada. Efetivamente, mesmo que a literatura indígena seja mais apreciada e lida que no passado, tem alguns desafios para enfrentar, como por exemplo o do conhecimento e o da divulgação.

No específico, os fatores que contribuem para o desconhecimento da literatura indígena brasileira são vários. Primeiramente, os brasileiros leem muito pouco (a média anual de livros lidos é de 1,4 por brasileiro) e isso condiciona o escasso conhecimento sobre esta literatura. Em segundo lugar, embora os professores tenham que ensinar história e cultura indígena nas escolas, eles mesmos muitas vezes desconhecem os autores de literatura indígena e, além disso, muitos professores das universidades julgam as obras indígenas utilizando os parâmetros ocidentais, acabando por depreciar os livros e transmitir este preconceito aos estudantes. Por fim, as bibliotecas e as livrarias têm dificuldades em classificar as obras indígenas para crianças e para os adultos, porque têm uma estrutura multimodal, que significa que as estratégias narrativas da tradição oral aparecem nos textos juntamente com estratégias narrativas de modalidade gráfica e visual.<sup>12</sup> Relativamente a isso, a

---

<sup>12</sup> M. C. Thiél, *op. cit.*

acadêmica Thiél aponta que nos livros multimodais a leitura da palavra impressa interage com a leitura das ilustrações, com a percepção de desenhos geométricos, de elementos rítmicos e performáticos como por exemplo os grafismos.

Portanto, é fundamental ter em conta todas estas considerações para pensar como substituir esta falta de conhecimento por uma educação literária disseminada entre os adultos e os jovens, que seja divulgada e aprofundada nas escolas, nas universidades, nos programas da televisão e na internet.

Uma maior difusão da literatura indígena favoreceria também o debate sobre as mulheres indígenas que, mais que os homens, são alvo de uma marginalização adicional e precisariam de um maior resgate identitário. Efetivamente, Lia Minápoty, a autora cujas obras se apresentam no presente trabalho, é uma daquelas jovens mulheres que, infelizmente, herdaram os inúmeros preconceitos atualmente presentes no Brasil. Por isso, é preciso contextualizar este tipo de literatura do ponto de vista histórico e fornecer alguns elementos sobre a situação atual das principais autoras indígenas.

Primeiramente, é necessário apontar que as pessoas que mais sofreram desde a colonização portuguesa têm sido as mulheres, que, ao longo dos séculos, conviveram com abusos e violências em vários níveis.

No específico, historicamente, na cultura indígena a mulher sempre foi considerada sagrada e próxima à mãe terra, porque tem o dom de gerar a vida, perpetuando, assim, seu povo.<sup>13</sup> Além disso, as mulheres e os homens indígenas antigamente não utilizavam roupa como os europeus para se cobrirem, porque

Para o indígena, o sexo faz parte de sua natureza. A nudez entre todos os membros da tribo não era uma forma de representar a sensualidade ou a sexualidade, nem mesmo de causar provocações ao sexo oposto. Para os indígenas, andar nu fazia parte de seu cotidiano e suas convenções sociais ratificaram este costume, ao contrário do que acontecia na Europa, recém

---

<sup>13</sup> V.L. Kauss, e A. Peruzzo, “A Inserção da mulher indígena brasileira na sociedade contemporânea através da literatura”, in *Espácio Ameríndio*, v. 6, n. 2, pp. 32-45, 2012, disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/31868/23619>

saída da Idade Média, que condenava o corpo humano como pecaminoso, caminho para a lascívia.<sup>14</sup>

Por conseguinte, quando os portugueses chegaram ao território brasileiro pela primeira vez, acharam as mulheres indígenas maravilhosas, mas também pecaminosas, porque andavam nuas: naquela época, a Igreja europeia condenava o corpo humano e o ato sexual como caminhos para a luxúria e o inferno.

Por causa disso, os colonizadores aproveitaram-se delas e os estupros, as violências, os desprezos e as humilhações que elas sofreram são incalculáveis e inenarráveis. O resultado destas práticas abomináveis foi que as mulheres indígenas ficaram ignoradas no seio da sociedade brasileira até aos dias de hoje.

Kauss e Peruzzo apontam que quando se evoca a imagem da mulher brasileira, nos vem à memória só a mulher branca, a mulata e a preta: “Mesmo com esforço, muito improvavelmente, virá a memória a mulher indígena, isso, possivelmente, se deve à invisibilidade que foi atribuída aos povos indígenas do Brasil”<sup>15</sup>.

Note-se que, fazendo uma pesquisa de textos literários que se referem às mulheres indígenas, poder-se-á reparar em dois dados: o primeiro é que os textos que têm personagens femininas indígenas são verdadeiramente escassos; o segundo é que quando elas aparecerem num texto, sempre têm um papel insignificante ou carregado de um sentido pejorativo.<sup>16</sup>

É por isso que, atualmente, para se inserirem na sociedade atual e resgatarem sua imagem, as mulheres indígenas começaram a escrever obras literárias que contam a vida na aldeia mas também as memórias, os costumes e as dores que sofreram suas antepassadas.

Graças a esta atividade expressiva, elas estão transferindo no papel “o que até então ficava somente na oralidade”<sup>17</sup>. É também muito importante considerar uma observação que foi feita nas últimas décadas, ou seja, que os indígenas sempre foram criadores de literatura. Na verdade, tradicionalmente, para eles a literatura não

---

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid

<sup>17</sup> Ibid.

depende da escrita: na visão indígena tudo é literatura, como por exemplo as danças, os cantos, a produção do artesanato local, os saberes ancestrais, os desenhos corporais e os rituais de passagem. Como apontam Kauss e Peruzzi, “As expressões de vida dos indígenas como dançar, pintar o corpo e tantas outras, não se limitam a palavras escritas, porque ultrapassam essas fronteiras”.<sup>18</sup>

Isso demonstra que estes povos têm uma estrutura literária muito mais aberta e variável do que a das culturas ocidentais, que pelo contrário está baseada na escrita e que, em muitos casos, apresenta bastante rigidez. Outro elemento importante da literatura indígena é que os povos nativos realizam as obras de maneira visceral, porque utilizam todos os seus sentidos para entrar em conexão com o elemento principal dos textos e de sua vida: a natureza.

Então quem transfere, através da escrita, as palavras pronunciadas oralmente para o papel cumpre uma tarefa fundamental: toma o seu espaço e o ocupa com dignidade. Paralelamente, efetua também uma difusão dos saberes que, sem literatura, ficariam isolados na sua área geográfica e não poderiam enriquecer a vida e o conhecimento dos leitores de outras partes do mundo.

Em particular as mulheres indígenas, desta maneira estão lutando contra o desinteresse que sofreram para se reapoderarem da sua identidade. Escrevendo e publicando livros, ganham uma nova visibilidade e uma outra posição dentro da sociedade brasileira contemporânea.

Embora as escritoras indígenas que produzem literatura ainda sejam poucas se comparadas com o número dos homens, atualmente elas têm o papel fundamental de se rebelarem contra a situação de desigualdade e discriminação que vivem. Hoje, as principais autoras de literatura indígena contemporânea brasileira são Eliane Potiguara, Graça Gráuna e Lia Minápoty, entre outras. As autoras, escrevendo e publicando seus livros, assumiram o papel de líderes para divulgar suas línguas e culturas ancestrais, como também o de defender e adquirir direitos para seu povo e suas terras.

---

<sup>18</sup> Ibid.



No caso específico, escolheu-se aprofundar e traduzir algumas das obras da autora Lia Minápoty porque ela é ainda pouco conhecida, apesar da qualidade literária da sua obra. Além disso, a autora pertence à etnia chamada de Maraguá, povo amazônico que ainda resiste e luta pela sua valorização dentro do Brasil. As origens da autora, efetivamente, influenciam intensamente suas obras, portanto considerou-se essencial apresentar este povo e suas principais características históricas, geográficas e culturais.

### **I.1.2 O povo indígena amazônico Maraguá**

Primeiramente, o nome Maraguá provém da junção das duas palavras do seu vocabulário: *Mará*, que significa tacape (cacete) e *guá*, ou seja, gente, nação. Portanto, *Maraguá* tem o significado de “gente do tacape” porque “este povo tradicionalmente utilizava grandes cacetes como arma, que serviam na caça, na pesca e nas guerras”.<sup>19</sup>

No que diz respeito à área geográfica do povo Maraguá, fica na região denominada Mundurukania, entre os rios Amazonas, Madeira e Tapajós, no estado do Amazonas, no Norte (ou Noroeste) do Brasil. É um território de rica hidrografia, tem como artéria principal o rio Abacaxis, afluente do rio Madeira, por meio do rio Urariá.

Além dos rios, *igarapé* em língua maraguá, na região deste povo encontram-se também dois lagos: o Guaçupawa e o lago Pilão, que se expandem ainda mais durante a época das chuvas. Por causa desta natureza particular que influencia a vida de todos os dias, os indígenas maraguá se definem um povo lacustre e, em consequência, as casas também são peculiares porque se adaptam ao lugar. De fato, são principalmente feitas de madeira e palha de *karaná* (vegetal amazônico parecido com a cana) e são elevadas e apoiadas em estacas, para enfrentar a cheia. As aldeias não têm forma circular e nem oval: são compridas, e acompanham as margens dos rios ou lagos. Perto do terreiro principal, ergue-se a *Miriksawaruka*, a casa do conselho da liderança, que tem forma circular. No específico, o nome da área indígena dentro da qual se localiza o

---

<sup>19</sup> Y. Yamã, *Maraguápéyára*, Manaus, Valer, 2014, p. 13.

povo é *Maraguapajy* (País dos Maraguá), onde moram cerca de 300 indígenas maraguá, divididos em seis clãs diferentes.<sup>20</sup>

Historicamente, o povo Maraguá, após a colonização da região foi dizimado e, para escapar dos europeus, os indígenas maraguá se dividiram em vários grupos dispersos na região. Como narra o escritor desta etnia Yaguare Yamã,

para sobreviver, alguns destes grupos uniram-se aos Mawés, outros adquiriram a cultura dos brancos e se tornaram *caboclos* (mestiço de branco e indígena), por isso passaram a ser considerados um povo extinto. Foi então que seus integrantes conhecidos como Sateré do rio Urariá, por se terem miscigenado com os Mawés, voltaram a se declarar Maraguá. O nome Maraguá deve-se à união desses grupos com dissidentes Mawés. Sua cultura atual é uma mescla de Sateré com Maraguá.<sup>21</sup>

Então fica claro que hoje quando se fala de gente Maraguá, indica-se uma povoação que foi incorporada em outros grupos étnicos e que faz pouco tempo que reconheceu e declarou de novo suas próprias raízes. Portanto, é importante lembrar que, desgraçadamente, alguns traços da cultura e da língua original deles foram perdidos.

No que diz respeito ao mundo do sagrado, a religião tradicional dos maraguás mostra uma mescla das culturas Aruak e Tupi: para eles, o deus *Monãg* é o ser supremo, que criou o Universo e seu símbolo é o peixe-boi, animal sagrado. A partir da colonização e da consequente evangelização, a religião atual deste povo ficou a cristã, mantendo porém alguns elementos animistas, como por exemplo: visagens, amuletos mágicos feitos com penas de arara e sementes, os rituais de cura acompanhados com bebidas à base de ervas psicodélicas, cantos que evocam os antepassados, danças e vários ritos de passagem.

---

<sup>20</sup> Y. Yamã, *Murügawa*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007, p. XII.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Os ritos de passagem mais famosos são o *Wakaripé*, conjunto de provas que os jovens rapazes têm que superar para se tornarem adultos e o ritual da *Piãg'ãgiré*, ou ritual da menina-moça, que deixou de ser praticado e que consistia em deixar as meninas de doze-quatorze anos reclusas na Piãg'nówa, ou seja, a casa de reclusão para as mulheres. Outro ritual que no passado era muito praticado, foi aquele herdado dos Sateré-Mawés, o ritual das formigas *Tukaderãs*. Neste ritual o noivo, introduzindo as mãos numa luva cheia destas formigas venenosas, tinha que provar sua resistência à dor, para que pudesse demonstrar merecer casar com sua prometida esposa.<sup>22</sup>

A nível de idioma, a língua antiga do povo Maraguá tem raízes na família linguística pré-colombiana Aruak (que vem da palavra *arwak*, ou seja, “comedores de farinha”) que é típica de algumas áreas da floresta amazônica. Ao longo dos séculos, difundiu-se até algumas regiões costeiras da América do Norte e algumas regiões nos Andes na América do Sul. Por causa da colonização e da repressão dos navegadores europeus, muitos aruak se extinguíram, também como suas línguas. Por causa da propagação da influência das línguas tupis sobre as demais, a língua maraguá sofreu, ao longo dos séculos, uma tupinização maciça. De fato, passou a vigorar o *nheengatu* (língua tupi-guarani) com a influência de algumas palavras do maraguá antigo que sobreviveram à incorporação da cultura dominante.

Atualmente o povo Maraguá fala esta língua, ou seja, o *nheengatu* com elementos de maraguá antigo, influenciado pelo português. Felizmente, hoje as crianças estudam o maraguá na escola local junto ao português, portanto a perspectiva de preservação linguística é bastante ampla. Além disso, é também graças a escritores que publicaram vários livros de contos e mitos como Yaguaré Yamã, Lia Minápoty, Elias Yaguakãg e Wasiry Guará que a língua maraguá junto com sua cultura e tradições está se tornando literária.

### **I.1.3 Lia Minápoty: biografia e obras literárias indígenas**

No específico, Lia Minápoty nasceu em 1989 na aldeia Yãbetue'y, na área

---

<sup>22</sup> Y.Yamã, *Maraguápéyára*, cit, pp. 51-52.

indígena Maraguapajy, à margem do rio Abacaxis<sup>23</sup> no estado brasileiro do Amazonas, no Noroeste do Brasil. Pertence ao clã Çukuyêguà Poe por nascimento e ao clã Aripunãguà por casamento. A autora, ademais, é casada com o professor maraguá Yaguarê Yamã, também escritor de livros de literatura indígena infanto-juvenil.

Quando era criança, a autora frequentou o Ensino Fundamental na aldeia onde nasceu, Yãbetue'y, e seguiu o Ensino Médio no município de Nova Olinda do Norte, no interior do estado do Amazonas.

Atualmente ela trabalha como escritora de livros infanto-juvenis, mas é também professora para crianças na aldeia Yaguawajarm, onde mora com a sua família. Além disso, trabalha com coleções de plantas e borboletas.

Lia Minápoty é uma mulher muito ativa politicamente e faz parte da liderança feminina do povo Maraguá. De fato, é secretária da AMIMA (Associação das Mulheres Maraguá), e faz parte também do NEARIN (Núcleo de Escritores e Artistas Indígenas), que visa promover a qualificação de indígenas para o exercício profissional a partir da produção literária<sup>24</sup>.

Em relação às obras, a partir de 2009 ela publicou vários livros de literatura infanto-juvenil baseados nos mitos, contos e lendas maraguá que ouviu dos mais velhos quando era criança. Nas obras, através das palavras e das ilustrações, são reproduzidas as sensações de liberdade e de contato com a natureza que só a vida na aldeia pode oferecer.

Em 2009 foi lançado seu primeiro livro, escrito com Yaguarê Yamã: é a coletânea de contos maraguá intitulada *A árvore da carne*, que foi publicada pela editora Tordesilhas de São Paulo e ilustrada por Mariana Newlands. Os contos incluem lendas e mitos tradicionais, como por exemplo o do lago misterioso Waruã que nunca fica dois dias no mesmo lugar e que serve de moradia para Anhagã, o espírito do mal.

Dois anos depois, em 2011, foi publicado o conto *Com a Noite Veio o Sono* pela editora paulista Leya, ilustrado por Maurício Negro. Neste conto é narrada a história do povo Maraguá, que em tempos antigos não tinha noite, e de como este povo lutou para a conquistar. Em particular, os velhos contam que os antepassados se cansaram

---

<sup>23</sup> L. Minápoty, *Com a Noite Veio o Sono*, São Paulo, Leya, 2011, p. 31.

<sup>24</sup> Cfr. <http://escritoresindigenas.blogspot.it/> (último acesso: 15/01/2018)

de viver o tempo todo com o *guarasy*, o sol, portanto foram à procura de um pouco de *pituna*, a noite, que estava guardada em alguns *kamutys* (potes de barro) cheios de escuridão e protegidos por Bikoroti, o demônio. Depois de muita aventura e peripécias, os heróis conseguem alcançar o objetivo de levar a noite à aldeia, para que todos os habitantes possam finalmente descansar.

A obra seguinte, *Tsxipy*, foi publicada em 2012 no e-book *Escritos Indígenas: uma antologia*, que recolhe contos escritos por vários autores indígenas brasileiros contemporâneos. O conto *Tsxipy* fala principalmente de um menino não indígena, Henrique, que vai visitar pela primeira vez uma aldeia indígena com seu pai, que trabalha para a Fundação Nacional do Índio, e descobre que as ideias que tinha sobre as aldeias e os povos indígenas são preconceituosas. Henrique, aos poucos, aprenderá a apreciar a vida da aldeia, a natureza e os seus novos amigos.

Em 2014 saiu pela editora Positivo a obra, endereçada a crianças muito pequenas, que tem o título de *Tainãly, uma menina maraguá*. Este livro conta através das palavras, mas sobretudo das ilustrações, a vida da criança maraguá *Tainãly*. A peculiaridade deste livrinho é que foi publicado numa edição bilíngue, ou seja, em português e em maraguá, portanto é uma primeira ferramenta para mostrar aos pequenos leitores não indígenas a existência de uma outra cultura e, também, de uma outra língua.

A obra mais recente saiu em 2015 e se chama *Lua menina e menino onça*, publicado pela editora RHJ, em que se conta a história de um menino, ignorado e excluído por seu povo por se transformar em onça de noite, que decide fugir e que, em sonhos, encontra a Lua menina. Os dois são seres especiais e depois de se conhecerem nos sonhos, se encontram na realidade, ficando muito amigos.

A característica mais impressionante dos seus livros é a presença constante do mundo natural amazônico que abrange a floresta e os animais. Mas não é só isto, porque estes elementos autênticos se misturam com o mundo mágico do imaginário e acabam por transformar-se em irmãos dos humanos.

Efetivamente, não se sabe onde termina a matéria natural e começa a substância da maravilha. Nos contos encontram-se humanos que à noite se

transformam em onça ou em lua e de dia voltam a ser pessoas, monstros como os *Kãwéras* que são metade humanos e metade gente, personagens como *Mirápinima* que, ao morar isolado na floresta, se torna metade pessoa e metade fera. Dessa forma, todos os elementos naturais estão no mesmo plano, ao mesmo nível.

Relativamente a isto, a autora afirma que

Todos pertencemos à mesma mãe-terra, à mesma floresta, à mesma natureza... Sendo assim, podemos dizer que os animais são nossos irmãos e, dessa forma, alguns podem se aproximar de sua própria natureza. Daí porque meus antepassados criaram as histórias de homem que viram onça, de mulheres que viram peixe, de crianças que viram borboleta... A natureza animal realmente vem inserida na natureza humana, segundo nossos mitos.<sup>25</sup>

De fato, os mitos maraguá têm um papel fundamental na narrativa da autora, porque conduzem o leitor para um mundo fantástico proveniente da voz dos sábios maraguá que contam as histórias sob o luar, sentados ao redor de um fogo na aldeia.

É também importante sublinhar que para os maraguás cada animal tem um significado diferente: por exemplo, a onça é considerada o animal mais belo e admirável por causa da sua agilidade e suas cores; as cobras são extremamente respeitáveis porque tidas como filhas de Çukuywéra, o espírito das águas; os *corocas* são pássaros amazônicos de cor negra que têm fama de ser sinistros.

No que diz respeito às temáticas principais dos vários contos traduzidos, as principais são relativas ao contato entre homem e natureza, que ao longo das histórias se torna em uma dimensão onírica. Efetivamente, como afirma Yaguaré Yamã para os maraguás e os indígenas em geral, os sonhos são considerados particularmente significativos porque conectam os humanos com os espíritos das partes constituintes do universo, ou seja, a água, a terra, o ar e o fogo.

---

<sup>25</sup> L. Minápoty, *Lua Menina e Menino Onça*, RHJ editora, Belo Horizonte, 2014, p. 31.

Em particular, nos livros *Tainãly, uma menina maraguá* e *A árvore de carne* os protagonistas não são só as pessoas, mas também o meio-ambiente e os *visajes* ou espíritos. Além disso, na obra *Com a Noite Veio o Sono* é narrada também a origem da escuridão, isto significa que os contos de Lia Minápoty contêm também mitos sobre a gênese do mundo e a luta dos humanos contra as entidades malignas.

A segunda temática importante é a dos preconceitos e o superamento deles através do conhecimento e do acolhimento do outro, que embora seja diferente de nós, isto não impede a criação de uma amizade forte e autêntica, enriquecida pela diversidade como acontece nas obras *Lua Menina e Menino Onça* e *Txsipy*. Este crescimento ocorre por meio da rebelião das personagens e é uma desobediência não só aos limites impostos pelos adultos mas também aos da sociedade em geral que condena tudo o que é considerado fora do comum.

Relativamente à idade dos destinatários destes livros infanto-juvenil, é algo que varia bastante. *Tainãly, uma menina maraguá* é endereçada às crianças muito pequenas, de três ou quatro anos, de fato as frases sobre a vida na aldeia da criança *Tainãly* são extremamente breves e as imagens ocupam a totalidade das páginas.

*Com a Noite Veio o Sono* e *Lua Menina e Menino Onça* são mais indicadas para crianças de seis ou sete anos porque estas obras contêm um texto mais complexo seja a nível sintático seja a nível de temáticas. Estas envolvem, respectivamente, a origem da escuridão e alguns personagens da mitologia maraguá. Além disso, em ambos os livros as imagens ainda ocupam um papel muito importante e intenso na narração.

Por fim, *Txsipy* e *A árvore de carne* dirigem-se para crianças entre os nove e doze anos, porque os conteúdos e a construção das frases são mais complicados e sobretudo porque a presença de ilustrações é muito restrita ou até ausente, como no caso de *Txsipy*. Portanto se deduz que estes dois últimos livros se destinem a crianças que já sabem ler sozinhas e que não precisam apoiar-se a um suporte imagético para entender melhor a história.

Além disso, aponta-se que *A árvore de carne* tem outra peculiaridade que nos leva a considerá-lo uma coletânea de contos para um público de jovens em vez que de crianças: efetivamente, no começo há a poesia escrita por Yaguaré Yamã intitulada

“Soneto amazônico”, que é bastante críptica, complicada e sem representações gráficas para ser lida ou simplesmente compreendida por uma criança sozinha.

Isto é devido sobretudo às várias palavras em língua maraguá dentro do texto poético, que poderiam desorientar quem não pertence à etnia em questão e não tem as ferramentas necessárias para uma adequada interpretação. Portanto o leitor deve ser alguém capaz de não se assustar à vista de palavras “esquisitas” e deixar-se levar pelo texto até a floresta amazônica evocada pela poesia. Em seguida, o leitor pode consultar o glossário no final do livro para resolver suas dúvidas linguísticas.

É claro que a presença de uma poesia dentro de um texto narrativo é sinônimo de interseção de gênero literário, razão pela qual *A árvore de carne* pode se considerar a obra mais complexa de ler de todas aquelas escritas pela autora.

## **I.2 A literatura infanto-juvenil indígena no Brasil contemporâneo**

A partir dos anos oitenta, com o fim da ditadura militar brasileira (1964-1985) e a promulgação da Carta Constitucional em 1988, como afirmam Soares e Lucini,

as vozes de grupos sociais marginalizados emergem em meio às reivindicações de direito à memória e à história. De fato, esses grupos sociais se organizam e passam a construir lugares de protagonismo social. Um desses espaços é o da literatura.<sup>26</sup>

Com efeito, depois daquela longa época de discriminação e forte repressão, começou a circulação de narrativas produzidas pelos escritores de todos aqueles povos nativos que tinham sido silenciados e ignorados a partir dos anos da colonização europeia. Atualmente, os escritores indígenas mais conhecidos no Brasil são cerca de

---

<sup>26</sup> S. T. Soares e M. Lucini, *A literatura indígena no fortalecimento da identidade dos povos indígenas e utilizada como ferramenta em sala de aulas*, disponível em: [php.unioeste.br/eventos/senieseminario/anais/Eixo2/A\\_LITERATURA\\_INDIGENA\\_NO\\_FORTALECIMENTO\\_DA\\_IDENTIDADE\\_DOS\\_POVOS\\_INDIGENAS\\_E\\_UTILIZADA\\_COMO\\_FERRAMENTA\\_EM\\_SALA\\_DE\\_AULA.pdf](http://php.unioeste.br/eventos/senieseminario/anais/Eixo2/A_LITERATURA_INDIGENA_NO_FORTALECIMENTO_DA_IDENTIDADE_DOS_POVOS_INDIGENAS_E_UTILIZADA_COMO_FERRAMENTA_EM_SALA_DE_AULA.pdf)



quinze, incluindo Daniel Munduruku, Graça Graúna, Eliane Potiguara, Olivio Jekupé Yaguarê Yamã e Lia Minápoty, entre outros.<sup>27</sup>

Estes escritores contemporâneos, além de ter a relevante função de divulgar os contos tradicionais do seu próprio povo, têm também a tarefa de quebrar com a imagem fixa e estereotipada do indígena. Infelizmente, no passado as obras que continham temáticas e personagens indígenas eram escritas pelos não-indígenas, portanto o ponto de vista que contava a história era sempre o do descendente dos colonizadores. Os indígenas na literatura foram sempre representados pelos não-indígenas como selvagens, preguiçosos e ignorantes porque não tinham a mesma forma de escritura dos colonizadores. Lamentavelmente, estes preconceitos são ainda muito presentes no Brasil e o processo de desconstrução dessa imagem fixa vai ser bastante lento.<sup>28</sup>

Felizmente, na segunda alínea do artigo 210 da Constituição federal afirma-se que “O ensino fundamental regular será administrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas”<sup>29</sup>. Efetivamente nas últimas décadas muitos mais indígenas tiveram acesso à educação escolar bilíngue, o que significa que na época da educação básica aprendem paralelamente a escrever e falar em português e na sua língua nativa. Graças a esta prática, as crianças na escola aprendem através da própria língua étnica, cujo uso é fundamental para receber uma eficaz transmissão do saber.

Por conseguinte, “muitas tribos indígenas, anteriormente ágrafas, intensificaram o processo de construção de sistemas alfabéticos escritos de suas próprias línguas de origem.”<sup>30</sup> De outra forma, os povos nativos se apropriaram do instrumento imposto pelos colonizadores, ou seja, a escrita, e o adaptaram para divulgar suas próprias obras artísticas utilizando o português, que é a língua da cultura dominante, e, em alguns casos, usando também a língua da sua própria tribo.

---

<sup>27</sup> Cfr. blog de Yaguarê Yamã: <http://blogdeyaguare.blogspot.it/p/lista-de-escritores-indigenas.html>

<sup>28</sup> S. T. Soares e M. Lucini, *op. cit.*

<sup>29</sup> Constituição Federal do Brasil, 1988, art. 210, disponível em: [http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf\\_legislacao/superior/legisla\\_superior\\_const.pdf](http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf_legislacao/superior/legisla_superior_const.pdf)

<sup>30</sup> E. Guesse Bergamasco, “Da oralidade à escrita: os mitos e a literatura indígena no Brasil”, in *Anais do SILEL*, v. 2, n. 2, 2011, disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011\\_130.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_130.pdf)

Portanto, como afirmam Almeida e Queiroz,

O que podemos verificar neste processo é que a língua do branco, utilizada anteriormente como instrumento de dominação e manipulação de saberes passa agora para o domínio escrito do índio. O que antes era uma “arma” contra passa agora a ser uma “arma” favorável ao indígena, uma ferramenta que possibilita sua expressão imaginativa, comunicativa e também um instrumento político para a divulgação e a valorização de sua cultura, seus costumes e, acima de tudo, de seus direitos.<sup>31</sup>

Em suma, o que podemos verificar neste processo é que a língua do branco, utilizada antigamente como instrumento de manipulação e dominação de saberes, passa agora para o domínio escrito do indígena.<sup>32</sup>

Utilizando a caneta ou o teclado do computador, os indígenas reafirmam sua própria identidade a transportam, no papel, para fora da aldeia e para o resto do mundo.

Contudo, também é preciso sublinhar que a escritura alfabética, sob uma perspectiva geral, não é a primeira forma de escrita que utilizaram os indígenas. Ademais, alguns estudiosos definem a escrita como algo intrínseco à humanidade, sendo um comportamento de troca e transmissão de informações: ou seja, a escrita pode ser vista como uma forma de interação pela qual uma ação das mãos deixa traços numa superfície qualquer.<sup>33</sup> Entendida assim, a escrita sempre esteve presente nas culturas indígenas no Brasil na forma de grafismos realizados em tecidos, cestaria, cerâmica, utensílios de madeira e tatuagens.

Por isso, Daniel Munduruku, um dos atuais escritores de literatura infanto-juvenil indígena mais conhecidos, afirma que não é verdade que os indígenas nunca

---

<sup>31</sup> M. Almeida, S. Queiroz, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, Belo Horizonte, Autêntica, 2004, p. 64

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> L. M. Souza, *Uma outra história, a escrita indígena no Brasil*, 2006, disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil>, último acesso: 17/01/2018

souberam escrever ou ler. Efetivamente, para ele os indígenas sempre souberam interpretar e criar os códigos da floresta, e para fazer isso não era preciso o uso do alfabeto ocidental, mas o alfabeto de todos os sentidos do corpo em comunicação com a natureza e com os espíritos que a habitam:

Este alfabeto [...], esta escrita invisível aos olhos e coração do homem e da mulher urbanos, tem mantido as populações indígenas vivas em nosso imenso país. Esta escrita fantástica [...] traz também em si todos os mundos: o mundo dos espíritos, dos seres da floresta, dos encantados das visagens visagentas. Ela é uma escrita que vai além da compreensão humana, pois é trazida dentro do homem e da mulher indígena.<sup>34</sup>

Devido a esta concepção das culturas indígenas que foi se difundindo no Brasil nas últimas décadas, verificou-se uma ampliação da área literária brasileira contemporânea: a produção de obras escritas por autores indígenas cresceu bastante, bem como o interesse dos brasileiros não-indígenas em descobrir as culturas dos povos nativos.

Com efeito, os escritores indígenas brasileiros começaram a compor vários tipos de obras, como ensaios, romances e livros de geografia, e também a dedicar-se a um tipo particular de literatura, ou seja, a literatura infanto-juvenil indígena. Rica de lendas e crenças tradicionais sobre a origem do mundo, bem como de ilustrações que representam a vida dos povos nativos, esta produção atualmente está desempenhando um papel fundamental no que diz respeito ao resgate cultural e ao contributo para reduzir a construção dos estereótipos em idade pré-escolar e escolar.

Dentro desta literatura, as crianças indígenas são finalmente as protagonistas principais e a vida delas, constantemente permeada pela presença da natureza, é também acompanhada pelos mitos e contos dos mais velhos. A essência das temáticas na literatura infanto-juvenil indígena é a magia que envolve os elementos naturais e os

---

<sup>34</sup> D. Munduruku, *Literatura indígena e o tênue fio entre escritura e oralidade*, 2008, disponível em: [www.rodadehistoriasindigenas.com.br/historias/literatura\\_indigena.pdf](http://www.rodadehistoriasindigenas.com.br/historias/literatura_indigena.pdf)

animais. Sendo os mitos narrativas que explicam o mundo, os seres, os valores, integrando o real/cotidiano com o surreal, mágico, fabuloso, divino, podemos dizer que a realidade indígena é uma realidade ampliada, que relaciona constantemente o real ao sobrenatural.<sup>35</sup> O mundo indígena é intrinsecamente mágico.

As personagens dos livros não são só as crianças, mas também os elementos naturais como o sol, as montanhas, os lagos, as nuvens e os rios que comunicam com os seres humanos e são respeitados por eles. As pessoas não são dominadores da natureza, mas simples hóspedes que vivem em harmonia com ela e temem sua inenarrável força. É fundamental também o papel dos deuses e dos animais, ou seja, seres sagrados que castigam ou ajudam as pessoas, dependendo de como agem: portanto, entende-se que em todas as lendas e contos míticos há uma moral.

Esta literatura endereça-se a todas as crianças: por um lado, as crianças indígenas, ao lerem ou ouvirem a leitura das obras, começam a se identificar com as personagens do livro e reconhecem as representações da aldeia delas, fortalecendo mais ou menos inconscientemente o sentimento de pertença ao grupo; por outro lado, as crianças não-indígenas descobrem que no mesmo país delas moram crianças diferentes e estabelecem um primeiro contato com a diversidade. Isto cria a curiosidade de querer conhecer o outro e de querer brincar juntos na natureza e com os animais. Além disso, as obras de literatura infanto-juvenil indígena por vezes descrevem alimentos e costumes tradicionais que foram adotados em toda a nação, como por exemplo o cultivo da mandioca e a produção da farinha de tapioca, com a qual se faz o *beiju-de-tapioca* recheado, uma espécie de crepe consumida em muitas áreas do Brasil. Da mesma forma, surgem palavras nativas que entraram a fazer parte do vocabulário do português brasileiro, como por exemplo os topónimos, os nomes de algumas plantas, das frutas e dos animais, além de algumas palavras ligadas ao léxico do cotidiano.

A literatura infanto-juvenil indígena tem uma caracterização muito própria e costuma ser definida multimodal, porque não é feita só de palavras, mas também de imagens, sendo que os dois elementos dialogam entre si: “A leitura da palavra

---

<sup>35</sup> L. M. Souza, *op. cit.*

impressa interage com a leitura das ilustrações, com a percepção de elementos rítmicos e performativos”<sup>36</sup> e os desenhos são fundamentais para que a leitura e compreensão das histórias narradas sejam experienciadas e interpretadas de maneira completa.

Além disso, como afirmam Bonin e Simm, “A literatura infantil incorpora novos elementos e, matizada pelos discursos que promovem a diversidade cultural, faz circular representações sobre a temática indígena.”<sup>37</sup>

Muitos ilustradores inserem nos livros alguns estereótipos para que a imagem seja facilmente reconhecível porque, como os escritores, produzem e permitem a circulação de significados. Porém, isso não deve ser necessariamente visto de uma forma totalmente negativa. De acordo com Bhabha, “o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa de representação”.<sup>38</sup> Portanto, quando são utilizados estereótipos nas ilustrações, na realidade é mantida uma representação estável, para que as crianças possam aprendê-la e lembrá-la facilmente. Segundo Silva, os estereótipos funcionam como:

um dispositivo de economia semiótica, onde a complexidade do outro é reduzida por um conjunto mínimo de signos: apenas o mínimo necessário para lidar com a presença do outro sem ter que se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e profundidades da alteridade.<sup>39</sup>

Portanto, os povos indígenas narrados por estereótipos em várias obras têm todos a mesma cara, o mesmo cabelo, os mesmos instrumentos e esse é um efeito de relações de poder. Por isso as imagens são tão influentes, porque participam ativamente da construção dos preconceitos culturais, a partir dos primeiros anos de vida.

---

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> I. T. Bonin e V. Simm, “Imagens da vida indígena: uma análise de ilustrações em livros de literatura infantil contemporânea”, in *Revista historiador*, n. 4, 2004, disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/quatro/veronicas.pdf>

<sup>38</sup> C. Thiél, *op. cit.*

<sup>39</sup> T.T. Silva, *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, Petrópolis, Vozes, 2000, p. 7.

Efetivamente, quando os leitores de livros infanto-juvenis veem representadas as aldeias indígenas e seus habitantes, começam a criar algumas imagens densas de significados sobre eles. Por exemplo, aprendem que as crianças indígenas brincam com a natureza e os animais e não com jogos eletrônicos, mas também que moram em um mundo mágico onde o sonho é a matéria principal do cotidiano, pois explica todos os acontecimentos e justifica os rituais. É claro que estas informações são verdadeiras, mas o que as imagens não dizem é que atualmente também os indígenas utilizam vestidos à maneira ocidental, a maioria tem acesso à internet e frequenta a escola: portanto as ilustrações contam só uma parte da vida nas aldeias, ou seja, a parte mais selvagem e pura.

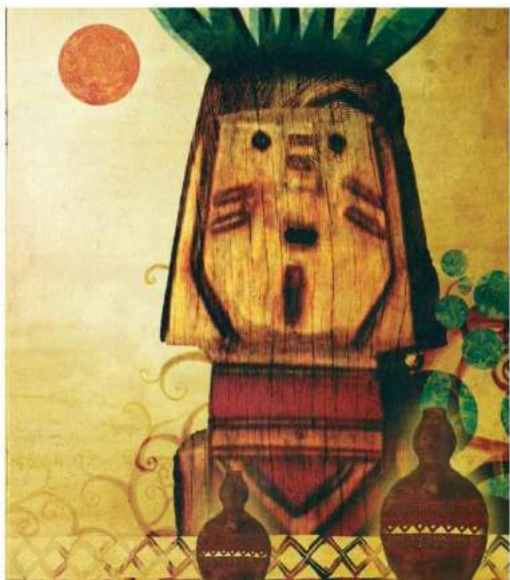


Figura 1 - *Com a Noite Veio o Sono*, p. 9, ilustração de Maurício Negro

Todavia, nas últimas décadas também foram realizadas várias ilustrações que, ao contrário, tentam dinamizar estes estereótipos, conferindo um caráter aberto aos desenhos. Cores, formas e ritmos diferentes constituem os materiais artísticos que servem para a ilustração dos livros infantis de temática indígena e para identificar as imagens como figuras que podem ser interpretadas de formas diferentes, saindo da imobilidade. Por

exemplo, o ilustrador Maurício Negro, o profissional que desenhcou as figuras do livro de Lia Minápoty *Com a noite veio o sono*, utiliza algumas técnicas peculiares para reproduzir as histórias narradas e seus protagonistas indígenas. Para criar suas ilustrações, Maurício Negro dedicou-se à prática ancestral da pirogravura, ou seja, a arte de desenhar sobre uma superfície de madeira ou couro com uma ponta incandescente, técnica que se pode observar na imagem que se reproduz em cima (figura 1), presente na obra citada de Lia Minápoty.

Além disso, ele enriquece a imagem com pigmentos extraídos de plantas, raízes, sementes, folhas, cascas de árvores, penas e outros materiais rústicos para

reproduzir as cores das aldeias e também para dar uma sensação não linear do mundo indígena. Conjuntamente, ele cria montagens com vários elementos com os quais

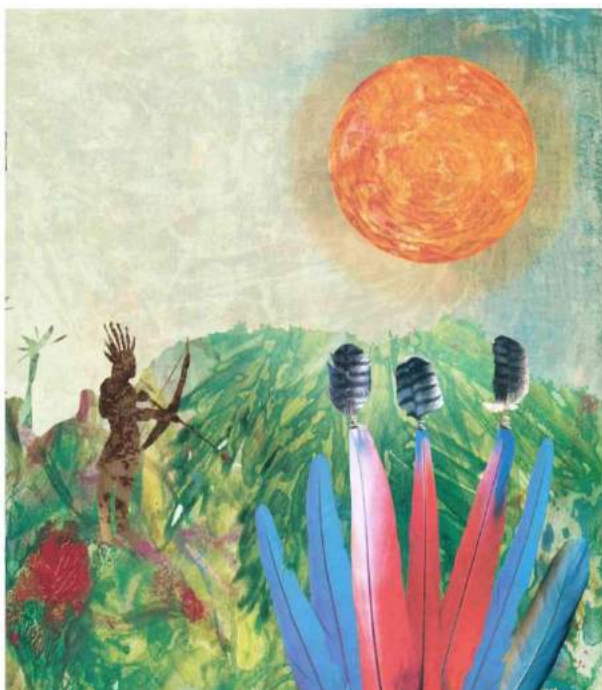


Figura 2 - *Com a Noite Veio o Sono*, p. 14, ilustração de Maurício Negro

produz algumas composições desejadas pelo autor, que em seguida são fotografadas, como se pode observar na imagem à esquerda também presente na obra *Com a Noite Veio o Sono* (figura 2). Na verdade, os sentidos destas figuras não são óbvios e exigem do leitor uma observação atenta e concentrada.

Além disso, Maurício Negro, como outros ilustradores, antes de compor as imagens concentra-se no estudo das tradições do povo indígena que protagoniza a história. Desta maneira, as figuras incorporam elementos

característicos daquela etnia em particular, como por exemplo pinturas corporais específicas, cerâmicas e outros objetos artesanais, para que não sejam confusos com outros povos indígenas que têm costumes diferentes.<sup>40</sup> Assim, o ilustrador mantém a base da imagem estereotipada, mas ao mesmo tempo a dinamiza e preserva as características peculiares do povo nativo que representa no papel.

Em suma, as ilustrações desempenham uma função primária na narrativa infanto-juvenil indígena, porque sem elas as histórias contadas não teriam um sentido completo: graças a elas, podemos experimentar olhares diferentes e ampliar o leque de significados da realidade.

---

<sup>40</sup> I. T. Bonin e V. Simm, *op. cit.*

### **I.3 A tradução da literatura infanto-juvenil indígena**

#### **I.3.1 Origens e práticas da tradução literária**

A prática da tradução é tanto antiga quando a sociedade ocidental<sup>41</sup> e originalmente não nasceu para difundir as histórias de outras culturas, mas sim para poder realizar mais facilmente as trocas comerciais. De fato, para os gregos antigos a tradução era fundamental para escambiar os produtos com outros povos que falavam línguas diferentes: todavia, estes grupos sempre eram definidos *barbaroi* (bárbaros), o que significa que o interesse cultural em relação a estes povos era geralmente secundário ou até inexistente.

Foi com os romanos que algo mudou e que esta atividade iniciou a ser praticada também com a finalidade de difundir textos literários compostos por falantes de outra línguas e que tinham costumes diferentes. Vários poetas e oradores da época da Roma Antiga, como por exemplo Cícero, Horácio e Quintiliano, se exprimiram sobre esta atividade e tentaram defini-la. Efetivamente, a etimologia do verbo *traduzir* vem do latim *traducere* e literalmente significa “levar algo de um lugar para outro” a nível linguístico, quer dizer que um texto escrito na língua original ou *língua-fonte* é transferido para uma outra língua, ou *língua-alvo*.

Na atualidade, a disciplina da tradução é considerada autônoma e isso se deve não só ao estudo aprofundado de Bassnett-Mc Guire e de Lefèvre mas também ao dos românticos alemães como Christoph M. Wieland e August Wilhelm von Schlegel que, a partir do século XIX, começaram a elaborar vários estudos teóricos sobre a terminologia e os processos da tradução. Nesta época de inovações literárias e filosóficas, emerge o conceito de tradução como processo de re-criação de um texto: portanto o tradutor não veicula só uma mensagem de um idioma para o outro, mas participa também do processo inventivo do resultado final, ou seja o novo texto.

Além disso, ao longo dos séculos até hoje, também se tomou cada vez mais consciência que traduzir um texto literário não é só sinônimo de transferir mecanicamente o significado do texto-fonte para o texto-alvo, mas esta atividade é

---

<sup>41</sup> R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci Editore, 2015, p. 18.



efetuada também a nível cultural. Susan Bassnett, na sua obra *Translation Studies*, afirma que “Translation is a linguistic and cultural transfer”, portanto quando traduzimos uma obra, temos que considerar seja o idioma seja o conteúdo extraverbal que carrega. Nessa perspectiva, o tradutor desempenha também o papel de mediador entre culturas, porque antes de traduzir tem que interpretar corretamente o texto original e decidir a estratégia tradutiva mais apropriada para os leitores do texto-alvo.<sup>42</sup>

Em relação a isto, o escritor Umberto Eco na sua obra *Dire quasi la stessa cosa* afirma que quando traduzimos, atuamos uma interpretação seguida por um processo de *negociação*, porque o tradutor é também um intermediário entre a cultura-fonte e a cultura-alvo.<sup>43</sup> De fato o profissional, ao realizar uma tradução, tem a tarefa de favorecer o desenvolvimento e o enriquecimento das culturas, permitindo aos leitores ler a mesma realidade, mas com pontos de vista novos e insólitos<sup>44</sup>.

Porém, é claro que é impossível que o resultado final na -alvo língua-alvo, seja “idêntico” ao texto da língua-fonte, porque ao longo do processo alguns elementos serão considerados prioritários enquanto outros serão necessariamente sacrificados. Com efeito, ao escrever o novo texto o tradutor tem que efetuar algumas escolhas, e segundo Eco a razão principal desta seleção é que o texto-alvo tem que manter o sentido do texto-fonte:

Si deve dire che una traduzione soddisfacente deve rendere (e cioè conservare *abbastanza* immutato, ed eventualmente *ampliare* senza *contraddire*) il senso del testo originale [...] tradurre significa interpretare, e interpretare vuole dire anche scommettere che il senso che noi riconosciamo in un testo é in qualche modo il senso di *quel* testo.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> S. Arduini e U. Stecconi, *Manuale di traduzione*, Roma, Carocci, 2007.

<sup>43</sup> U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2015.

<sup>44</sup> R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci Editore, Roma, 2015.

<sup>45</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 138.

Portanto, o profissional tem que decidir quais são os elementos prioritários de um texto que quer transferir para outra língua, como por exemplo a história, o significado, o ritmo, a musicalidade, o estilo do autor. Contudo, o tradutor tem também que sacrificar outros elementos que, por várias razões, não podem ser reproduzidos no texto-alvo.

Além disso, Eco esclarece que esta abordagem à disciplina da tradução é o verdadeiro significado do conceito de *fidelidade da tradução*. Para ele uma tradução fiel não é sinônimo de uma tradução exata, mas sim de um texto-alvo que respeita o sentido do texto-fonte. Portanto, quando traduzimos não devemos tentar gerar um texto “idêntico” ao original, mas sim recriá-lo lealmente, ou seja tentar reproduzir em primeiro lugar o sentido do texto, efetuando as escolhas mais oportunas.

Ao longo das décadas, surgiram abundantes teorias sobre como se deve traduzir, e atualmente as principais estratégias são duas e são opostas: a *target text oriented* e a *source text oriented*.

No que diz respeito à primeira, a *target text oriented*, o tradutor tem a orientação de favorecer o leitor do texto traduzido, eliminando os elementos linguísticos e culturais que possam impedir ou obstaculizar a leitura e a interpretação do conteúdo, como por exemplo os nomes dos personagens, das tradições culturais específicas e os topônimos. De alguma forma, é como se o tradutor compusesse um outro original, porque transporta o texto-fonte até o leitor da língua-alvo, atuando uma localização do texto.

Relativamente à segunda estratégia, a *source text oriented*, o profissional elabora uma tradução norteada pela intenção de manter as componentes peculiares do texto-fonte, por isso o leitor terá a sensação de ler um texto que originalmente foi produzido por um autor pertencente a outra cultura, porque estarão presentes aqueles elementos característicos do texto-fonte. Portanto, é como se o tradutor transportasse, ao contrário, o leitor do texto-alvo até o texto-fonte.<sup>46</sup>

Consequentemente, é claro que não é desejável realizar uma tradução que tenha como único ponto de referência só um dos dois polos extremos: é sempre

---

<sup>46</sup> L. Venuti, *The Translation's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995.

preciso calibrar de maneira apropriada as escolhas linguísticas, para que o resultado seja agradável, compreensível e equilibrado.

Efetivamente, até os anos 70, era muito popular a teoria da equivalência ou da invisibilidade do tradutor, que consistia em reproduzir obras que deviam ser equivalentes e sem que o leitor se apercebesse que eram traduzidas. Isto significa que o tradutor devia ser o mais “transparente” possível e compor um “segundo original”.<sup>47</sup>

A partir dos anos 90, graças aos novos estudos de vários acadêmicos e escritores, percebeu-se a importância de reconhecer e estimar o papel essencial do tradutor. Lawrence Venuti, entre outros, no seu ensaio *The Translation's Invisibility: A History of Translation*<sup>48</sup> declara que a prática da invisibilidade do tradutor falta de respeito à obra original, porque elimina todas aquelas informações que a tornam culturalmente específica. Além disso, esta invisibilidade do profissional é também uma falta de respeito para com o leitor, que tem o direito de saber que aquela é uma obra traduzida.

Em particular, Venuti propõe os conceitos divergentes de *domesticação* e de *estrangeirização* do texto (retomando uma distinção feita por Scheleirmacher no ensaio *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* de 1813), que consistem em anular ou preservar, respectivamente, as componentes culturais peculiares da narrativa traduzida. Na opinião do especialista, seria desejável favorecer a técnica da *estrangeirização* e atuá-la através do uso de empréstimos e estrangeirismos, para que os elementos característicos da cultura do texto-fonte não sejam sacrificados para ir ao encontro dos leitores.<sup>49</sup>

Mesmo que as afirmações de Venuti tenham o nobre objetivo de educar o leitor às diferenças, é também indispensável lembrar que o tradutor não deve perder de vista os seus leitores. Portanto, as escolhas linguísticas realizadas na obra traduzida não devem prejudicar a leitura do texto final.

A atenção para o destinatário da obra traduzida é vital e não se pode aplicar a técnica da *estrangeirização* a todos os tipos de obras literárias. Por exemplo, se

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

consideramos a tradução de um texto de literatura infanto-juvenil endereçado a um público de pequenos leitores, ou seja, crianças, é preferível dar mais espaço à estratégia da *domesticação*. De fato, esta técnica consiste na tradução de todos os detalhes culturais e linguísticos estrangeiros, de modo que os leitores em formação não se afastem da leitura por não reconhecerem o contexto da narrativa.

Outro especialista na disciplina da tradução dos anos oitenta e noventa é o professor inglês Peter Newmark da Universidade de Surrey. O acadêmico, na obra de 1988 *A Textbook of Translation*, teorizou duas estratégias, a da tradução comunicativa e a da tradução semântica:

Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allows, the exact contextual meaning of the original.<sup>50</sup>

Portanto, se a primeira confere mais atenção no efeito sensorial que a obra final tem que reproduzir nos leitores da língua-alvo, a segunda foca-se mais na fluência semântica e sintática do resultado na língua-alvo. É claro que a tradução comunicativa é a mais oportuna para a tradução de obras de literatura infanto-juvenil, porque atribui mais importância à forma linguística adequada ao texto-alvo, conferindo-lhe mais harmonia e musicalidade.

### **I.3.2 Literatura infanto-juvenil e tradução**

Quando falamos de literatura infanto-juvenil, entendemos uma literatura que tem algumas particularidades caracterizantes e específicas. De fato, a literatura infanto-juvenil é um conjunto de obras inicialmente direcionadas às crianças: portanto, são livros ricos de imagens, com abundantes diálogos, as personagens têm personalidades bem definidas e claras, as frases são mais breves e as histórias podem

---

<sup>50</sup> P. Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York, 1988, p. 39.

ser lidas em voz alta pelos pais.<sup>51</sup> Além disso, “Children’s book tends to be optimistic rather than depressive, language is child-oriented; [...] and one could go on endlessly talking of magic, and fantasy, and simplicity, and adventure”.<sup>52</sup>

Segundo Ariès, o conceito de criança na Europa nasceu por volta do século XVII, época em que as crianças começaram a ser consideradas diferentes dos adultos.<sup>53</sup> Neil Postman aponta que uma das principais distinções entre as duas épocas da vida, a infância e maturidade, é o conhecimento: os adultos, efetivamente, têm mais experiências, sabem lidar mais com seus limites, são mais racionais e cínicos.<sup>54</sup> As crianças, por outro lado, são consideradas pela sociedade ocidental mais espontâneas, aventureiras, ingênuas, criativas e imaginativas.

Ademais, na visão dos adultos as crianças são também mais vulneráveis, por isso nas narrativas de literatura infanto-juvenil são censurados alguns elementos julgados perigosos, como por exemplo tudo o que envolve o álcool, a sexualidade, a violência e os finais negativos.

Todavia, alguns psicólogos infantis como Klingberg e Rönnerberg explicam que as crianças não deveriam ser excessivamente protegidas pelos pais porque têm o direito de experimentar as múltiplas emoções, mesmo que sejam ambivalentes. Com efeito, ao impedir às crianças a experimentação destes sentimentos, os adultos as julgam implicitamente inábeis a geri-los, mas isso pode prejudicá-las. Em suma, para que a criança tenha um crescimento saudável, é preciso que tenha espaço suficiente para vivenciar os vários sabores das emoções, mesmo que nem todas sejam agradáveis.<sup>55</sup>

No que diz respeito às funções da literatura infanto-juvenil, elas foram estudadas por vários acadêmicos, como por exemplo Bo Mø e May Shack, que afirmam que a literatura para crianças deveria entreter, ser didática, estimular a emotividade e a empatia. Efetivamente, ao ler obras da literatura infanto-juvenil a

---

<sup>51</sup> P. Hunt, *Understanding Children’s Literature*, London, Routledge, 1999.

<sup>52</sup> M. McDowell, “Fiction for children and adults: some essential differences”, in *Children’s Literature in Education*, London, n. 10, p. 551.

<sup>53</sup> P. Ariès, *L’enfant et la vie familiale sous l’Ancient Régime*, Paris, Points, 2014.

<sup>54</sup> N. Postman, *The disappearance of childhood*, New York, Delacorte Press, 1982.

<sup>55</sup> R. Oittinen, *Translating for children*, New York, Garland Publishing, 2000.

criança se identifica com algumas personagens e aprende a enfrentar e a gerir suas emoções, bem como a resolver os problemas na sua vida.<sup>56</sup>

Além disso, ao traduzir este tipo particular de literatura, o tradutor deveria ter em conta vários fatores. De fato, a narrativa infanto-juvenil é particular porque é uma literatura escrita, traduzida e selecionada pelos adultos, portanto o profissional da tradução não se pode endereçar só às crianças, mas também aos intermediários adultos que intercorrem entre o livro e seu público primário.

Ademais, é preciso que o tradutor, ao traduzir, volte ao seu mundo da infância para entrar em contato com a sua criança interior e poder comunicar melhor com os *superaddressees*, ou seja, os futuros hipotéticos leitores destinatários da obra. Desta maneira, o pequeno leitor terá curiosidade em descobrir o mundo literário para poder ampliar o seu conhecimento do mundo.

Em particular, o tradutor deve estar consciente de que a literatura infanto-juvenil é o primeiro contato que a criança tem com os livros, portanto o processo de tradução será muito delicado e terá como um dos primeiros objetivos cativar a atenção da criança. O profissional deverá evitar erros verbais e extra-verbais que poderiam afastar a criança da leitura.

Atualmente, a estratégia mais utilizada e mais eficaz para atuar uma válida tradução de literatura infanto-juvenil é a da adaptação. O significado de adaptação na tradução é muito similar ao conceito de domesticação teorizado por Lawrence Venuti, como também ao conceito de tradução *target text oriented*.

A adaptação consiste na técnica de traduzir o texto-fonte aproximando-o ao leitor. Isto é possível através da atuação de todas as alterações verbais e extra-verbais para que a obra original seja assimilada à cultura-alvo: desta maneira, o leitor não terá a impressão de ler um texto traduzido, mas sim um texto original. Christiane Nord aponta os diferentes graus de adaptação, na escala de “extrema fidelidade” e “extrema liberdade”<sup>57</sup>: quanto mais um texto é adaptado, mais fácil é a sua leitura e vice-versa.

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> R. Oittinen, *op. cit.*

Mesmo que alguns críticos da tradução não estejam de acordo, especialistas como a finlandesa Riitta Oittinen afirmam que adaptar é sinônimo de traduzir e é um sinal de respeito aos leitores. De fato, o tradutor que atua uma adaptação está consciente do fato de que o *superaddressee* pertence a outra cultura e que determinados detalhes poderiam ser enganosos para a compreensão da história.<sup>58</sup>

Por outro lado, a acadêmica Zorah Shavit argumenta que não é desejável adaptar totalmente os livros de literatura infanto-juvenil, porque é também verdade que é através da literatura que as crianças descobrem as temáticas internacionais, além das diferenças culturais e linguísticas no mundo. De fato, ela afirma que o significado de um texto está no texto, portanto quando há uma adaptação, o texto não é mais o mesmo e por esta razão ela o considera desrespeitoso. As únicas adaptações que podem ser feitas são apenas aquelas ditadas pelos tabus culturais da sociedade da cultura-alvo.<sup>59</sup>

Porém, ao considerarmos as traduções das imagens, os ilustradores não transferem só figuras mas também situações culturais porque as crianças, sobretudo nos primeiros anos de vida, precisam reconhecer o ambiente da história e identificá-lo com os elementos conhecidos no seu mundo. As imagens representam os elementos concretos das palavras e também os primeiros pontos de referência da criança, e não podem discordar das palavras.

Além disso, o livro de literatura infanto-juvenil deve ser considerado como um livro que é também musical: muito frequentemente foi escrito também para ser lido às crianças em voz alta pelos adultos, portanto deve ser musical e conter palavras gostosas e, quando possível, reconhecíveis. Assim, ao escutar, a criança fica concentrada na história global e não só nos detalhes que poderiam ser enganadores.

Portanto, à luz destas considerações, a solução mais leal com as crianças entre estas duas posições opostas, ou seja, a da *adaptação* (ou tradução *target text oriented*) e a da *estrangeirização* (ou tradução *source text oriented*), é a primeira: de fato, é desejável aplicar uma adaptação ao contexto cultural (*cultural context*

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Z. Shavit, "Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem", in *Poetics Today, Translation Theory and Intercultural Relations*, v. 2, n. 4, 1981, p.3.

*adaptation*), ou seja, o método que permite a adaptação de elementos que são percebidos logo à primeira vista como desconhecidos na cultura-alvo.<sup>60</sup> Porém, também não convém exagerar em retirar totalmente os elementos estrangeiros que contribuem para o enriquecimento cultural dos leitores como argumenta Shavit.

### **I.3.3 Traduzir a literatura infanto-juvenil indígena**

No que diz respeito às problemáticas específicas da tradução da literatura infanto-juvenil indígena, pode-se afirmar que são múltiplas e de vários tipos.

Em primeiro lugar, um dos objetivos da literatura indígena em geral é permitir a circulação e favorecer o conhecimento da sua cultura, lendas e tradições que fazem parte do seu património intangível; portanto, nesse nível, o tradutor deve tentar manter as características peculiares da obra tendo em conta vários planos.

No específico, o caso dos livros da autora Lia Minápoty cativa a atenção porque são obras de autoria indígena, mas que foram escritas em português, que não é a língua nativa da escritora. Portanto, o leitor italiano ao ler os textos de literatura maraguá mas escritos em outra língua deverá ser consciente que o produto final é, efetivamente, uma tradução de uma reelaboração de contos maraguá para o português. Portanto, nas obras coexistem de alguma forma, três diferentes sistemas linguísticos e culturais: o maraguá, o português e o italiano.

Neste contexto multicultural, efetivamente, o profissional da tradução deveria sempre lembrar qual é o seu objetivo. Com efeito, o tradutor que tem a intenção de transmitir ao leitor a sensação do diferente de ler algo que pertence a outro sistema linguístico e cultural, deverá recriar as condições para que isto aconteça. Por exemplo, o tradutor não deveria traduzir as palavras típicas da etnia dentro de uma narrativa, mas sim preservá-las intatas quando possível e quando o contexto permitir reconhecê-las ou intuí-las. Em seguida, o profissional redigirá no fim do livro um glossário com as palavras não traduzidas na língua-alvo evitando, como afirma o académico Umberto

---

<sup>60</sup> E. O'Sullivan, *Does Pinocchio have an Italian Passport?*, cit. p. 154.



Eco, as notas de rodapé porque distraem o leitor da obra e tiram o prazer da leitura de um texto que flui naturalmente.<sup>61</sup>

Além disso, atualmente na Itália a literatura infanto-juvenil está apresentando um maior interesse para as temáticas multiculturais, portanto é comum encontrar nas livrarias narrativas que contam histórias de crianças que moram em outros países e que falam outras línguas, mas que também têm outro sistema de valores. Em particular, evidencia-se a série literária infanto-juvenil chamada “Paesi e Popoli del Mondo” onde são recolhidos contos ilustrados que provêm dos diversos cantos do mundo e que narram, além da história, também as especificidades culturais de um dado país.

Apontam-se também, por exemplo, os recentes volumes da Disney a partir do filme intitulado *Oceânia* (2017), cujos protagonistas são os nativos do território oceânico, portanto na obra é fácil encontrar nomes míticos e referências às tradições típicas deste continente. Recentemente, ainda pela Disney, saíram o filme e o livro *Coco* (2018), história ambientada no México com várias alusões à língua e às tradições do país, e que fala de maneira delicada da temática da morte.

Outro livro extraído de um filme para crianças que, além do multiculturalismo trata uma temática nova é a obra *Zootrópolis* (2017), cuja protagonista é uma coelhinha que luta com toda a sua força e inteligência para obter os mesmo direitos e a mesma posição no trabalho dos seus colegas masculinos.

É claro que as obras citadas não são as únicas disponíveis no mercado editorial para crianças, mas é interessante notar uma progressiva difusão de temáticas que anteriormente eram consideradas alternativas, onde a diversidade cultural e física lutam para tomar seu espaço dentro da sociedade.

Por isso, é evidente que os protagonistas e os assuntos na literatura infanto-juvenil hodierna estão mudando na direção dos diferentes interesses do público, geralmente curioso em relação ao multiculturalismo e desejoso de desconstruir alguns dos maiores estereótipos que influenciam nossa maneira de pensar e agir.

---

<sup>61</sup> U. Eco, *op. cit.*

Consequentemente, hoje em dia, considera-se que o público de leitores italianos seria bastante maduro para acolher no seu país algumas histórias de personagens que falam outros idiomas e que provêm de uma cultura totalmente nova, como por exemplo a indígena.

No caso da tradução da literatura infanto-juvenil indígena, seria desejável conferir o devido espaço à técnica da tradução *source text oriented* para que o destinatário da obra entre no mundo das diferenças históricas, geográficas e relativas aos costumes do povo que protagoniza a narrativa.

Por outro lado, seria também necessário adaptar os elementos que são considerados tabus pela sociedade que vai receber o texto-alvo. Por exemplo, na obra de Lia Minápoty *A árvore da carne*, aparecem alguns detalhes que se referem à sexualidade ou, mais em geral, ao corpo adulto nu e suas características, o que leva o tradutor a refletir sobre suas escolhas tradutórias em relação ao público infantil/infanto-juvenil italiano.

De fato, ao ler sobre seus povos e suas literaturas, parece que os indígenas concebem sim as crianças como seres em desenvolvimento, mas também que não têm medo de aprender a descobrir o mundo e o corpo humano, mesmo que este processo envolva emoções enigmáticas ou ambivalentes. Além disso, as crianças indígenas vivem mais espontaneamente a nudez e o contato com a natureza, por isso não ficam particularmente perturbadas quando as palavras se referem à esfera íntima.

Portanto é inevitável questionar-se se seria viável manter estes detalhes numa tradução para o italiano e perguntar-se como reagiria uma hipotética editora. Para responder a esta pergunta, é preciso ter em consideração a diferente visão das crianças na cultura que lê o texto-alvo.

Na Itália ainda há uma sociedade conservadora que herdou o moralismo católico, e frequentemente os adultos italianos tendem a censurar para as crianças tudo o que tem a ver com o sexo, a violência e os vícios em geral. Tudo isto é considerado “sujo” pelos adultos, que querem proteger as crianças e preservá-las pelo maior tempo possível em um mundo de pureza e ingenuidade.

Embora na Itália existam livros específicos sobre a sexualidade explicada às crianças, não é comum encontrar obras de literatura infanto-juvenil que contenham detalhes explícitos sobre o corpo adulto e seus atributos: são apenas utilizados termos opacos, que só deixam intuir algumas coisas, sem explicitá-las.

Portanto na atuação da tradução seria oportuno substituir os elementos que poderiam envergonhar os adultos por outros considerados mais aceitáveis pela sociedade italiana, que ao mesmo tempo é a responsável pela recepção, leitura e aquisição do produto.

Em suma, foram apontadas e antecipadas só alguns dos principais desafios na tradução de um texto de literatura infanto-juvenil indígena, que é um tipo de literatura que ainda se encontra em desenvolvimento e portanto apresenta muitas zonas obscuras que precisam ser aprofundadas.

Como tudo o que é ainda desconhecido, também a tradução desta literatura apresenta um desafio significativo a nível global, porque envolve as emoções do tradutor e do público leitor, que ao ler a obra experimentam na própria pele a descentralização cultural. E, como afirma a psicoterapeuta Marie Rose Moro, esta descentralização provoca vertigens. De fato, os destinatários diretos e indiretos precisam ter a sensibilidade adequada para se deslocar do próprio centro e poder entrar em contato com uma outra cultura, deixando de lado os preconceitos e apreciando a riqueza da diversidade, mesmo que não seja totalmente alcançável.

Os cinco textos literários de Lia Minápoty que foram traduzidos para o italiano apresentam várias diferenças entre si no que diz respeito à idade do público leitor ao qual são dirigidos, às temáticas tratadas, às imagens presentes e às personagens.

Em particular, os livros objeto deste trabalho são inéditos na Itália e também em outros países fora do Brasil. As obras aqui traduzidas da autora indígena maraguá são, por ordem de publicação: *A árvore da carne* (2009), *Com a noite veio o sono* (2011), *Tsxipy* (2012), *Tainaly uma menina maraguá* (2014) e *Lua menina e menino onça* (2015).

O estilo e os conteúdos dos textos de literatura infanto-juvenil de Lia Minápoty têm como objetivo principal difundir a cultura e a língua maraguá para que não sejam

esquecidas num canto qualquer da floresta amazônica. Além disso, a intenção mais profunda da autora, como ela mesma escreve, é reproduzir e transmitir as emoções que ela sentiu ao ouvir as histórias narradas pelos mais velhos quando era criança. De fato, os seus livros são baseados nas lendas que escutava na aldeia e que a encantavam por serem embebidas de magia e dos saberes tradicionais de seu povo nativo.

Portanto, ao transpor no papel os contos que a acompanharam durante a infância, ela tenta recriar a oralidade utilizando, além da língua portuguesa, muitas palavras da sua etnia, presentes seja na narração desenvolvida em terceira pessoa seja nos diálogos diretos entre as personagens.

É claro que este processo implica algumas dificuldades para os leitores não maraguá porque, ao longo da leitura, têm que intuir o significado dos termos ou buscá-los no glossário final. Por outra parte, este processo permite uma imersão, se bem que seja só parcial, na aldeia maraguá e no mundo maravilhoso deste povo.

Antes de descrever a estratégia de tradução que foi adotada para as cinco obras, é necessário apontar que a literatura infanto-juvenil indígena é um gênero ainda em desenvolvimento e que ainda não há uma reflexão teórica consagrada sobre o gênero. Nenhum texto infanto-juvenil brasileiro de autoria indígena foi traduzido para o italiano e publicado, por isso o desafio deste trabalho é também o de abrir o caminho para que este tipo de literatura possa circular mais amplamente na Itália também.

A estratégia que foi atuada para a tradução das obras é principalmente a da *tradução comunicativa* com elementos de *tradução semântica*, ambas teorizadas por Newmark. Efetivamente, a *tradução comunicativa* pode-se considerar o equivalente da adaptação, porque se foca no resultado final que vai ser lido pelos destinatários e confere mais importância à legibilidade do texto na língua-alvo. Além disso, a tradução comunicativa tem como objetivo o de reproduzir no leitor o mesmo efeito que a obra original provocou nos leitores do público da língua-fonte. Por outro lado, a tradução *semântica* tem a tendência de ser mais literalmente fiel à obra escrita na língua-fonte, concentrando-se na reprodução do contexto do original.

A prioridade na tradução literária, portanto, são os leitores e a fluência do texto traduzido, mesmo que a construção sintática do original seja de alguma maneira alterada, ou seja, adaptada. De fato, este tipo de tradução tem como objetivo reproduzir o exato significado contextual do original, para que tanto os conteúdos como a linguagem sejam compreensíveis e aceitáveis pelos leitores.

Consequentemente, quando necessário, foram traduzidas para o italiano todas as expressões próprias do português brasileiro com outras equivalentes da língua italiana. Este processo é definido “equivalência dinâmica” e foi teorizado pelo linguista Eugene Nida, que reconhece que para fazer uma boa tradução às vezes é necessário sacrificar alguns aspectos do texto original para privilegiar o significado e o conteúdo do texto.<sup>62</sup>

Por outro lado, decidiu-se manter alguns elementos específicos de *estrangeirização*. Em particular, optou-se pela manutenção das palavras em maraguá, dos nomes das personagens e os topônimos, para que o leitor italiano pudesse ter o mesmo tipo de exposição linguística ao maraguá que experimenta o leitor brasileiro, com vista à familiarização com informações e mitos sobre os indígenas desta etnia. No final de quase todos os livros há um glossário maraguá-português que explica os termos da língua maraguá presentes nas histórias. Nas traduções em italiano, os glossários foram mantidos com algumas alterações. Os únicos textos da autora que não apresentam o glossário final são *Tainãly, uma menina Maraguá* e *Txsipy, o herói da aldeia*. Em *Tainãly* não há o glossário porque a obra é escrita em versão bilíngue e as palavras mais importantes são evidenciadas seja em português seja em maraguá, portanto este processo simplifica a descodificação. Já o livro de *Txsipy* não apresenta palavras em maraguá ao longo da história.

Como resultado desta estratégia calibrada, em princípio, os destinatários dos textos-alvo podem ter acesso à mitologia maraguá através das traduções que respeitam a fluência, a sintaxe e a gramática da língua-alvo e, ao mesmo tempo, os leitores são expostos ao contato com algumas palavras da etnia graças aos elementos linguísticos em maraguá que conferem um sabor amazônico aos livros e evitam uma domesticação

---

<sup>62</sup> R. Oittinen, *op. cit.*

linguística total do texto, que estaria em contraste com a própria essência da obra de Lia Minápoty e da literatura infanto-juvenil indígena em geral.

## CAPÍTULO II

### Traduções de cinco obras de literatura infanto-juvenil indígena da autora Lia Minápoty

#### II.1 L'albero di carne e altri racconti

##### **Sonetto amazonico**

Sull'acqua argillosa dell'Arawá  
*Ygara* che scivola placidamente  
Tra i rami — canne di araçá  
Nel riflesso dorato quasi assente.

Del *guarasy pirãga* al suo tramonto  
Peschiamo, lodando il creatore  
Come il *pirá* a guazzare — puro adorno  
— Natura al pescare del pescatore.

Tanti, Tanti *pirá*! Oh, rematore!  
Vieni a prendere il *piná* pescatore  
E lancialo nel *pitinga paraná*

E afferra questi tempi, pescati  
Sull'*aratuba* del *guanãminaro*  
Finchè non svanisce il *xamatá*.

Yaguarê Yamã

#### La collana sacra

In un lontano villaggio della foresta amazzonica, c'era un *malyli* molto saggio. Gli abitanti dei villaggi vicini andavano a consultarlo, perché la sua stregoneria era fuori dal comune.

Un giorno, sentendosi molto stanco per aver ricevuto parecchie persone, decise di andare a riposarsi. Entrò nella sua capanna, si distese sull'amaca e cominciò a sonnecchiare. All'improvviso sentì una voce che lo chiamava:

— Pirai, sveglia!

Pensando che si trattasse di un sogno, continuò a dormire. Ma, di nuovo, la voce, con tono più alto, disse:

— Pirai, sveglia! Voglio parlarti!

Pirai si alzò. Si guardò attorno e constatò: "Non è un sogno, è realtà. Ho bisogno di sapere chi è che mi parla."

Senza esitare oltre, si calmò, si sedette sull'amaca e rispose:

— Sono sveglio, puoi parlare.

Allora, la voce disse:

— Tu sei il più saggio del villaggio, per questo ho una missione per te. Voglio che tu vada adesso al lago Induà. Laggiù ti parlerò, lontano da tutti.

— Ma io non so dove si trova questo lago.

— Ti mostrerò il cammino. Ma vacci subito. Chiedo anche che porti con te i tuoi strumenti di stregoneria.

Su questo, Pirai indagò:

— Perché li devo portare?

— Sei abbastanza saggio da sapere il perché. Sbrighiamoci prima che albeggi.

Dobbiamo arrivare prima che spunti il sole. Abbiamo bisogno della sua energia.

Immediatamente, Pirai prese i suoi strumenti e andò alla canoa. Afferrò il remo e si diresse al lago sconosciuto.

Passò alcune ore in viaggio finché finalmente arrivò al lago indicato. Lì c'erano carcasse di animali, più precisamente di serpenti e di giaguari, che erano nascosti dietro ad alcune pietre. Ma Pirai non li vide. Si alzò dalla canoa e si mise a osservare il luogo. In quel momento, la voce gli chiese:

— Mostrami gli strumenti che hai portato.

Il *malyli* aprì la sua *yamaxy* e tirò fuori i suoi averi. Rimase a guardarli. C'erano le sue penne di pappagallo-*pirāga* per chiamare gli spiriti, alcune *tawary* di tabacco,



due *muirakitã* che aveva ricevuto da suo nonno e un bracciale portafortuna. Guardò nella borsa ancora per un po'. Gli sembrava che mancasse qualcosa. Senza sapere con certezza che cosa fosse, sistemò gli oggetti su un enorme tavolo di pietra. Allora, la voce disse:

— Non pensi che sia l'ora di creare qualcosa di diverso? Qualcosa che ti darà poteri maggiori di quelli che hai già. Con essi, curerai e avrai più autorità tra i tuoi compaesani.

Curioso, Pirai pensò: "Cos'è che mi manca?"

La voce ordinò:

— Vai a prendere i semi di miglior qualità. Scegli i più belli e porta anche le fibre di *warumã*.

Pirai uscì alla ricerca dei semi. Camminò per la foresta fino a che non li trovò e ritornò al tavolo di pietra dove aveva lasciato la sua *yamaxy* e sopra vi appoggiò i semi e la fibra. La voce continuò:

— È quasi pronto. Adesso vai lungo il sentiero delle pietre e prendi alcuni denti di animali, ma non metterci tanto, perché ci sono dei malati nel villaggio che hanno bisogno di te. Però sappi che c'è una condizione: non devi uccidere nessun animale. Devi soltanto cercare: li troverai.

Il *malyli* camminò parecchio, ma era difficile trovare i denti. Per questo motivo dubitò:

— Come posso ottenere dei denti senza uccidere degli animali? Non esiste il modo. Ho già camminato abbastanza e non ho trovato nessun cadavere.

— Cammina ancora un po' e vedrai che li troverai.

Siccome era obbediente, Pirai andò avanti ancora un po' fino a che vide davanti a sé due cadaveri di giaguaro e di serpente nascosti dietro ad alcune pietre. Prese i denti dei cadaveri e li aggiunse ai semi sul grande tavolo di pietra.

— Molto bene, adesso usa la tua intelligenza – lodò la voce.

Con sapienza, Pirai cominciò a tessere le fibre di *warumã* per poi infilarvi i semi. Dopo, vi unì alcune penne di *japiim* che aveva portato con sé e alla fine vi aggiunse i

denti trovati. Fece tutto questo con così tanta concentrazione che quando terminò il suo incarico era già mattina.

— Prendi la collana, mettila sul tavolo di pietra e lasciala lì per alcuni minuti, così Guarasy, il dio sole, la benedirà.

Così fece Piraì.

— Adesso indossala. — La voce continuava a spiegare — Però c'è un'altra condizione: non voglio che tu dica a nessuno da dove viene questa collana.

Piraì mostrò gratitudine, ma venne di nuovo interrotto.

— Semplicemente non devi dire nulla, devi soltanto usarla come se fosse una collana qualsiasi.

Dubbioso, chiese:

— Ma come? Se la vedono mi chiederanno da dove viene. Cosa devo dire?

— Non dire nulla. Adesso vai, perché c'è qualcuno di molto malato che ha bisogno di te e della tua collana. Ma ricordati che questo è un segreto. Se non lo custodirai, tutto il villaggio soffrirà di una terribile maledizione. Tu perderai la tua saggezza e non sarai mai più *malyli*. Ah, c'è ancora una cosa. Prima di arrivare al villaggio, affronterai delle prove che ti metteranno in pericolo, per questo ti chiedo: perdi tutto, tranne la collana.

Piraì salì a bordo della canoa e se ne andò, remando con attenzione. Ma di fronte a lui vide un enorme serpente con a? due teste che, molto arrabbiato, aspettava Piraì nell'ansa del lago. Intimorito, remò in fretta per evitare la bestia, ma il serpente gli si avvicinò e disse:

— Restituiscimi i miei denti, perché voglio mordere e non posso.

Spaventato, sentendo che il serpente poteva parlare, Piraì chiese:

— Perdonami signor serpente, ma non ho tempo. C'è qualcuno che sta male e devo aiutarlo.

Il serpente, già furioso, disse:

— Se non mi restituisci i denti, farò affondare la tua canoa.

Allora Piraì si ricordò di quello che gli aveva detto la voce: "Perdi tutto, tranne la collana."

Così continuò a remare, ma il serpente cominciò ad avvinghiarsi alla canoa per farla affondare. Allora il *malyli* prese le due penne di pappagallo-*pirãga* e le lanciò al serpente. Grazie a questo gesto, il serpente sparì.

Quando Pirai arrivò al villaggio era già l'alba. Legò la sua canoa al ponte, quando sul cammino di casa fu sorpreso da un enorme giaguaro sdentato. L'animale lo aggredì ma siccome era senza denti, non poté morderlo. Allora, disse a Pirai:

— Restituiscimi i miei denti e in cambio ti lascerò in pace.

Il *malyli* non gli diede ascolto e continuò a camminare. Il giaguaro, infuriato, si mise a inseguirlo. Lui corse quanto poteva. Alla fine arrivò a casa e quando fu al sicuro buttò i suoi due *murakitã* in direzione del giaguaro che, come fece il serpente, sparì.

Di nuovo, la voce gli disse:

— Molto bene, Pirai. Ero io questi animali, mi sono trasformato per metterti alla prova. Sono felice che tu abbia lottato con saggezza. Adesso sì che meriti questa collana. Ha molto potere, ma ricordati: custodisci bene questo segreto, perché se non lo custodirai... sai già cosa succederà.

Dopo che la voce sparì, Pirai andò alla ricerca del malato. Lo trovò quasi morto. Il *malyli* allora disse: "Uscite tutti. Ho bisogno di restare da solo con lui."

Quando uscirono tutti, prese la collana e la appoggiò sul moribondo. La lasciò stare lì per alcuni minuti e finalmente il ragazzo si alzò. La cura fece effetto e da quel momento non temette più la morte, poiché sapeva che Pirai aveva dei poteri davvero efficaci.

Dopo l'accaduto, si sentirono tutti spaventati e felici allo stesso tempo. Il popolo andò a salutarlo, ma tra di loro c'era un invidioso che, vedendo Pirai con la strana collana, se ne andava per il villaggio a spargere la voce: "Lui ha una collana degli dei!".

Così tutti la volevano vedere e chiedevano a Pirai di mostrarla. Ma Pirai, intimorito, si ritirò triste verso la sua capanna. Il tempo passò e i suoi vicini erano sempre più curiosi. Fino a che un giorno, senza riuscire più a continuare a nascondere la collana e sapendo che se avesse raccontato il suo segreto tutto il villaggio ne

avrebbe sofferto, ritornò al lago e là la restituì al padrone della voce. Era un vecchio, che quando sentì che Pirai stava per piangere disse:

— Hai fatto bene, perché hai resistito alla tentazione. La collana resterà con me. Ma sappi che continuerai a essere potente. Tutte le volte che avrai bisogno di usare i tuoi poteri, vieni da me e te la darò. E se qualche malato avrà bisogno del tuo aiuto, portalo da me e sarà curato.

E da allora fu così. Pirai morì molto tempo fa, ma i poteri della collana sono rimasti. Tutti i *malyli* che ne hanno bisogno vanno alla ricerca della collana, e la prendono in prestito dal vecchio del lago.

### **L'albero di carne**

Narra la leggenda che nell'antichità Guarimonãg, il padre del dio Monãg, stava passeggiando per la foresta quando si trovò di fronte a un bellissimo albero. Siccome era curioso si avvicinò per vedere meglio, quando fu sorpreso da un serpente *surucucu*. Il serpente lo attaccò ma Guarimonãg lo scansò. Allora, irritato per non averlo morso, l'animale entrò in fretta in un buco dentro un albero e lì si calmò.

Guarimonãg si allontanò e andò a osservare l'albero da più distante. Mentre era intento a guardarlo attraverso gli arbusti, questa volta fu di nuovo sorpreso da un giaguaro che, improvvisamente, gli saltò addosso. Siccome Guarimonãg era agile, evitò l'animale che, scocciato per non essere riuscito a morderlo, sgattaiolò via ed entrò in una caverna che si trovava ai piedi delle grosse radici del grande albero.

Guarimonãg si mise a riflettere: "Come è possibile? Due esseri carnivori mi hanno attaccato senza nemmeno sapere chi sono! Sarà che non rispettano più il padre del dio Monãg?"

Mentre ci stava meditando su, un boa strisciò giù dal fianco di un albero e cominciò a soffocarlo. Guarimonãg non ci pensò due volte e lo affrontò strappando via il grande serpente dal suo corpo. Il boa, mortificato per non averlo potuto ingoiare, uscì di nascosto ed entrò nello stesso buco nel quale era entrato il serpente *surucucu*.

Guarimonãg andò via da lì e, trovando tutto ciò molto strano, si diresse a un lago lì vicino. Era accovacciato sulla sponda e stava ancora riflettendo sull'accaduto,

quando un enorme caimano-*açú* provò a trascinarlo nell'acqua per ucciderlo. Allora il padre del dio Monãg, che si era già spazientito, prese il caimano con le sua braccia forti e lo portò dentro la caverna ai piedi dell'albero, la stessa nella quale era entrato il giaguaro.

“Adesso sono già quattro gli animali dentro quest'albero”, pensò Guarimonãg.

Quando il sole tramontò, il padre del dio Monãg, che era curioso, non voleva ritornare a casa, così decise di restare. Mentre se ne stava lì seduto ad aspettare che quegli animali uscissero, apparve una donna. Il dio la guardò, e vide che la donna stava nuda in piedi davanti a lui. Guarimonãg allora si lasciò sedurre da lei che, nonostante fosse appena arrivata, aveva già cominciato ad accarezzarlo. Lui, provando piacere, non immaginava che quella donna in realtà fosse una donna-demonio, madre dei *Kawera*: affamata di carne, voleva ucciderlo per mangiarselo.

La donna si sistemò su Guarimonãg e si preparò ad affondare i denti aguzzi nel suo collo quando apparve la luna piena e Guarimonãg la vide come era realmente: un demonio dai grandi denti e dalle orecchie appuntite.

Spaventato, si alzò, se la scrollò di dosso e la pestò. Lei gridava chiedendo aiuto ai suoi figli mostri, ma l'eroe la strangolò. In seguito, la spinse dentro la caverna ai piedi dell'albero.

Stanco di tutte quelle sorprese, il padre del dio Monãg fece un mucchio di fango e chiuse la caverna che si trovava alla base dell'albero. Dopo andò a casa a dormire.

Il giorno dopo, sulle stelle, dove si trova la sua casa, si ricordò di tutto ciò che era successo. Dunque, scese sulla Terra e andò nella foresta alla ricerca dell'albero. Lo trovò con le foglie tutte secche. Il tronco era già marcio.

Si rattristò: “Che peccato! Era un albero così bello e adesso giace qui, così brutto e morto.”

Senza poter fare nulla per riportarlo in vita, andò via e tornò a casa. Trascorse il giorno a pensare a quello che era successo all'albero: dopotutto quegli animali al massimo sarebbero serviti per concimarlo! Ci pensò su talmente tanto che alla fine trovò il modo per riportarlo in vita.

Venne la notte e il terzo giorno tornò sul posto. Quando arrivò, vide che il tronco era diverso da come se lo ricordava. Guardò bene e notò che, al posto del legno marcio, era spuntata della carne. Raschiò l'albero e, al posto della linfa, colava del sangue. Inquietato, si disse:

— Com'è possibile? Solamente mio figlio ha il potere di trasformare le cose.

Non si trattenne. Andò alla vecchia caverna sotto l'albero, tentò di rimuovere il fango che la chiudeva, ma non ci riuscì, il fango in quel momento era parte del tronco e, come quello, sanguinava se qualcuno lo feriva. Scoraggiato ma allo stesso tempo curioso, andò via nella speranza di scoprire che cosa sarebbe accaduto il giorno seguente.

Arrivò il quarto giorno e Guarimonãg ritornò dall'albero. Quel giorno, non era solo il suo tronco a essersi trasformato in carne, ma anche i rami. Di foglie non ce n'erano ancora. Le foglie apparvero solo il quinto giorno, quando Guarimonãg andò a trovare l'albero. Ma non erano foglie comuni, né erano fatte di carne. Erano capelli neri e lunghi che fluivano sui rami di carne, e avevano la sembianza di dita umane.

Il padre del dio Monãg non raccontò a nessuno dell'accaduto, né tantomeno disse che nella foresta c'era un albero di carne. Rimase zitto e tornò a trovarlo il sesto giorno.

Andò direttamente dall'albero e fu una sorpresa vedere che era pieno di frutti! Allungò la mano per prenderne uno, quando il frutto si aprì e Guarimonãg vide che il frutto era un occhio. Guardò in alto e vide che tutti i frutti sbattevano le palpebre. Scoprì allora che tutti i frutti erano occhi e che sbattevano le ciglia ininterrottamente. Senza avere il coraggio di mangiarlo, Guarimonãg lo buttò via e, accorgendosi di non avere più niente da fare lì, se ne andò e non tornò mai più.

La leggenda racconta che l'albero di carne esiste ancora e si trova sulla sponda dell'*ygarapé* Mereré, nel fiume Abacaxis, che i maraguà chiamano Guarinamã. Non fa male a nessuno, ma fa inorridire chi lo vede perché la sua forma è bizzarra e lugubre. Fa paura soprattutto di notte, quando tutti gli occhi sbattono le ciglia continuamente e si fermano solo all'alba: in quel momento si chiudono e dormono fino alla notte successiva.

### **Il guardiano degli alberi – l'origine della leggenda del Papà della Foresta**

Il suo nome era Mirápinima e fin da bambino amava piantare alberelli. Quando il bambino trascorreva il giorno prendendosi cura delle piante vicine al villaggio, lo faceva perché si sentiva bene ed era felice di vederle belle verdoline.

Ogni mattina, prima dell'alba, Mirápinima si metteva a osservare i suoi alberi. Per sapere se le *maniva* erano rigogliose, gli abitanti del villaggio non avevano nemmeno bisogno di andare in campagna. Bastava soltanto che chiedessero a Mirápinima, che avrebbe dato loro un consulto velocissimo.

Ma c'erano dei momenti in cui era triste - era quando doveva tagliare le *maniva* per staccare la manioca o la palma inajá per l'estrazione del palmito. Questo lui lo capiva. Ciò che non capiva erano i momenti di baccano, quelli in cui i bambini birichini rompevano i rami degli alberi solo per divertirsi. Mirápinima andava in bestia.

Una volta, stava aiutando il padre nella piantagione di banane, quando sentì delle grida di euforia che provenivano dal centro della foresta. Il fanciullo si fermò a prestare attenzione agli schiamazzi, quando all'improvviso sentì un tremendo fragore di tronchi che cadevano. Senza indugiare, andò deciso incontro al rumore, quando vide vari alberi enormi caduti sul suolo della foresta. Molte persone si ammassarono per festeggiarne la caduta, ma non Mirápinima. Rimase fermo senza reagire per alcuni istanti, fino a che non si arrabbiò con quelli che avevano abbattuto l'albero.

Tutto il gruppo rise delle ramanzine del bambino che, sconsolato, se ne andò da lì e tornò verso casa. A partire da quel giorno, Mirápinima cominciò a essere chiamato Miráçurinára.

Passarono gli anni, e Mirápinima era diventato ragazzo. Pensò addirittura di sposarsi, ma le sue fidanzate desistevano sempre, perché lo consideravano davvero strano. Nonostante ciò, pensò che fosse meglio costruire una casa per andarci a vivere. Cercò un posto adatto a lui, infatti non voleva stare nel villaggio. Voleva stare insieme all'amore della sua vita, la foresta, per questo andò a cercarne uno nella vegetazione. Quando lo trovò, si fermò per decidere come avrebbe costruito la sua casa, ma si trovò

davanti a un dilemma. Non capiva come avrebbe costruito la casa senza usare il legno. Ci pensò e ripensò, finché non decise.

— No, io sono amico degli alberi. Non c'è motivo per cui costruire una casa se posso vivere all'aria aperta, sotto gli alberi.

E così fu. Le sue visite al villaggio cominciarono a diminuire. Inoltre, non aveva nessuno che andasse a fargli visita tranne la sua anziana madre che, nonostante la strana situazione, continuava a portargli da mangiare.

Le persone del villaggio, quelle con cui Mirápinima aveva convissuto quando era giovane, non si ricordavano già più il suo nome. Quando qualche bambino chiedeva chi fosse quell'uomo magro e strano che viveva nelle vicinanze, dicevano: "È il Papà della Foresta".

— Papà della Foresta, Papà della Foresta! — chiamavano i bambini. Ma nessuno aveva il coraggio di avvicinarsi a lui.

Un giorno, qualcuno passò vicino alla sua dimora e lo vide mentre stava divorando una paca cruda. Si prese un brutto spavento e pensò: "Il Papà della Foresta sta diventando un animale".

Anche lui si inorridiva per il suo nuovo aspetto, poiché con il passare degli anni, le sue unghie erano cresciute così tanto da sembrare zoccoli di tapiro. Anche i suoi capelli erano cresciuti e, da neri, erano diventati rossi. Aveva smesso di mangiare la carne arrostita. Invece, trovava la carne cruda proprio deliziosa. A causa del tanto fiutare, aveva cominciato a muoversi con i quattro arti, a gambe tese. Così, il ragazzo che si chiamava Mirápinima, e che ottenne il soprannome di Miráçurinara, cominciò definitivamente a essere chiamato Ka'ápayá, o Papà della Foresta.

Finalmente, la sua trasformazione volse al completo. Invece delle orecchie umane, adesso le sue orecchie erano uguali a quelle di un giaguaro. Gli crebbero dei peli sulla schiena e sulla pancia e gli spuntarono lunghi canini che gli attraversavano le labbra.

Gli abitanti del villaggio erano talmente impauriti dal suo aspetto che non avevano più coraggio di muoversi di notte. Molto meno ne avevano di abbattere gli



alberi, perché il Papà della Foresta arrivava sempre nel momento dell'estrazione del legno e li faceva scappare a gambe levate.

Il Papà della Foresta si trasformò in questo modo: era metà umano e metà bestia. E ancora oggi vive nella foresta, prendendosi cura degli alberi e castigando chi li abbatte con intento predatorio.

Va sempre in giro la sera e, siccome vive da solo, cerca di rapire dei bambini per educarli come se fossero figli suoi.

Sono già stati rapiti molti bambini dal Papà della Foresta. La leggenda narra che lui li alleva e, quando diventano adulti, li trasforma in Figli della Foresta, con l'aspetto del padre adottivo. Sono rare le volte in cui un bambino fa ritorno al proprio villaggio o in cui viene ritrovato dalla sua famiglia.

### **Un matrimonio nel villaggio**

In un lontano villaggio, c'era una coppia e tutto quello che desideravano al mondo era di avere una figlia. La gente parlava male di loro perché non avevano figli, diceva che era perché Monãg li aveva castigati perché Gurupá (il nome dell'uomo) era un indigeno maraguà che si era sposato con una donna *munduruku*, e nelle leggi antiche questo era proibito dai *malyli*.

Un giorno, finalmente Papuyã (come si chiamava la donna) rimase incinta. La gente si liberò del pregiudizio e fece una grande festa. Tutti furono molto felici perché lei era l'unica donna del villaggio a non avere figli.

Passarono otto mesi finché arrivò l'ora del parto. Gurupá chiamò subito la levatrice perché assistesse la moglie. Quando arrivò a casa, la levatrice la fece partorire senza molte difficoltà e così nacque *Potyra*, bambina il cui nome fu scelto da Gurupá. La fanciullina crebbe e divenne la bimba più bella del villaggio. Tutti quelli che andavano a trovarla dicevano:

— Lei sposerà mio figlio.

Ma il padre rispondeva a tutti:

— Mia figlia si sposerà solo a vent'anni e con il ragazzo più lavoratore del villaggio.

Trascorsero quindici anni e Potyra diventava ogni giorno più bella. I suoi capelli lunghi e neri come la notte si combinavano bene con i suoi occhi neri. I ragazzi del villaggio vivevano per corteggiarla. Innamorati e desiderosi di vederla, uno a uno passavano dalla capanna di Potyra.

Quando lei compì diciannove anni, il padre le disse:

— Potyra, figlia mia, il prossimo anno ti sposerai, per questo voglio che cominci a prepararti. Devi imparare a preparare da mangiare, arrostitire il pesce, tostare la farina e, inoltre, devi anche sapere come ci si prende cura di una casa.

La ragazza rispose:

— Va bene papà, comincerò a fare le faccende di casa oggi stesso.

Allora si mise a spazzare la casa, mentre il padre le portava i pesci da pulire. Immediatamente, Potyra prese i pesci e li curò, li mise sulla brace e li arrostì. I mesi passarono così. Con la madre, la ragazza imparava ogni giorno qualcosa di nuovo.

Un giorno, la madre le disse:

— Figlia mia, tuo padre sta pescando, quindi oggi andrai tu a prendere l'acqua sulla riva del fiume.

Siccome era una buona figlia, Potyra trovò subito il secchio fatto di cuia.

Sua mamma si raccomandò:

— Fai attenzione e non metterci tanto, perché ci sono alcuni ragazzi pigri e impiccioni, e a tuo padre non piace che parli con loro. Vai diretta al fiume, prendi l'acqua e torna subito qui.

Potyra si incamminò. Quando arrivò al porto, salì sul ponte e rimase a contemplarsi nel riflesso dell'acqua. Il vento faceva ondeggiare i suoi lunghi capelli. Le garze accanto a lei le donavano ancora più bellezza. Si mise a osservarle quando, improvvisamente, vide un ragazzo che stava pescando lì vicino. Si spaventò e si ricordò dei consigli della madre: "Ci sono alcuni ragazzi pigri e impiccioni".

Ma siccome non era mai stata da sola con un ragazzo prima, perché nel villaggio le ragazze potevano stare con il sesso opposto solo da bambine oppure quando si sposano, si incuriosì, e si fermò. Il ragazzo, vedendo Potyra spaventata disse:

— Calma, non ti farò del male. Vieni qui e scoprirai che non sono ciò che dice tuo padre.

Così Potyra si liberò dalle preoccupazioni e cominciarono a conversare. A lei piacque così tanto chiacchierare con il ragazzo che faceva di tutto perché dovesse andare al porto tutti i giorni a prendere l'acqua. Quando se ne accorse, era già completamente innamorata di Kakura (il nome del ragazzo) e anche lui lo era di Potyra.

Passarono i giorni e, una sera, suo padre le disse:

— Potyra, è arrivato il giorno più atteso della tua vita. Domani cercherò il tuo promesso sposo. Non so ancora chi sarà, dovrò sceglierlo, ma una cosa so: deve essere un lavoratore, uno che possieda del terreno e che sappia cacciare e pescare. Di certo non sceglierò un pigrone perditempo. Quindi, da oggi, tu non uscirai più. Resta nella casa di reclusione delle donne fino a che non ti chiamo.

Disperata, cominciò a piangere. “Cosa faccio?”, pensava. “Mio padre troverà qualcuno che non voglio. Ho bisogno di parlare con Karuka. Ma come? Non posso uscire di casa.”

Continuò a pensare fino a che non trovò una soluzione: “Ah, domani mio padre uscirà con mia madre per trovare il mio promesso sposo! Rimarrò da sola nella casa di reclusione, così scapperò per avvisare Karuka”.

Nel giorno stabilito in cui il padre uscì per trovare un promesso sposo per Potyra, disse:

— Figlia, io e tua madre usciamo. Fai attenzione. Non uscire. Andiamo alla ricerca di un promesso sposo per te.

— Va bene, papà, rimarrò a tessere i *paneiro* da portare alla mia capanna quando mi sposerò.

I genitori uscirono e lei corse in fretta alla riva del fiume. Quando arrivò, Karuka la stava già aspettando.

— Non posso metterci tanto tempo, mio padre è alla ricerca di un marito per me. Ha detto che deve essere lavoratore, deve possedere del terreno arato e saper cacciare e pescare. Tu hai queste qualità?

— Sì — disse Karuka, preoccupato perché aveva detto una mezza verità.

— Allora devi mostrargli tutto questo. Devi andare subito perché lui è già andato al villaggio e io devo restare nella casa di reclusione.

Karuka, siccome aveva già del pesce nella sua canoa e durante la notte precedente aveva cacciato, si mise a riflettere su come avrebbe potuto arare un terreno. Passò l'intera serata a lavorare, ma non aveva ancora finito l'aratura: "Ah, sta già arrivando la fine del giorno e sono ancora a metà del lavoro. Non penso che riuscirò a finirlo prima della visita dei vecchi".

Scoraggiato, cominciò a lamentarsi quando apparvero decine di termiti. Il ragazzo guardò ed ecco che le termiti si misero ad arare il suo terreno. Quando guardò di nuovo, si accorse di altre decine di inãbus che stavano piantando del granturco.

Non ci capiva nulla. Rimase attonito e seppe soltanto ringraziare Monãg per averlo aiutato attraverso l'invio di quegli animali. La sua casa era l'ultima del villaggio, e la sera i genitori di Potyra arrivarono tristi alla casa di Karuka. Dissero:

— Abbiamo percorso a piedi l'intero villaggio. Nessun ragazzo è come vogliamo che sia per potersi sposare con la nostra unica figlia. Tu sei l'ultimo ragazzo che rimane.

Così i vecchi si misero a chiedergli che cosa possedesse e cosa facesse. Karuka, molto felice, rispose:

— Ho un terreno arato, mi piace pescare e cacciare. Ho addirittura alcuni pesci che ho pescato prima di andare ad arare e qui c'è della selvaggina, perché ieri notte sono andato a cacciare.

I genitori di Potyra, felici di averlo incontrato, dissero:

— Bene ragazzo, noi vogliamo te come nostro genero. Tu sei colui che si sposerà con nostra figlia. Ma prima faremo l'ultima prova, che è la prova del Rituale della Tukãdera. Presto comincerà il rituale, pertanto devi andare fino al cortile interno del villaggio alla prima ora del mattino.

Karuka, nonostante fosse apprensivo perché la prova del Rituale della Tukãdera è la prova più difficile per i ragazzi candidati al matrimonio, ne fu molto felice. Ansioso, non dormì l'intera notte. Voleva essere preparato per quando fosse arrivato il momento, perciò iniziò a dipingersi il corpo. Non vedeva l'ora che arrivasse l'alba. Quando sorse il sole, prese la sua canoa e si diresse al villaggio.

Quando arrivò, vide che era quasi tutto pronto per il rituale. Il padre di Potyra disse:

— Bene Karuka, se sopporterai i pungiglioni di queste trenta *tukãderas* senza reclamare o fare brutte facce, ti consegneremo nostra figlia.

Allegho per la proposta del vecchio, Karuka mise il braccio in un guanto dove c'erano le temute formiche. Quando ricevette le prime punture, sentì la mano pulsare dentro. Quando pensò di desistere guardò avanti e, dietro un albero, vide Potyra apprensiva, ma speranzosa che il suo amato non deludesse i suoi genitori. Innamorato, continuò a guardare la sua amata e si dimenticò dei dolori violenti causati dai pungiglioni delle *tukãdera*. La gente che assisteva rimase stupefatta di vedere tanto coraggio, perché Karuka non fece nemmeno una smorfia. Stupito, Gurupá disse:

— Molto bene ragazzo. Vedo che ami mia figlia per davvero. In questa prova così dolorosa hai dimostrato tutto il tuo valore. Domani ci sarà il tuo matrimonio.

Tutta la gente gridò di gioia e applaudì, perché è così che gli indigeni festeggiano e si congratulano per le grandi imprese.

Arrivò il giorno. Tutto il villaggio fremeva per la grande festa. E, come da tradizione, trascorsero l'intera notte ballando per Monãg, rappresentato in quella notte dalla luna calante, luna di fortuna e felicità.

Quando sorse il sole, la madre di Potyra cominciò a dipingerla con semi di urucum e tinta di jenipapo. Allo stesso modo, tutte le donne si abbellirono e si dipinsero il corpo per il matrimonio. Potyra prese il suo copricapo, che lei stessa aveva tessuto di fibre di *warumã* mescolate a penne dell' uccellino *japiim* e di pappagallo rosso e lo indossò. Aspettò che fosse ora e, dopo un po' di tempo che tutti la stavano aspettando nel piazzale del villaggio, li raggiunse.

Fu un'esplosione di urla di gioia. Dopo che tutti la abbracciarono e le fecero le felicitazioni, continuò a camminare ed entrò in una capanna buia; il suo sposo la aspettava ansioso insieme al *malyli*. All'improvviso si chiuse la porta di paglia della capanna e nessuno seppe più cosa accadde, oltre, è chiaro, ai genitori degli sposi perché anche loro erano presenti.

Trascorsero mezz'ora dentro la capanna. Quando si aprì la porta, i loro genitori uscirono per primi, accompagnati dal *malyli*. Dopo, la porta si chiuse di nuovo, questa volta per più di mezz'ora. La gente continuava ad aspettare. Quando la porta tornò ad aprirsi, loro uscirono tenendosi per mano e con due tiare di penne di *japiim* in testa. Si notava nitidamente la stanchezza espressa sulle loro facce. I bambini, che non capivano esattamente cosa fosse successo, dicevano che erano in ritardo perché avevano dovuto tessere il più in fretta possibile le loro tiare. Beh, questa è già una storia per adulti.

Finalmente si erano sposati e la festa ebbe inizio. I testimoni di nozze portarono bibite tradizionali come il *kaxirye* e il *tarubá*. Le ragazze della festa invitarono i ragazzi a ballare uno per uno, e tutti intonavano le musiche in omaggio a Monãg, chiedendo felicità per la nuova coppia. Alleгри, tutti gli invitati gridavano e danzavano, perché quando c'è un matrimonio sono invitati anche tutti i villaggi vicini.

### **Il lago incantato**

Guapinary era il nome di quel lago che, prima di diventare incantato ed essere chiamato Waruã, si trovava alla sorgente dell'*ygarapé* Çurubim. Alcuni dicono che ebbe origine dal fiume Aruã, nel comune di Juruti nello stato del Pará, altri dicono ancora che nacque dal fiume Paracuny. Quel che è certo è che questo lago diventò incantato. Tutti, a cominciare dai *malyli*, sanno come è successo, ma nessuno sa dire quando.

Era la mezzanotte di un orribile lunedì. La luna piena scompariva dietro a dense nubi. Tutto il villaggio dormiva profondamente. Solamente Mayé insisteva a pescare, perseverava nell'arpionare i pesci, nonostante non riuscisse a infilarli. La verità è che le acque erano torbide e, agitate dal vento forte, rendevano la pesca ancor più difficile.

Il *malyli* aveva ben avvertito:

— Questo lunedì porterà molto dolore, e state attenti a ciò che vi dirò: non uscite di casa questa notte, perché dal fondale del lago emergeranno delle anime e queste anime sono perdute, pertanto sono molto pericolose. Se dovessero trovarsi qualcuno davanti, avanzeranno su di lui e se lo porteranno via, non so dove, ma, da

quando il mondo è mondo, appaiono ogni cento anni. Secondo i miei avi, oggi sono passati i cento anni, per questo nessuno stanotte deve lasciare la propria capanna.

Tutto il popolo ascoltò il consiglio del *malyli*, ma, come sempre, c'è qualcuno che insiste nel disobbedire alle regole, e questo qualcuno era in questo caso Mayé, uno scocciatore che non partecipava agli eventi di festa né tantomeno al *puxirūs* del villaggio.

Era ancora pomeriggio quando Mayé disse alla moglie:

— Uscirò lo stesso, perché questa mattina non ho pescato neanche un pesce e i nostri figli per cena non hanno nulla da mangiare. Uscirò al calar della notte. Non preoccuparti, perché le anime perdute non fanno del male a nessuno e nemmeno i nostri vicini mi vedranno uscire, perché a quell'ora staranno tutti dormendo.

— Non andare, marito — chiese la donna. — Obbedisci al *malyli* almeno per questa volta.

— Ah, donna, vedila così: per lo meno questa notte sarò solo io l'unico a trovarsi nei dintorni del lago. La maggior parte dei pesci sarà nostra e, di mattina, vedrai quante persone verranno da noi a chiedere cibo. Sono solo una banda di tonti quelli che credono a tutto ciò che dice il *malyli*. Per me queste sono tutte sciocchezze.

Dopo aver detto ciò, aspettò il tramonto per poi afferrare un remo e scendere verso il ponte di legno, dove c'era la sua canoa. Quando arrivò, ammicchiò le frecce e, senza perdere altro tempo, remò fino a sparire tra le erbe che fluttuavano, le quali costeggiavano il lago.

Non lo seppe mai ma, mentre usciva di nascosto, il *malyli*, celato nelle ombre delle case e nonostante la sua vecchiaia, lo osservava rattristandosi per la sua cocciutaggine.

Trascorsero due ore. Mayé era già lontano dal villaggio. Dal tanto insistere nella pesca senza però ottenere risultati, aveva già i calli alle dita.

— Sarà che non pescherò nessun pesce? — si chiedeva tutto solo.

Ma niente. Il tempo passò. Stava tentando di arpionare un *budeko* che mordeva la vegetazione sulla riva quando guardò e vide la luna piena: prima nel cielo era bella e

perfettamente tonda, ma piano piano stava abbandonando il suo chiarore per assumere una tonalità rossastra.

E pensò: “Gli anziani dicono che quando la luna assume questa colorazione significa che succederà qualcosa di brutto.”

Preoccupato, risistemò le frecce e l’arco nella stiva della canoa. Guardò quel paesaggio sinistro piuttosto sfiduciato, così cominciò lentamente a remare di ritorno. Nel mentre, una voce nasale sussurrò al suo orecchio:

— Perché hai insistito a venire?

Ma l’uomo la ignorò. Continuò a remare lentamente, sempre cercando dei pesci da infilzare con le frecce.

— Rispondi. Perché hai insistito a venire? Non hai sentito il *malyli* dire di non uscire di casa? — insistette la voce.

“La voce della mia coscienza è arrabbiata con me”, pensò lui.

Allora si mise a spingere il remo con più forza nell’acqua, per avanzare più velocemente e arrivare presto a casa.

In quell’istante un rimbombo di tuono precipitò su di lui. Guardò in cielo e vide dei lampi fare scintille di fuoco in un modo mai visto prima d’allora. Soffiava un vento freddo e cadeva una pioggia forte, e Mayé si spaventò.

Le acque cominciarono a formare mulinelli. Le onde provocate dal vento si infrangevano contro la canoa e la avvolgevano. A quel punto Mayé accelerò il ritmo delle remate e andò avanti finché gli apparve una visione: in mezzo al lampo che graffiò il cielo, c’era un volto di defunto che lo fissava.

Mayé era sull’orlo di perdere la ragione. Il suo cuore andava a mille. Nervoso, chiedeva il perdono di Monãg e di tutti gli spiriti del bene per la sua cocciutaggine, mentre con le mani tremolanti tentava di remare in mezzo alle onde.

Cercava di remare quanto poteva, ma la sua canoa gli sembrava troppo pesante e si distanziava costantemente dalla riva. Guardava da tutte le parti per scorgere la sponda, ma, con la vista annebbiata a causa del vento e della pioggia, non vedeva bene il lato opposto.



Fu con intensa commozione che vide, in mezzo all'oscurità, una canoa che trasportava il *malyli* e altri due uomini che lo stavano cercando. Gli gridarono che si avvicinasse, ma, quanto più Mayé remava, più la sua canoa si distanziava dalla loro canoa, perché veniva sempre portata via dal vento soffiato dal volto del defunto.

— La visione è più forte di noi! — gridò il *malyli*. — Forza Mayé! La tua salvezza dipende solo da te.

Allora, ancora più afflitto, l'uomo rimase là. Fu allora che tutto si fermò: lampi, tuoni, vento, pioggia... Tutto. Sconvolti, i tre uomini nella canoa videro qualcuno avvicinarsi. Guardarono bene, ed ecco che un essere camminava sull'acqua. Anche Mayé era immobile. Quell'essere si avvicinava e si dirigeva verso la sua canoa. Gli amici videro soltanto le lacrime che scorrevano sul suo viso. Questa fu l'ultima cosa che videro. Dopo questo, la luna tornò a illuminare la notte.

Senza darsi pace per la perdita così drammatica di Mayé, il *malyli* chiese che i suoi compagni chiudessero gli occhi. Allora, concentrato, cominciò a pregare ad alta voce. Ben presto, una voce venne in soccorso dello sciamano.

— La malvagità delle anime perdute è aumentata — disse la voce. Invece di ogni cento anni, adesso verranno ogni due giorni.

— Che cosa faremo? — chiese il *malyli*.

— C'è solo una cosa che si può fare. Per salvare il tuo popolo, devi sacrificarti.

— Come? — disse il saggio.

— Buttati in acqua. Fatti portare via dalle onde — continuò la voce.

Altruista come solo lui sapeva essere, rispose:

— Se è per salvare il mio popolo, farò ciò che è necessario.

E così fu. Il *malyli*, senza pensarci due volte, saltò nell'acqua e sparì dietro a una densa nebbia.

In quel momento la voce disse agli altri:

— Uscite in fretta dal lago, andate sulla terra ferma, perché prima dell'alba non si troverà più in questo luogo. In questo modo, le anime erranti che vivono sul fondo delle sue acque non potranno mai più farvi del male. Questo lago, da oggi, è un lago incantato, non resterà mai due giorni nello stesso luogo. Un giorno sarà lì e in un altro

giorno apparirà da un'altra parte. Così si nasconderà e, chi lo troverà, nel caso in cui dovesse riposarsi sulle sue sponde o su di esso, con esso sparirà. Per questo dico: andate via immediatamente, perché domani non sarà più qui.

Obbedienti, i due sopravvissuti tornarono al villaggio e, prima dell'alba, erano già lontani dal lago.

Fu così che nacque la leggenda del lago incantato, chiamato Waruã, un lago che non resta mai due giorni nello stesso luogo. La sera scompare da un luogo e appare in un altro. I *malyli* e i pescatori che lo trovano per caso dicono che sia un lago molto bello. Al centro si trova un'isola e su quest'isola crescono frutta e animali di tutte le specie. In quel luogo c'è un'abbondanza inimmaginabile, non solo sull'isola ma anche nella sua acqua cupa, dove si narra che ci siano pesci di tutte le specie e dimensioni. Pesci colorati e strani. I più grandi *pirarucus* mai avvistati furono trovati lì, così come i più grandi *matrinxãs*, *curimatãs*, le più grandi tartarughe...

Narra la leggenda che là si trovasse la dimora degli Zorak o Kãwéras, gli uomini pipistrello, demoni creati da Anhãga e nemici degli indios maraguà. Si dice che vivessero in caverne ubicate sull'isola, da dove uscivano tutte le volte che volevano mangiare della carne umana. Ma la leggenda narra anche che questi demoni non esistono più da quelle parti.

Furono uccisi o fuggirono in altri luoghi, lasciando il lago libero dalla loro presenza obbrobriosa, il che non fa molta differenza, perché continua a essere la dimora di gran parte dei demoni e dei *visajes* che fanno parte dell'immaginario e dell'immensa lista di esseri fantastici della mitologia maraguà, come la Kunhãgwéera, l'Ypuré, il Bikoroti, la Pókuára, la matintapewéera, la trairaboia, la guaribaboia, il mapinguary, il zuruãgá... E così via.

### **L'origine del pozzo Gurupáwawa**

Manãga era il *malyli* più rispettato dal popolo maraguà; viveva per aiutare le persone e per curare i malati del villaggio. Era buono e non lasciava che nessun essere maligno si avvicinasse o maltrattasse i suoi familiari.

Prima che esistesse il pozzo Gurupápawa, un pozzo incantato che giace in mezzo alla foresta all'interno dell'area indigena Maraguapajy, sul fiume Abacaxis, e che si congiunge al fiume con un esteso canale sotterraneo, la suocera di Manãgá, bramosa di mangiare carne di tapiro, gli ordinò di scavare un buco dove c'erano le provviste della cacciagione, un luogo colmo di frutta selvatica, frequentato da animali.

Il giorno seguente, la mattina, la vecchia chiese al genero:

— Hai già scavato il buco?

— Sì.

— Allora vado a vedere se hai fatto come ti ho chiesto.

Ci andò e vide un buco poco profondo.

Alla vecchia non piacque. Sdegnata, brontolò:

— *Arika patau gurupápawa etá ú.*

In seguito, strappò un ciuffo di peli dal proprio pube e li sparse lungo le sponde del buco scavato dal genero.

Mente tornava verso casa, gli disse:

— Il tapiro è caduto nel buco, ma, dato che è poco profondo, ne è uscito. Ha lasciato soltanto un po' di peli.

Curioso, Manãgá andò a vedere. Esaminò i peli e capì che sulla sponda del buco non c'erano peli di tapiro, ma peli del pube di una donna. Non ci fece caso. Scavò e allargò il buco, in modo da renderlo una buona trappola. Il giorno seguente, la donna domandò:

— Hai già scavato di più il buco per poter prendere il tapiro?

— Sì.

La vecchia andò a vedere. E trovando che il buco era ancora troppo piccolo, strappò un altro ciuffo di peli dal pube e li sparse attorno al buco. Poi se ne andò.

— Il tapiro è di nuovo caduto nel buco ma è fuggito perché hai scavato poco.

Vuoi vedere?

Manãgá ci tornò, ma vide solo peli del pube di una donna sparsi attorno al buco.

Confuso, si mise a scavare di più, tuttavia si stancò presto. Allora decise di usare i suoi poteri di *malyli* che gli antichi gli avevano donato. Scavò, scavò... Quando guardò, vide che aveva aperto un buco più profondo che largo. Volle scavare ancora un poco, ma contro di lui soffiò una forte bufera che lo spinse lontano. In seguito il buco si riempì di acqua.

— Ho bisogno di vedere ciò che nasconde il fondo di questo pozzo — disse lui.

Disposto a scoprire quello che si celava, presto si trasformò in un *bereré* e rapidamente saltò dentro al pozzo, nuotando nell'acqua scura verso l'ignoto.

Trovò sottoterra un lungo tunnel di acqua, che dopo alcune ore lo portò fino alla riva del fiume Abacaxis, molto lontano dal punto in cui era entrato.

Si trasformò di nuovo in essere umano e uscì dall'acqua per vedere dove fosse. Sentì rumore di ali di/dei? pipistrelli-persone, chiamati Zorak. Guardò più avanti e scoprì che era vicino al lago Waruã, il lago sacro che non resta mai due giorni consecutivi nello stesso posto. Passo dopo passo, uscì camminando sul percorso del lago e non ci impiegò molto a scorgere di fronte a lui tre delle peggiori *myra'ãga* che i maraguà temono: l'Ypuré, la Kunhãgwéra e la Pókwára. Per fortuna sua erano distratte, perché stavano chiacchierando sedute in riva al lago, così non si accorsero che si stava avvicinando. Manãgá si nascose dietro a un albero di sucupira che si trovava sul suo cammino poiché era caduto.

— Sapete già ciò che la suocera di Manãgá gli ha combinato? — domandò Kunhãgwera alle altre.

— No, racconta — chiesero.

— Ha fatto un incantesimo perché lui sparisse e non tornasse più al villaggio. Ho sentito Anhãga parlare con la vecchia e chiederle di eliminarlo.

— Ma perché? — domandarono.

— Ebbene! Voi non sapete che lui, con i suoi poteri donati da Monãg, ostacola sempre i nostri piani? A proposito, è un anno che non strego nessuno per il mio letto di morte per colpa sua.

— Eh, lo so — disse Ypuré. Per me è la stessa cosa. Ci sono giorni in cui non riesco a stringere un patto demoniaco con nessuno perché lui arriva sempre quando sto per attaccare.

— E dov'è andato? — chiese una delle megere.

— E che ne so. Ma spero che sia molto lontano da noi e che non ci intralci mai più!

— Proprio così, amica. Approfittiamo del fatto che si è perso e festeggiamo già questa notte attaccando tutti gli uomini del popolo di Manãgá.

Manãgá, che aveva ascoltato tutta la conversazione di nascosto, piano piano riuscì ad andarsene e ritornare al villaggio.

Per farlo, usò un incantesimo: si trasformò in un piccolo *pitãguá*. Immediatamente si librò nell'aria cantando:

— *Pi-tã-guá! Pi-tã-guá!*

Le tre megere, sentendo l'uccellino cantare, dissero:

— Non esistono *pitãguá* sul lago Waruã. E questo da dove viene?

Subito si misero a inseguire l'uccellino, senza sospettare che fosse proprio Manãgá.

Gli corsero dietro, ma, senza riuscire a catturarlo, tornarono al lago e andarono a prepararsi per l'attacco al villaggio.

Contemporaneamente, Manãgá, dopo essersi trasformato in pesce, cercava di trovare il buco del pozzo che lo avrebbe condotto fino al villaggio.

Stava perdendo le speranze, quando chiese a un delfino *tukuxy* che gli nuotava vicino.

— È proprio lì — svelò il *tukuxy*.

Trasportando Manãgá sul suo dorso, il *tukuxy* entrò nel tunnel e finalmente si tuffò nel pozzo. Sollevato, Manãgá, per ringraziare il delfino che lo aveva aiutato, diede al pozzo il nome di Gurupápawa, ossia il pozzo del delfino *tukuxy*, che ancora oggi è conosciuto con questo nome.

Prima che calasse la notte, per la delusione dei *visaje* e della suocera cattiva, Manãgá era già ritornato al villaggio, pronto ad affrontare i nuovi assalti delle *myra'ãga*.

### Glossario

*Açú* — grande

*Anuy* — varietà di *coroca*

*Apaya* — vento; bufera

*Aratuba* — tramonto

*Aveta* — media uccello medio

*Bereré*—piccolo pesce; avannotto

*Bubuia* — che fluttua

*Budeko* — piccolo di *pirarucu* (pesce)

*Cantareira*— che canta; pieno di euforia

*Coaia* — lago

*Coroca* (o *Koroka*) — uccello amazzonico di colore nero che ha la fama di essere di malaugurio

*Çurukukú* — surucucu; serpente velenoso

*Cutite*— frutta tipica dell'Amazzonia dal sapore molto dolce

*Engalharado*— ciò che è pieno di rami

*Enjerar* — trasformare

*Frondosiajem* — ciò che è frondoso

*Gixiá* — luna in lingua maraguà

*Guanãminaro* — il momento che precede la sera

*Guaracy* (o *Guarasy*) — sole

*Gurupá* — margine

*Inãbu* — inhambu; uccello gallinaceo

*Jaçanã* — uccelli (tutte le specie); termine regionale

*Japiim* — uccello canoro di colore nero e giallo che imita il canto degli altri uccelli

*Kawéra* — esseri maligni, metà persone, metà pipistrelli, che abitano la regione del fiume Abacaxis, nello stato di Amazonas; la persona che appartiene a questo popolo

*Kaxiry* — tipo di bibita per le feste preparata con patate

*Kirrá* — lì

*Lindura* — qualità di ciò che è bello

*Malyli* — sciamano nella lingua maraguà

*Maniva* — l'albero della manioca

*Maraguazinha* — diminutivo di Maraguà, popolo che abita la regione di Nova Olinda, nello stato di Amazonas; la persona che appartiene a questo popolo.

*Miráçurinára* — protettore degli alberi

*Mirápinima* — albero dipinto

*Monãg* — Dio

*Morato* — magari!

*Moura* — bella

*Muirakitã* — lo stesso di *muiraquitã*; tipo di amuleto per la fortuna o per la cura

*Munduruku* — popolo indigeno di origine tupi, originario tradizionalmente della valle del fiume Tapajós

*Myra'ãga* — fantasma; apparizione

*Nanay* — specie di anatra di lago; varietà di *coroca*

*Paneiro* — cesto da carico tessuti con liane o fibre

*Paraná* — fiume

*Pema* — sponda; bordo

*Piná* — amo da pesca

*Pirá* — pesce

*Pirãga* — rosso; rubino

*Pitãguá* — pitango solforato (specie di uccello)

*Pitinga* — bianco; argilloso

*Porãga* — bello

*Potyra* — fiore

*Puxirũ* — lavoro comunitario

*Sorajem* — una volta per tutte; una sola volta

*Tarubá* — bevanda fatta di pasta di manioca fermentata

*Tawary* — sigaretta di paglia

*Tinga* — chiaro

*Tomare* — albero

*Tukãdera* — specie di formica velenosa dell'Amazzonia con le quali gli indigeni sateré-mawé e maraguà fanno i loro riti di passaggio

*Tukuxy* — specie di delfino di color grigio

*Val* — paesaggio

*Visaje* — fantasma; spirito

*Warumã* — specie di palma dalla quale si estraggono fibre per confezionare festoni e *teçume* (arte della tessitura di oggetti con liane).

*Xamatá* — giorno

*Yamaxy* — cesto da carico; borsa a tracolla

*Ygara* — canoa

*Ygarapé* — piccolo fiume

*Zagaiar* — arpionare con un tridente



## II.2 Con la Notte Venne il Sonno

Nell'antichità, gli indios Maraguà abitavano nel cuore della foresta, sempre distanti dai fiumi principali, per non farsi trovare facilmente dai nemici in tempo di guerra.

Siccome erano senza casa, vivevano ai piedi dei grandi alberi, raggruppati in cavità oppure distesi su amache legate ai rami degli alberi. Così erano i loro villaggi.

Inoltre, non avevano la notte. La notte non era ancora conosciuta dagli uomini. Solamente Anhãga, lo spirito del male, e altre entità della foresta la conoscevano e la usavano per i loro interessi, per questo la centellinavano tenendola custodita e imprigionata affinché nessuno, oltre a loro, potesse usarla.

Per quanto riguarda i Maraguà, erano obbligati a dormire con la luce, esposti al chiarore del *guarasy* – il sole. Per questo desideravano ardentemente un po' di buio – la *pituna* – per poter dormire meglio.

In questo modo vivevano stanchi e senza voglia di lavorare. Non c'era nulla che li aiutasse o motivasse. La mancanza di buio li scoraggiava e così diventavano pigri.

Un giorno, un vecchio *malyli*, di quelli che conoscono i segreti del mondo e comunicano con gli spiriti della foresta, ai quali si dà il nome di *çakaka*, raccontò che vicino al lago Waruã, c'erano due *kamuty* custoditi dal demone Bikoroti. Questi due *kamuty*, oltre a essere dipinti con i simboli grafici sacri, fuori erano splendidi e dentro erano pieni di buio.

Dopo aver ascoltato ciò, i capi dei clan Maraguà decisero di procurarseli, perché pensavano che l'oscurità contenuta nei vasi fosse la misteriosa notte della quale gli antichi avevano narrato loro.

— Ma fate attenzione — disse preoccupato il *malyli*. — Nel momento in cui romperete i vasi, dovrete correre per non essere raggiunti dall'oscurità prima di arrivare al villaggio, se no, potrete essere trasformati negli animali che vi cantano dentro.

— Quali sono questi animali? — vollero sapere.

— Sono la civetta, la scimmia, la *makukawa*, l'uccello notturno, lo *yurutay* e la scimmia titi. Tutti animali della notte, che voi non conoscete ancora.

Speranzosi, scelsero tra loro sei guerrieri che partirono dopo che il vecchio ebbe terminato il suo discorso.

All'inizio non avevano idea di come arrivare fin là, poiché si trattava di un lago sacro e una delle sue caratteristiche era di scomparire di tanto in tanto da un luogo e ricomparire in un altro. In questa maniera era molto difficile trovarlo. Ma non si persero d'animo.

Dopo aver cercato tanto, finalmente trovarono il lago sacro sulla cui riva brillavano i due grandi vasi. Mentre si stavano avvicinando, sentirono provenire dal loro interno le grida di civette, lo *yurutay* che cinguettava, le scimmie che cantavano e il demonio Bikoroti che russava forte durante il sonno.

— Se ci avviciniamo, ci ucciderà? — chiese impaurito uno dei ragazzi.

— No, se lo attiriamo lontano. — rispose un altro.

E così fecero. Mentre uno si fingeva un uccello e fischiettava stando nascosto in un arbusto distante, facendo uscire il demonio dalla sua tana a cercarlo, gli altri correvano verso i vasi.

Avvicinandosi, allegro per tanta meraviglia, Azuaguáp, il capo del gruppo, afferrò una *çararaka* e la scagliò contro il vaso più piccolo. Questo andò in cocci e, nello stesso istante, i sei Maraguà si misero a correre, perché dietro di loro si propagava la notte, inghiottendo tutto:

Alberi,

Radici,

Terra,

Animali...

Perfino il demonio Bikoroti che, senza capire quello che era accaduto, era rimasto fermo, guardando l'oscurità mentre lo ingoiava.

E prima che essa inghiottisse anche loro, i sei ragazzi arrivarono al villaggio e, approfittando del buio, dormirono per la prima volta senza la fastidiosa luce del sole.

Ma soltanto per pochi minuti. Il fatto è che la notte non durò molto. I ragazzi si erano appena sistemati per dormire, che la scimmia si era messa a cantare, così il sole sorse di nuovo facendo sparire la notte nel chiarore.

Seccati, si alzarono dalle amache, si riunirono nuovamente e così decisero di ritornare di nuovo sulla riva del lago Waruã alla ricerca del vaso più grande che, le maggiori dimensioni, avrebbe prodotto una notte più lunga.

— Il vaso che avete rotto non aveva abbastanza buio per dodici ore — disse il *malyli*. — L'altro sì. Al suo interno c'è abbastanza buio per tutte le notti. Ma sbrigatevi in modo da arrivare prima dei demoni che, di sicuro, hanno già saputo ciò che è successo e saranno molto arrabbiati.

Così scelsero tra i sei Azuaguáp, Popóga e Diazoáp che, nello stesso momento in cui furono investiti dell'incarico, si misero in cammino in direzione del lago.

Quando arrivarono, videro che i demoni non erano ancora arrivati, ma sapevano che presto lo avrebbero fatto, per questo non persero tempo. Presero il vaso e lo misero più vicino alla foresta, così, il buio si sarebbe propagato meglio.

Lì i tre guerrieri osservarono che il vaso era davvero più grande e dentro non era contenuto il buio per un'unica notte, bensì per tutte le notti, per questo Azuaguáp, tendendo l'arco, scagliò una freccia.

La freccia ruppe il vaso che, una volta infranto, cominciò a liberare una grande oscurità. Temendo di nuovo per la propria vita, i tre ragazzi si misero a correre affinché la notte non li raggiungesse.

Diazoáp, che ancora oggi chiamiamo *Yurutay*, durante la fuga inciampò su una liana *tityka* e cadde in modo tale per cui poteva alzare solo il collo, così fu raggiunto dall'oscurità. I compagni provarono a salvarlo, ma anche loro erano stati raggiunti dall'oscurità e furono trasformati in animali notturni: Azuaguáp diventò una scimmia, Diazoáp si trasformò in *yurutay* e Popóga si trasformò in civetta.

Così la notte apparve ai Maraguà. Durò dodici ore ma, come disse il *malyli*, è riapparsa e fino ad oggi esiste per i Maraguà e gli altri indigeni e non indigeni abitanti del *Guakáp*, il pianeta Terra.

Anche il Bikoroti ancora oggi cammina nella notte. Siccome non c'era più niente da custodire, lui cominciò a camminare nella foresta, dove iniziò a fare cattiverie ai bambini divenendo una delle entità più temute della mitologia Maraguà.

Di colore bluastro e della dimensione di un uomo, il Bikoroti ha una coda corta e mani di forbice. Ecco il perché del suo nome. Quando si aggira intorno a un villaggio, non si dà pace finché non porta con sé una bambina e la fa perdere nella foresta o la strega.

Per quanto riguarda il lago Waruã, anch'esso esiste ancora e appare e scompare, cambiando sempre luogo, giorno dopo giorno. È un lago sacro e fa parte della mitologia indigena Maraguà.

### **Glossario**

*Anhãga* Dio del male, nella mitologia Maraguà.

*Azuaguáp* Scimmia nella lingua Maraguà antica. Attualmente si chiama guariba.

*Bikoroti* Mostro della mitologia Maraguá che si aggira intorno ai villaggi e alle campagne al fine di abusare delle bambine.

<i>Çararaka</i>	Freccia.
<i>Diazoáp</i>	Yurutay.
<i>Guakáp</i>	Pianeta Terra.
<i>Guarasy</i>	Sole.
<i>Kamuty</i>	Vaso di terracotta, anfora.
<i>Malyli</i>	Sciamano in Maraguà antico, stregone.
<i>Pituna</i>	Notte.
<i>Popóga</i>	Civetta.
<i>Tityka</i>	Specie di liana usata per fabbricare ceste intrecciate.
<i>Waruã</i>	Lago sacro che, secondo la mitologia Maraguá, si è formato a partire dalle acque nere dell'aldilà Gua'ap, dimora di Anhãga, e che, per questo, non rimane mai due giorni nello stesso luogo, scomparendo sempre alle sei di pomeriggio e comparando in un altro luogo.
<i>Yurutay</i>	Uccello notturno detto Urutaú o "madre-della-luna".

### **II.3 Tupy, l'eroe del villaggio**

Fernando era il responsabile del corpo della FUNAI, la Fondazione Nazionale per gli Indigeni, e aveva un figlio di dieci anni di nome Henrique. Henrique odiava il lavoro del padre. Anche di più lo odiava quando doveva viaggiare per fare visita agli indigeni.

Fernando diceva al figlio che gli indigeni erano buoni e che gli piaceva soprattutto un piccolo indigeno chiamato Tupy.

Ma non c'era verso, il bambino non sopportava l'idea che a suo papà piacesse un altro ragazzino, soprattutto perché era indigeno e, a scuola, parlando con alcuni compagni, aveva sentito talmente tante cose brutte su di loro che ne era terrorizzato.

Aveva sentito dire che gli indios mangiavano le persone, che erano pigri e che attaccavano gli innocenti, che volevano solo cacciare e privare le loro terre del legname, ostacolando in questa maniera il progresso della nazione.

Il papà li difendeva.

– Non c'è niente di vero in tutto questo, Henrique, i tuoi compagni si sbagliano. Lo dicono solo perché non li conoscono. Sono certo che quando li conosceranno inizieranno a trattarli con rispetto.

Un giorno, la mamma del bambino dovette partire e Henrique rimase solo con il papà. Era mattina quando Fernando ricevette una telefonata: doveva recarsi urgentemente al villaggio! Preoccupato poiché non c'era nessuno a cui lasciare il figlio, disse:

— Figliolo, devo fare un viaggio e non c'è nessuno che possa restare con te. L'unica soluzione è che tu venga con me. Saranno tre giorni lontano da casa. Partiremo domattina presto. Preparati e non corruciarti, perché andremo nel villaggio di Tupy.

Il ragazzino batté i piedi:

— Io non ci vengo. Io odio gli indios. Soprattutto questo Tupy di cui parli sempre.

— Non essere testardo, Henrique. Preparati, perché partiremo presto.

Non avendo altra scelta, il ragazzino entrò nella stanza e pensò: "Non farò assolutamente amicizia con quegli indios. Rimarrò lontano da loro."

Di buon mattino, Fernando bussò alla porta della cameretta:

— Andiamo, figlio, è ora di andare!

Il ragazzino uscì protestando:

— Diamine, papà. Perché ci devi andare? E se ci dovessero attaccare?

— Lascia da parte il pregiudizio, Henrique, andiamo, non possiamo tardare.

Poco dopo, al porto, salirono a bordo della loro imbarcazione, e dopo alcune ore avvistarono il villaggio.

— Questo è il territorio degli indios Maraguà, figlio. Il nome di questo territorio è Maraguapajy. E il nome di questo villaggio è Yăbétu'é'y.

— È molto lontano papà. Penso che qui non ci sia nessun divertimento.

— Abbi pazienza figlio. Sono sicuro che ti piacerà, basta conoscerli.

Quando arrivarono, Henrique vide che sulla spiaggia di fronte al villaggio c'erano alcuni piccoli indigeni, tutti della sua età, in attesa della barca. Contenti e con un gran baccano, ricevettero allegramente i visitatori.

Quando Henrique cercò il papà, lo vide abbracciare uno dei ragazzini.

Ingeloso, chiese:

— Chi è che stai abbracciando? È per caso tuo figlio che lo abbracci?

Con pazienza, Fernando spiegò:

— Calma, figlio mio, questo è Tupy, il bambino di cui ti parlo tanto.

— Pensavo fosse più bello. Non voglio conoscere nessuno. Voglio tornare a casa mia.

Triste per via delle parole aspre del bambino, Tupy si allontanò da lì, salì a riva ed entrò nella sua capanna, la terza del villaggio. Anche gli altri bambini andarono via, lasciando da solo Henrique.

Il giorno stava volgendo al termine e Henrique era seccato perché non aveva nessuno con cui giocare. Vedeva molti bambini giocare nell'acqua e correre per la spiaggia, ma nessuno gli si avvicinava.

Allora, avvistando sulla secca una canoa con una pietra sulla poppa, ebbe un'idea. Ci salì a bordo e si chiese:

— Che cosa sarà questo?

Tupy, che aveva raggiunto la spiaggia per riempire d'acqua la brocca come gli aveva chiesto la mamma, rispose:

— Questa è una canoa, del tipo *tsxaly*. Se vuoi, ti insegno a remare.

Ma Henrique disse:

— Non ho bisogno di te. Ci vado da solo.

Dopo aver preso il remo, si mise a remare nel modo che gli sembrava più corretto. Ma, quando raggiunse il largo, entrò nel panico. Voleva ritornare, ma più remava, più la canoa si allontanava dalla spiaggia.

Tupy, che lo stava a guardare, si mise a ridere del ragazzino perché trovava la scena molto divertente. "Ma come può essere? Non sa remare!"

Nonostante avesse bisogno dell'aiuto di Tupy, Henrique conservò il suo orgoglio e, vedendolo ridere, si innervosì ancora di più mentre tentava in tutti i modi di tornare a riva.

Fino a che, a causa di tutta quell'agitazione, la canoa quasi si ribaltò. E quando vide l'acqua entrare dai bordi, il ragazzino fu in preda al panico.

Tupy prese un'altra canoa e remò agilmente per salvare il ragazzino. Ma la canoa affondava rapidamente. Allora Tupy, non avendo modo di arrembarla, disse a Henrique di lasciarla, saltando più forte che poteva nella sua direzione.

Henrique saltò, avvisando prima che non sapeva nuotare, allora Tupy si tuffò in acqua per salvarlo. Dopo di che salì con lui sulla canoa.

Sollevalo e con il sentimento di aver compiuto il suo dovere di buon ospite, Tupy remò fino alla spiaggia, lasciando Henrique sulla terra ferma. Henrique scese dalla canoa e, senza ringraziarlo, corse al villaggio per andare incontro al padre. Ciononostante, Tupy e gli altri bambini che li avevano visti erano felici.

Tupy era fatto proprio così.

Un ragazzino altruista, che andava in soccorso di chiunque avesse bisogno del suo aiuto.

Non era un caso che il ragazzino piacesse tanto a Fernando.

Trascorse un giorno e Tupy era sempre nelle vicinanze a osservare Henrique. Tupy faceva di tutto per avere la sua amicizia, ma con scarsi risultati; al ragazzo di città non interessava.

Il secondo giorno, Henrique stava cercando di colpire degli uccellini con una fionda e la loro mamma si arrabbiò molto. Con tuffi precisi, beccò Henrique, il quale, udendo gli schiamazzi, si allontanò dal nido correndo.

Quando Tupy lo vide correre, andò subito ad aiutarlo, tirando sassolini con i quali distolse l'attenzione dell'uccello.

Henrique, vergognandosi, chiese: — Perché mi stai sempre vicino per aiutarmi? Tu lo sai che non mi piaci.

Tupy sorrise e rispose:

— Vorrei solo essere tuo amico.

— Va bene, visto che ti importa di me, lo accetto.

Allora i due bambini si diedero la mano. Henrique andò dal papà per raccontargli quello che era successo.

— Vedi come è buono? Devi solo avere fiducia in lui, perché vuole solo essere tuo amico.

Così i due bambini divennero amici.

Ogni giorno Tupy insegnava ad Henrique una cosa diversa. Le due sere seguenti i due andarono al fiume per nuotare.

Il terzo giorno, mentre stavano nuotando, i due amici sentirono un rumore diverso. Gli prestarono attenzione e si misero a cercarne l'origine. Videro a riva un piccolo giaguaro intrappolato in un buco e si avvicinarono. Tupy, molto velocemente, afferrò il cucciolo e lo mise in salvo.

Henrique e gli altri bambini che videro Tupy salvare il piccolo giaguaro urlarono di gioia. Fu una festa generale. Dopo, corsero verso la spiaggia, dove Tupy avrebbe insegnato a Henrique a pescare.

Mentre gli insegnava a pescare, Tupy sentì un altro rumore, che questa volta arrivava dall'acqua. Andarono a vedere e si imbatterono in una cosa intrappolata in una rete da pesca che i compagni di Fernando avevano sistemato da un lato all'altro del porto.

Dentro c'era un cucciolo di lamantino. Si dibatteva cercando di liberarsi dalle maglie della rete, ma era davvero in trappola.

Tupy allora prese un coltello e tagliò la rete, liberando il cucciolo.

Contento, l'animaletto si allontanò nuotando e Tupy spiegò a Henrique che è triste che alcuni uomini bianchi che entrano nella foresta vogliano soltanto distruggere la natura. Ma lui, per tutta la sua vita, avrebbe sempre aiutato gli animali e le persone che avessero avuto bisogno di lui.

Questo viaggio fu di grande lezione a Henrique, il quale da quel momento cominciò ad apprezzare molto gli indigeni e disse che da grande avrebbe voluto fare un lavoro come quello di suo papà.

Alla fine arrivò il quarto giorno, il giorno in cui sarebbero tornati in città.

Henrique era molto triste, perché gli piaceva molto vivere nel villaggio e aveva fatto amicizia con tutti. Aveva visitato tutte le case, aveva fatto merenda dall'uno e dall'altro e dappertutto aveva amici con cui chiacchierare.

Gli piaceva soprattutto Tupy, che era il suo migliore amico.



Era ancora mattina quando salirono sulla barca. Il saluto d'arrivederci fu commovente. Henrique non voleva imbarcarsi. Si imbarcò soltanto quando il papà gli promise che sarebbero tornati presto.

Così, andarono via, ma tutte le volte che suo papà doveva tornare al villaggio, Henrique insisteva per accompagnarlo.

E tutte le volte che ci tornava, invitava uno dei suoi compagni di scuola ad andarci insieme per conoscere gli indigeni.

Quanto a Tupy, continuò a vivere nel villaggio da buon ragazzino e, in seguito, da buon ragazzo.

Di tanto aiutare le persone e gli animali, oggi è conosciuto come l'Eroe del Villaggio.

## II. 4 Luna-bambina e Bambino-giaguaro

A mio marito, Yaguarê Yamã.

Yagualary era un *kurumĩ* diverso dagli altri. Nel villaggio maraguà dove viveva tutti gli altri bambini lo escludevano. Lui non capiva perché, ma una notte mentre dormiva, fu svegliato dalle urla di alcune persone che lo volevano cacciare. Quando il bambino tornò in sé, si accorse di essersi trasformato in un giaguaro.

— In un giaguaro? — domandò stupita la moglie del *tuxawa*, il capo del villaggio. Non credeva alle sue orecchie e, mentre parlava, lo fissava con insistenza.

— Sì, in un giaguaro — rispose il capo del villaggio. — Dobbiamo eliminare il male alla radice, finché è giovane, altrimenti... lo sai come andrà a finire.

Nel frattempo, senza capire cosa stesse accadendo, il bambino rimaneva bloccato in un angolo della sua abitazione, circondato da persone.

*Tutto questo per così poco!* — pensava lui. Non era né brutto né particolarmente grande, in fondo era soltanto un piccolo giaguaro. Eppure, soltanto per essersi trasformato in giaguaro durante il sonno, era stato cacciato dal villaggio ai primi albori del giorno.

Il piccolo Yagualary, triste perché lui non piaceva agli altri bambini e perché non capiva le ragioni per cui era stato cacciato dal villaggio, si incamminò per addentrarsi nella foresta.

All'improvviso, sentì un nodo alla gola: voleva piangere perché gli mancavano il calore materno e le coccole e avrebbe tanto voluto che qualcuno gli spiegasse che cosa stava succedendo. Ma non arrivò nessuno ad aiutarlo. Avevano deciso tutti di ignorarlo.

— Un giaguaro! Dove mai si è visto? —ripetevano tutti.

Così, Yagualary non aveva nessuno che gli desse una mano, neanche i suoi parenti, che pensavano fosse meglio disprezzarlo piuttosto che opporsi alla decisione del capo villaggio.

All'inizio, era molto spaventato e rimase nei paraggi del villaggio sperando di poterci ritornare. Però, con il passare del tempo, vedendo che non succedeva niente e che il suo desiderio non si esaudiva, decise di proseguire il viaggio.

Camminò, camminò... Risalì il fiume Guarinamã, nella distante Maraguapajy, terra dei Maraguà. E dopo aver attraversato ruscelli, laghi e cascate, finalmente arrivò sulla sponda di un fiume. Si fermò su una spiaggia di sabbiolina bianca bianca.

E disse:

— Da oggi in poi, la mia nuova casa sarà qui e la chiamerò “Casa del Bambino-giaguaro”.

Stanco, Yagualary si distese sulla sabbia e si addormentò. Nell'istante in cui sprofondò nel sonno, gli apparve in sogno una Luna azzurra e brillante, che scendeva fino alla spiaggia e si trasformava in una bellissima bambina. Yagualary e la sua nuova amica, felici di essersi incontrati, andavano insieme a farsi un giro.

Quando si svegliò, il sole era già alto. Il bambino si ricordò del sogno e pensò: *Se il sogno può diventare realtà, allora aspetterò qui la Luna-bambina.*

Arrivò la prima sera e lui vide di fronte ai suoi occhi la Luna che spuntava da dietro la foresta.

— È veramente splendida — sospirò.

Ma ciò che Yagualary desiderava più di ogni altra cosa era che la Luna scendesse sulla Terra come nel sogno e che si trasformasse in quella bambina per fargli compagnia. Il *kurumĩ* aspettò... aspettò... tuttavia, con il trascorrere del tempo, finì per addormentarsi e non accadde nulla.

La mattina, appena si svegliò, si fece un delizioso bagno nell'acqua fresca del fiume. Ritornò a riva e cominciò a intrecciare della paglia per costruirsi una casa. Dato che era molto sveglio, trovò subito un modo di costruire un *mutà*, un riparo fatto di rami intrecciati tra loro. In seguito, con i rametti che avanzavano, fabbricò una struttura su cui posare la paglia per il tetto. Tutto questo grazie al sostegno più importante, che era un grosso ramo di un piccolo albero. Ed ecco che la sua nuova casa era pronta.

Siccome aveva fame, scese fino al fiume, dissotterrò alcuni lombrichi e li agganciò ad una lenza fatta di fibre di *warumã*. Successivamente, pescò alcuni pesci. Ma era davvero difficile mangiarli crudi.

Non avendo il fuoco per cucinarli e non sapendo cosa fare, Yagualary rimase un po' di tempo a riflettere... ma niente. Scese la seconda notte e il *kurumĩ* si addormentò.

Mentre dormiva sognò che la Luna, nelle sembianze di bambina, scendeva sulla Terra e portava con sé un tizzone acceso.

Il mattino seguente, quando si svegliò, vide che accanto a lui c'erano dei pesci grigliati alla brace, si avvicinò e vide delle fiamme. Pensò: *la Luna-bambina è venuta da me. Esiste davvero!* — Felice, ringraziò la Luna cantando e svolgendo un rituale che aveva imparato nel periodo in cui abitava al villaggio.

*Gixíamorãg, morãggixiá*

*Wãg'gwatgixiá, çegixiáoby.*

Luna bella, bella Luna

Grazie, Luna, mia Luna azzurra.

In seguito, volle coltivare delle piante commestibili ma non c'era nulla da poter seminare. Cercò qua e là, ma non trovò nemmeno delle radici di manioca. Non potendo fare molto e non avendo nessuno con cui giocare, tornò alla capanna e aspettò l'arrivo della terza notte per poter dormire.

Ancora una volta, gli apparve la Luna-bambina in sogno la quale, scendendo dal cielo, portava con sé molte radici e germogli di piante.

Il bambino si svegliò e, come se se lo sentisse, si diresse verso il terreno, e lì trovò della manioca già piantata. Contento, Yagualary cantò e festeggiò per buona parte del giorno.

— La Luna-bambina esiste davvero e io le piaccio!

La quarta notte, Yagualary non voleva dormire, così fece finta di addormentarsi per sorprendere la Luna-bambina. Quando lei dall'alto guardò in giù e lo vide, scese da lui. E mentre la bambina era intenta ad accarezzare il suo viso, il *kurumĩ* aprì gli occhi e lei si prese proprio un bello spavento.

— Ah, ma allora sei tu che mi stai aiutando!

— Sì, sono io. E vedo che tutte le notti, mentre dormi, ti trasformi in giaguaro. Questa notte non ti sei addormentato e quindi non ti sei trasformato. In ogni caso, io sono venuta qui per prendermi cura di te.

— Che bello! Ho tanto bisogno di un po' di amicizia.

— Io sono già tua amica. — disse la Luna-bambina. — Verrò sempre qui, così potrò giocare con te.

Yagualary si addormentò, immensamente felice. Quando si svegliò, la Luna-bambina era ancora là. Lo guardò e vide che si era trasformato in Bambino-giaguaro. Allora i due, correndo e divertendosi come due buoni amici, si diressero verso la spiaggia.

— La sera è appena cominciata — disse lei.

— È vero, la sera sta cominciando adesso — ripeté lui.

La luna e il giaguaro, insieme, formavano una bellissima coppia. Giocavano con gli alberi, si tuffavano in acqua e si rotolavano sulla sabbia. Andarono avanti così fino a che non sorse il sole.

— È l'ora di andare — disse la Luna-bambina. — Mia mamma si accorgerà che ho dormito fuori e potrebbe mettermi in castigo. Dobbiamo rispettare l'orario. Domani tornerò e giocheremo di nuovo. Anche tu puoi essere un giaguaro solo durante la notte, ma alla mattina devi essere un umano.

— Tua mamma è quella Luna bianca che ieri era lassù?

— Sì. Da qui sembra bianca, ma in realtà è azzurra.

— Siete davvero bellissime. E grazie che non mi ignori, come invece fanno gli abitanti del mio villaggio.

— Si comportano così perché non sanno quanto tu sia speciale.

— Io? Speciale? — rise Yagualary.

— Sì. Forse non lo sai, ma le persone come te, che hanno il potere di trasformarsi in giaguaro, sono benedette da Monãg, il creatore. È stato lui che ti ha fatto così, proprio per farti avvicinare ancor di più alla natura. Le persone del tuo villaggio non hanno compreso i piani di Monãg, ma sono sicura che un giorno li capiranno.

— Sì... Chissà! — disse il Bambino-giaguaro. — Ma, anche se lo dovessero capire, preferisco rimanere qui. Sai, conoscerti è stata davvero la cosa migliore che mi sia capitata.

— Grazie, Yagualary! Ma adesso devo andare. Tornerò domani!

La Luna-bambina si levò in cielo e il *kurumĩ* non stava più nella pelle perché scendesse la notte per poter dormire: non aspettava altro che essere svegliato dall'amica.

Il tempo passò e, tutte le volte che si incontravano, il bambino si affezionava di più alla piccola luna. Lei, a sua volta, da lassù, trascorreva il giorno guardando in giù e aspettando l'imbrunire per poter stare con Yagualary.

Andarono avanti così per anni, finché si innamorarono e decisero di sposarsi. Lei: una bellissima Luna-ragazza azzurra come il cielo e lui un bel Ragazzo-giaguaro dal corpo giallo maculato di chiazze nere.

Così Yagualary, che non poteva essere felice nel villaggio perché era diverso dagli altri, trovò la felicità con la Luna-Bambina dei suoi sogni, e vissero insieme in libertà nella foresta.

Insieme durante la notte ma separati di giorno, il tempo trascorso in compagnia l'una dell'altro era poco per un amore forte come il loro, e per i progettidisegni di Monãg. Ogni volta che albeggiava, la Luna-ragazza saliva in cielo e il Ragazzo-giaguaro cantava:

*Gixíamorã, morãggixiá*

*Wãg'gwatgixiá, çegixiáoby.*

Luna bella, bella Luna

Grazie, Luna, mia Luna azzurra.

### Glossario

*Kurumĩ* — Bambino; ragazzo.

*Maraguá* — Popolo indigeno di origine aruak, con forte influenza tupi. Abita nella regione Maraguapajy, nei municipi dell'Amazzonia di Borba e di Nova Olinda do Norte.

*Guarinamã* — Fiume principale dell'area indigena Maraguapajy, nello Stato di Amazonas.

*Maraguapajy* — “Paese dei maraguà”. Area indigena del popolo Maraguà, situata nella regione del fiume Abacaxis (Guarinamã), nello stato di Amazonas.

*Monãg* — Il creatore, dio maraguà.

Mutà — Intreccio di rametti costruito su un ramo grosso di un albero.

*Tuxawa* — Capo del villaggio indigeno.

*Warumã* — Tessuto. Fibra estratta dall'albero di palma che porta il suo stesso nome.

## II.5 Tainãly, una bambina Maraguà

Nel villaggio Maraguà...

vive la bambina Tainãly.

Lei ama giocare all'acchiappino in acqua.

Il suo uccello preferito è l'ara giacinto.

Il suo animaletto da compagnia è la scimmia Kalyli.

Nella pesca, i pesci più comuni sono il *tambaqui*, il piragna e il *tucunaré*.

Il frutto che piace di più a Tainãly è l'ananas.

E lei è molto felice quando le donne del villaggio preparano il *beiju* di tapioca.

Ma ciò che piace di più a Tainãly è stare insieme ai suoi genitori.

### Glossario

*Tambaqui*: pesce tropicale sudamericano

*Tucunaré*: pesce tropicale sudamericano

*Beiju*: piatto brasiliano di origine indigena fatto con la farina di tapioca



## CAPÍTULO III

### Comentário à tradução

Ao longo da tradução dos cinco textos de literatura infanto-juvenil de Lia Minápoty, que são *A árvore da carne* (2009), *Com a noite veio o sono* (2011), *Tsxipy, o herói da aldeia* (2012), *Tainãly uma menina maraguá* (2014) e *Lua menina e menino onça* (2015), foram encontradas várias dificuldades de tipos diferentes.

Estas dificuldades estão ligadas principalmente a três aspectos: dois que são característicos deste tipo de literatura, ou seja a infanto-juvenil indígena, e um aspecto que é de tipo linguístico, derivante das assimetrias que se verificam entre os dois sistemas linguísticos entre os quais se realiza a tradução.

Quanto aos dois primeiros, como se viu, os textos traduzidos apresentam algumas especificidades linguísticas e expressivas peculiares da narração para um público jovem. Entre outras, destacam-se todas aquelas expressões temporais que indicam um passado indefinido e fantástico, como também o uso obrigatório de certos tipos de tempos verbais e do estilo, que deve ser bastante simples mas ao mesmo tempo também emocional. Em primeiro lugar, por serem traduções de obras literárias, a língua do texto de chegada deve ser fluente e agradável para os ouvidos dos leitores, portanto na tradução foi atuado o processo de equivalência. De fato, este processo é necessário para manter o sentido da frase da obra original e, ao mesmo tempo, construir um texto traduzido que seja agradável para os destinatários.<sup>63</sup>

Em segundo lugar, estas obras pertencem à literatura indígena e isto significa que contêm, além das lendas reescritas e de alguns aspectos da cultura indígena, também nomes de pessoas e de personagens mitológicas, animais, e instrumentos da vida cotidiana escritos na língua maraguá, a língua étnica da autora.

---

<sup>63</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier, *Terminologia della Traduzione*, Milano, Hoepli, 2002, pp. 77-78.

De acordo com estes tipos de dificuldade, serão portanto organizados, descritos e analisados os pontos mais salientes e os principais desafios que foram enfrentados ao longo do processo de tradução que aqui se apresenta como uma das propostas possíveis dentro das infinitas possibilidades tradutórias que qualquer texto literário apresenta.

### **III. 1 Desafios na tradução das obras de literatura infanto-juvenil**

No que diz respeito à tradução literária para leitores jovens e muito jovens, esta disciplina mostra algumas especificidades que estão principalmente ligadas à reprodução, em forma escrita, dos contos orais dos pais ou dos avós que as crianças escutam antes de adormecer.

Efetivamente, como referido no segundo capítulo, a literatura infanto-juvenil é escrita sobretudo para ser lida em voz alta, portanto deve manter a musicalidade que o autor tentou criar, e é claro que será necessária a adaptação desta sonoridade ao público da língua-alvo.

Reproduzir o ritmo e a fluência no texto-alvo são tarefas importantes, bem como traduzir utilizando os termos adequados, porque permitem ao usufruidor ser levado à história também através da cadência das palavras.

De fato, como afirma o poeta finlandês Kirsi Kunnas<sup>64</sup>, o texto deveria fluir como se fosse uma canção, ou seja o profissional da tradução, antes de traduzir, deveria estudar atentamente o ritmo do original através da leitura do texto-fonte para captar a entoação, o tom e o ritmo das palavras.

Analogamente, Stanley Fish, filósofo e crítico literário americano contemporâneo, afirma que “a text to be read is not just an object to be understood in one or more restricted ways, but the meaning(s) of the text is (are) created when the reader participates in the reading event.”<sup>65</sup> Isto significa que a capacidade de ler um

---

<sup>64</sup> K. Kunnas, Entrevista com a autora, 11/02/1987 in R. Oittinen, *op. cit.*

<sup>65</sup> S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of the Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 5.

texto utilizando também a voz e não só a cabeça, possibilita a criação de novos significados e imagens relacionados ao texto literário.

Segundo o mesmo autor, é só participando da leitura da obra que o leitor contribui para a sua reinterpretação, ampliando os sentidos e aumentando as interpretações possíveis. Esta afirmação relaciona-se também com as traduções propostas das obras de Lia Minápoty: é claro que o leitor italiano pode interpretar os contos segundo alguns fatores que o influenciaram, como por exemplo a época histórica na qual existe, as experiências que vivenciou no seu passado, o tipo de instrução e de educação que recebeu, a cultura de origem, e assim por diante.

Além do vário leque de interpretações que pode ter uma obra literária, Fish sublinha a importância do elemento da influência do tempo durante a narração: de fato, sobretudo nas obras de ficção os significados, as histórias e a experiência da leitura se misturam um com o outro e fluem, confundindo o passado, o presente e o futuro em um tempo híbrido.

Portanto, é por isso que nos textos literários infanto-juvenis são muito comuns as expressões típicas dos contos orais como “Era uma vez” e “Reza a lenda”. Estas fórmulas indicam a relação entre a incerteza da história contada e o tempo indefinido da narração que, muitas vezes, é também bastante distante da época do leitor moderno. Todavia, é graças à leitura que os vários tempos opostos se aproximam e passam a fazer parte de um tempo só: o da narração.

Dentro das obras literárias que Lia Minápoty escreveu para crianças e jovens encontram-se várias expressões fixas deste gênero que, neste caso, exprimem o tempo dos mitos maraguá e do sonho, elementos dos quais os textos da autora são embebidos.

Por exemplo, na obra *Com a Noite Veio o Sono* o *incipit* do conto começa com a expressão temporal que só dá a informação de um passado muito distante do tempo presente:

Nos tempos antigos, os índios Maraguá moravam na mata central [...] (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 7)

Nell'antichità, gli indios Maraguà abitavano nel cuore della foresta [...]

Ao ler a tradução italiana, repara-se que o tradutor não utilizou o equivalente literal que seria “Nei tempi antichi”, mas sim a expressão fixa “Nell'antichità”, típica de uma narração para crianças e que aponta uma dimensão temporal antiga e muito imprecisa.

Outros exemplos deste gênero encontram-se na obra *A árvore de carne*. Já no conto homônimo da obra começa com uma frase com outras fórmulas que exprimem, graças também a novos elementos, um tempo e um lugar que não são específicos:

Conta a lenda que nos tempos mais antigos Guarimonãg, o pai do deus Monãg, passeava pela floresta quando se deparou com uma linda árvore. (*A árvore de carne*, p. 19)

Narra la leggenda che nell'antichità Guarimonãg, il padre del dio Monãg, stava passeggiando per la foresta quando si trovò di fronte a un bellissimo albero.

De fato, a oração inicial não só indica um tempo e um espaço muito vagos graças às expressões “nos tempos mais antigos” e “pela floresta”, mas também que a história que será contada é uma lenda, portanto o narrador antecipa que o conto em si pertence à tradição do mundo do sonho e do fantástico.

Outra expressão peculiar da narração infanto-juvenil, que afunda as raízes na antiga cultura da narração oral, encontra-se no conto *A lagoa encantada*, que pertence à coletânea de contos intitulada *A árvore de carne*. No começo deste conto o narrador afirma:

[...] Uns dizem que era no rio Aruã, [...], outros dizem ainda que sua origem se deu no rio Paracuny. (*A árvore de carne*, p. 33)

[...] Alcuni narrano che si trovasse alla sorgente del fiume Aruã, [...], altri invece affermano ancora che ebbe origine dal fiume Paracuny.

Esta fórmula “Uns dizem... outros dizem...” é também característica dos contos míticos orais que eram transmitidos às crianças e aos adultos pelos mais velhos e esta expressão indica que não tem uma única versão do conto, mas sim muitas. De fato, todas as narrações que não tinham um suporte concreto estavam sujeitas a múltiplas variações que dependiam dos locutores, os quais contribuíam para alimentar este sistema narrativo circular reelaborando a história cada vez que a contavam.<sup>66</sup> Portanto, a fórmula descrita acima permite a identificação dos elementos fantásticos e indefinidos que são típicos dos mitos e, em particular, dos contos para crianças.

Outra peculiaridade linguística relacionada com a tradução dos contos infanto-juvenis é de tipo verbal. Efetivamente, os contos de Lia Minápoty situados em épocas e espaços indefinidos são escritos em português utilizando essencialmente o tempo verbal pretérito perfeito simples do modo indicativo.

Em geral, esse tempo verbal encontra a sua correspondência narrativa em italiano no *passato remoto*. Assim, por exemplo, no conto *Lua-Menina e Menino-onça* alguns dos verbos no pretérito perfeito simples foram traduzidos assim:

Cansado, Yagualary deitou-se na areia e adormeceu. Nesse instante sonhou com uma Lua azul [...] (*Lua-Menina e Menino-onça*, p. 13)

Esausto dal viaggio, Yagualary si distese sulla sabbia e si addormentò. Nell'istante in cui sprofondò nel sonno, gli apparve in sogno una Luna azzurra [...]

Normalmente o pretérito perfeito simples é traduzido em italiano pelo *passato prossimo* ou pelo *passato remoto*, mas como em italiano as fábulas e em geral os contos infanto-juvenis ambientados no passado são narrados sobretudo no *passato remoto*, optou-se por este tempo na tradução.

De fato, em italiano o *passato prossimo* indica um passado que tem a ver com eventos psicologicamente próximos e que geralmente não têm distância emocional

---

<sup>66</sup> G. Soravia, *op. cit.*

com o tempo presente. Pelo contrário, o *passato remoto* é o tempo que revela um passado longínquo<sup>67</sup>, seja a nível cronológico seja a nível psicológico, portanto sua utilização resulta mais apropriada para os contos infanto-juvenis situados em lugares e épocas distantes do presente como narram de eventos que terminaram.

Outra particularidade que surgiu está relacionada com a questão dos diminutivos. Efetivamente, em obras em português para crianças é comum encontrar o uso do sufixo *-inho* não só para os substantivos, mas também para os adjetivos. Nos livros infantis italianos o recurso a diminutivos também é possível, mas só com certas palavras. Por exemplo, no conto *Lua-menina e menino-Onça* há a seguinte frase onde é declinado o adjetivo:

Parou numa praia de areias branquinhas. (*Lua-menina e Menino-onça*, p.10)

Si fermò su una spiaggia di sabbiolina bianca bianca.

Neste caso, escolheu-se usar o diminutivo com o substantivo e não com o adjetivo porque em italiano o diminutivo do adjetivo (por exemplo “bianchina” ou “bianchetta”) seria muito menos natural do que o do substantivo. Além disso, a solução de traduzir “branquinhas” por “bianca bianca” permitiu manter uma expressividade mais próxima da oralidade em sintonia com o texto-fonte, aproveitando o fenômeno da língua italiana chamado de “reduplicazione espressiva”, que consiste em repetir uma palavra, geralmente um adjetivo ou um advérbio, para precisar o significado da coisa em si.

### **III. 2 Desafios na tradução das obras de literatura indígena**

O segundo tipo de dificuldade encontrada ao longo do processo da tradução prende-se com o fato de as obras em análise serem de autoria indígena, estando

---

<sup>67</sup> M. Dardano, P. Trifone, *op. cit.*

pontuadas de várias particularidades a nível cultural e a nível linguístico.

Como se viu no primeiro capítulo, a literatura de autoria indígena escrita começou a ser conhecida no Brasil depois do fim da ditadura militar, ou seja a partir da segunda metade dos anos oitenta. Além disso, a circulação deste tipo de literatura deve-se à luta dos povos indígenas para serem reconhecidos pelo seu próprio país, cujos governantes foram responsáveis, a partir da época das caravelas, de séculos e séculos de repressão das minorias étnicas e linguísticas que não fossem a branca.

É principalmente por isso que a literatura de autoria indígena é rica de traços específicos e identitários que refletem os símbolos e os saberes ancestrais da tribo do autor, como lendas e mitos sobre a origem do mundo, bem como de traços do idioma nativo, que neste caso é o maraguá.

Portanto, no processo de tradução foram adotadas algumas medidas com o objetivo de reproduzir no leitor italiano a sensação de ler histórias impregnadas de elementos antigos e fantásticos mas que resistiram, ao longo dos séculos, às violências e às humilhações que se perpetuaram de geração em geração.

Primeiramente, escolheu-se traduzir de acordo com a estratégia da tradução comunicativa teorizada por Newmark<sup>68</sup>, mas mantendo também vários elementos de tradução semântica, como por exemplo pelos nomes das tradições, dos lugares, das personagens e das crenças maraguá.

Em segundo lugar, estas obras manifestam algumas especificidades que não podem ser neutralizadas: por exemplo, as palavras escritas em língua maraguá são estranhas também para a grande maioria dos leitores brasileiros, que moram no mesmo país onde a obra foi publicada, portanto é desejável manter o mais possível os estrangeirismos na tradução italiana também, para recriar o sentimento de desnorteamento produzido pelo próprio texto-fonte.

Além disso, as palavras em maraguá que surgem nos textos não serão explicadas com notas de rodapé, que poderiam distrair o leitor, mas sim no glossário final presente em cada obra. No que diz respeito às crianças, é importante considerar que são leitores especiais, porque não precisam conhecer o exato significado das

---

<sup>68</sup> P. Newmark, *op. cit.*

novas palavras que escutam ou que leem nos livros: efetivamente, estão mais concentradas no prazer da descoberta que surge ao ouvir uma combinação inédita de sons do que no sentido preciso. Além disso, o contexto da narração e as imagens, onde presentes, para os pequenos leitores serão uma preciosa ajuda na compreensão e na descodificação do sentido dos termos estrangeiros.

Por exemplo, ao ler o *Soneto Amazônico* escrita por Yaguaré Yamã e presente como epígrafe no início da obra *A árvore de carne*, os destinatários vão sentir um efeito de estranhamento muito forte, porque o poema contém uma grande quantidade de palavras em língua maraguá. As palavras estrangeiras do poema são bastantes quer para um brasileiro quer, por conseguinte, para um italiano, mas ao mesmo tempo não impedem de intuir o contexto e de fruir da leitura do poema em geral.

De fato, o poema fala da Floresta Amazônica e constitui uma ponte entre a narração verdadeira, apresentada logo a seguir, e os leitores da obra. Efetivamente, ao lerem o poema, os destinatários podem já entrar na atmosfera amazônica. O ingresso no poema ocorre respirando por um momento a paz e a tranquilidade da natureza presente neste lugar, sentindo o fluxo das águas, vendo seus reflexos dourados, e avistando as embarcações na hora do pôr do sol.

No que tange à tradução italiana do *Soneto Amazônico*, é importante apontar que se tentou manter estas sensações ambivalentes: a de estranheza, que tem a ver com o cenário exótico, e a da calma interior dada pela harmonia da natureza. Em seguida, citam-se em particular as primeiras duas estrofes (grifo nosso):

Sobre a água *pitínga* do *Arawá*  
*Ygara* que desliza calmamente  
Entre galhos — caniços de araçá  
No reflexo dourado quase ausente.

Do *guarasy pirãga* em seu ocaso  
Mariscamos, louvando ao criador  
Como o *pirá* a *boiar* — puro ornato



— Natureza ao pescar do pescador.  
(“Soneto amazônico”, *A árvore de carne*, p. 7)

Sull’acqua argillosa dell’Arawá  
*Ygara* che scivola placidamente  
Tra i rami— canne di gracá  
Nel riflesso dorato quasi assente.

Del *guarasy pirãga* nel suo tramonto  
Peschiamo, lodando il creatore  
Come il *pirá* a guazzare — puro adorno  
— Natura al pescare del pescatore.

Ao transferir a poesia para o italiano, tentou-se manter tanto o ritmo e o efeito sonoro do original, como as rimas. No que diz respeito às rimas, não foi muito difícil preservá-las por duas razões principais.

Primeiramente, porque o italiano e o português são dois sistemas linguísticos bastante próximos e os processos de formação das palavras são em geral afins, e em alguns casos, iguais. Por exemplo, ambos utilizam o sufixo *-mente* para formar advérbios, portanto foi possível manter quase inalterado o ritmo e o significado das palavras, assim como as rimas.

De fato, em português, na primeira estrofe a rima “calmamente” / “ausente” foi traduzida em italiano com “placidamente” / “assente” e, na segunda estrofe, a rima em português “criador” / “pescador” foi traduzida para italiano por “creatore” / “pescatore”.

Além disso, neste poema há também as palavras indígenas “Arawá”, nome verdadeiro de um rio amazônico, e “araçá”, nome que indica um fruto exótico típico do Brasil, mas do qual não existe uma tradução para o italiano: os dois termos ficaram inalterados na versão italiana do poema, permitindo manter a rima.

Voltando à questão das rimas, a razão pela qual não foi excessivamente complicado mantê-las é que algumas são compostas com palavras em maraguá que, como foi já antecipado, não foram traduzidas para o italiano mas foram preservadas na tradução para a língua-alvo:

Tantos, tantos pirás! Oh remador!

Vem pegar o *piná* mariscador

E jogar no *pitanga* paraná

E pegar nesses tempos, *mariscados*

Sobre a aratuba do *guanãminaro*

Enquanto não perece o xamatá.

(“Soneto Amazônico”, *A árvore de carne*, p. 7)

Tanti, Tanti *pirás*! Oh, *rematore*!

Vieni a prendere il *piná* *pescatore*

E lancialo nel *pitanga* *paraná*

E afferralo in questi tempi, *pescati*

Sull’*aratuba* del *guanãminaro*

Finchè non svanisce il *xamatá*.

A expressão portuguesa “Oh, remador!” foi traduzida para o italiano com algo muito parecido, ou seja o vocativo “Oh, rematore!”, que permitiu conservar a rima imperfeita com a palavra de origem maraguá com morfologia portuguesa, traduzida por “pescatore”. Além disso, aponta-se a rima nos últimos versos dos dois tercetos, entre as duas palavras maraguá “paraná” e “xamatá”.

Em suma, graças a estes elementos, ou seja, a proximidade entre italiano e português, e a presença das palavras maraguá, presentes no final de alguns versos dos tercetos, foi possível manter a musicalidade do poema, as rimas, e, ao mesmo tempo, não perder a sua especificidade amazônica.

Como se viu, a presença de palavras em maraguá é um elemento caracterizador do corpus de contos traduzido. A obra *A árvore de carne*, nomeadamente, não contém só palavras isoladas em maraguá, mas em um caso, também uma frase inteira. De fato, no último conto *A origem do poço Gurupápawa*, a personagem da sogra de Manãga pronuncia uma frase completa nesta língua indígena, ou seja:

— *Arika patau gurupápawa etá ú.* (*A árvore de carne*, p. 39)

Esta frase, murmurada pela personagem vilã, é a única do livro que fica sem tradução no texto-alvo, em conformidade com o que acontece no texto-fonte. De fato, estas palavras misteriosas não são explicadas no glossário final da obra e, recorrendo às ferramentas linguísticas disponíveis, não foi possível descodificar o seu significado, que, em geral, permanece misterioso mesmo para os leitores do texto original.

Provavelmente a autora, através destas palavras crípticas, pretendeu aumentar ainda mais o sentimento de estranheza no leitor, que não entende o significado da asserção e não pode encontrá-lo em nenhum lugar. É possível que a intenção profunda de Lia Minápoty fosse a de comunicar implicitamente aos leitores que só os membros que pertencem ao povo Maraguá podem descodificar e entender o sentido da frase.

Efetivamente, esta escolha representa o fato de que os leitores que não pertencem a esta etnia podem entrar em contato com a cultura e a língua maraguá através dos livros da autora, mas nunca as poderão alcançar completamente. É também verdade que a ação de não fornecer o significado dos termos ajuda a aumentar a curiosidade e a imaginação dos destinatários, que podem intuir e fantasiar sobre o sentido da frase que, aliás, lembra uma maldição ou um sortilégio.

Apesar da escolha geral de manter as palavras em maraguá inalteradas no texto-alvo, na tradução das obras, alguns nomes próprios das personagens da mitologia maraguá, no específico aqueles que poderiam confundir o leitor italiano, foram alterados mas de forma mínima.

Com efeito, na tradução de obras de literatura infanto-juvenil, geralmente os nomes das personagens são alterados ou adaptados à cultura e à língua-alvo para

serem reconhecíveis por parte do leitor. Todavia, decidiu-se manter intata a maioria dos nomes das personagens na língua maraguá, em virtude da intenção de recriar o efeito da obra original escrita em português mas com elementos em maraguá, veiculadores da cultura deste povo: mesmo os brasileiros que moram no mesmo estado de onde provém a autora ao lerem os contos experimentarão estranheza. Portanto, não teria sentido mudar completamente os nomes substituindo-os por outros pertencentes à cultura italiana.

Os critérios seguidos para atuar as alterações na tradução dos nomes próprios têm razões de vários tipos. Algumas alterações, de fato, podem ter origem na fonética, como por exemplo todos aqueles nomes que são difíceis de serem pronunciados por um leitor italiano. Outras, podem ter origem na grafia das palavras e na presença inconstante de sinais diacríticos, como o til e alguns acentos que poderiam ser desnorteadores. As últimas podem ter origem na semântica, ou seja relacionadas com o significado.

No que diz respeito à grafia dos nomes e sua normalização, no conto *Com a Noite Veio o Sono*, há um problema de tipo gráfico, porque o nome de um dos heróis que consegue conquistar a escuridão para seu povo, *Diazoáp*, ao longo do conto aparece ocasionalmente com ou sem til no primeiro *a*. Para uniformizar a grafia, escolheu-se tirar definitivamente o til, que é a forma predominante ao longo do texto e que é também a forma registrada no glossário deste livro como também do livro *Maraguápéyára* de Yaguaré Yamã, onde se confirma a ausência do til no primeiro *a* do nome do herói *Diazoáp*.

No que diz respeito aos outros nomes pessoais que contêm o til sem variações ao longo do texto, o tradutor decidiu mantê-los quer para manter o mais possível intatos os nomes típicos das personagens, quer pelo significado que englobam, ou seja o de pertencerem a um universo linguístico e cultural diferente daquele italiano.

Na verdade, um simples elemento gráfico como o til pode ter o impacto perceptivo de levar o leitor para um mundo fantástico e desconhecido, por ser um símbolo alheio do seu próprio sistema gráfico, mas utilizado por uma língua de um outro povo que mora em outro lugar do planeta. Portanto, durante a leitura das obras,

o tradutor considerou oportuno manter aquele signo para transmitir aos novos pequenos leitores a curiosidade e o interesse por outros universos, outras histórias, outros idiomas e, sobretudo, outras pessoas.

No caso do nome *Txsipy*, no conto homônimo, foi atuada no nome próprio do protagonista uma alteração adicional. De fato, na tradução escolheu-se substituir o nome *Txsipy* com o nome *Tupy* por várias razões. Primeiro, porque ambos os nomes aparecem ao longo do conto, mesmo referindo-se à mesma personagem. Efetivamente, na segunda parte do texto original a autora reduz o nome *Txsipy* com *Tupy*, mas além do fato de que ambos os nomes resultariam opacos para um leitor italiano, a presença simultânea dos dois poderia também confundir o público.

Em segundo lugar, considerou-se que o nome original *Txsipy* é dificilmente pronunciável porque contém letras que não fazem parte do alfabeto italiano e que, pela ordem em que surgem, desconcentram o leitor italiano.

Em terceiro lugar, o nome *Tupy* evoca uma família linguística indígena presente no Brasil, a Tupi-Guarani, e algumas povoações de língua tupi influenciaram linguisticamente e culturalmente os maraguás, portanto considerou-se evocadora do universo indígena em geral a alteração nesta direção.

Por outro lado, na obra *Lua-menina e Menino-onça*, onde os nomes dos protagonistas são dados por palavras comuns e não por antropônimos tradicionais, escolheu-se traduzir esses nomes pelos equivalentes em italiano, ou seja *Luna-bambina* e *Bambino-giaguaro*, até porque os nomes originais dos protagonistas, que são também representados nas ilustrações, são escritos em português e não em maraguá. De fato, se o tradutor deixasse os nomes em português, os nomes dos protagonistas, que refletem a sua identidade e que são informativos para os leitores do texto-fonte, se tornariam de todo opacos para um leitor italiano.

Relativamente a estas duas personagens, a *Lua-menina* e o *Menino-onça*, foi muito interessante descobrir que carregam consigo um leque de sentidos ancestrais que fazem parte da cultura indígena brasileira. De fato, a lua é tipicamente ligada à

imagem do feminino, porque simboliza a fecundidade maternal assim como o ciclo biológico das fases da vida: ela cresce, diminui, desaparece e cresce novamente.

Além disso, a lua é considerada a guia e o símbolo da noite, a sua presença no céu ajuda a acompanhar os humanos no mundo dos sonhos, do inconsciente e do conhecimento profundo, evocando a luz da esperança no meio da escuridão. Efetivamente, a *Lua-menina* guia com a sua luz o seu amigo que se sente perdido no meio do medo e da floresta, e aparece em forma de sonho enquanto ele dorme; a *Lua-menina* desce na terra para cuidar do *Menino-Onça* e tem uma energia terapêutica do feminino que envolve o calor, a amizade, a ajuda.

No que diz respeito à onça, é o animal mais estimado pelos indígenas porque é muito forte, astucioso, ágil e corajoso. De fato, é o único felino que pode matar as presas perfurando o crânio com os dentes caninos, característica que suscita ao mesmo tempo muito medo e muita admiração entre os habitantes da floresta. A onça pintada adulta é o mais perigoso dos três animais que se deve matar para cumprir o ritual do *Guaripãg*: os homens adultos maraguá que querem tornar-se em *mirixawa'eté*, ou seja em caçador-guerreiro-chefe, têm a tarefa de assassiná-los para ganhar este título prestigioso.<sup>69</sup> Por conseguinte, o menino do conto que se transforma em onça leva consigo a potência masculina do guerreiro e a temeridade do felino.

Em suma, seja a lua seja a onça são dois elementos que têm em comum não só a força da natureza, mas também a história antiga das crenças dos antepassados, portanto foi considerado importante traduzir os nomes próprios para o italiano, para que o leitor entendesse bem o significado e intuísse sua representação, mesmo sabendo que nunca alcançará completamente o inteiro sentido dos dois símbolos. Na verdade, esta impossibilidade de entender totalmente o significado da lua e da onça é devida sobretudo à representação que carrega uma parte do universo cultural da tribo, e que é só parcialmente acessível.

Todos os outros nomes de pessoas físicas presentes nos contos foram deixados inalterados, como por exemplo os nomes das personagens mitológicas como o de

---

<sup>69</sup> Y. Yamã, *Maraguápéyára*, Manaus, Valer, 2014, pp. 51-52.

*Monãg*, o deus maraguá, decidiu-se não fazer alterações para preservar os traços culturais mais significativos da religião deste povo.

No que diz respeito aos nomes de animais, foram preservados aqueles em maraguá presentes no texto original porque são consultáveis no glossário, enquanto evidentemente foram traduzidos para o italiano aqueles escritos em português. Algumas dúvidas, durante o processo de tradução, surgiram acerca de um termo que se refere a um animal, ou seja a *makukawa*, presente no conto *Com a Noite Veio o Sono*:

— São a coruja, a guariba, a *makukawa*, o bacurau, o *yurutay* e o macaco\_zogue-zogue. [...] (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 11)

— Sono la civetta, la scimmia, la *makukawa*, l'uccello notturno, lo *yurutay* e la scimmia titi. [...]

De fato, este nome é escrito em maraguá mas não se encontra no glossário, nem em outras ferramentas de consulta. Como se encontra entre duas vírgulas e antecede o nome de bacurau, *makukawa* poderá talvez indicar este mesmo animal, ou seja um tipo de aves amazônica.

No que diz respeito aos topônimos, foram deixados totalmente inalterados como por exemplo o do lago Waruã, para respeitar a geografia do território maraguá e conservar os verdadeiros nomes de rios, lagos, aldeias e cidades ao leitor que estiver interessado na matéria.

Como critério geral para todos os contos traduzidos, todas as palavras em maraguá que se mantiveram no texto-alvo encontram-se em itálico, para assinalar mesmo de forma gráfica que se trata de palavras que pertencem a outro sistema linguístico. Por exemplo, na obra *Com a Noite Veio o Sono*, entre outros há os seguintes vocábulos maraguá que na tradução italiana se mantiveram intatos e que são facilmente reconhecíveis graças ao uso do itálico:

Certo dia, um velho malyli, desses que conhecem os segredos do mundo e conversam com os espíritos da floresta, a quem se dá o nome de çakaka, lhes contou que próximo ao lago Waruã, havia dois kamuty guardados pelo demônio Bikoroti. (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 8)

Un giorno, un vecchio malyli, di quelli che conoscono i segreti del mondo e comunicano con gli spiriti della foresta, ai quali si dà il nome di çakaka, raccontò che vicino al lago Waruã, c'erano due kamuty custoditi dal demônio Bikoroti.

No que tange a tradução italiana da obra *Lua-menina e Menino-onça*, empregou-se o mesmo processo de transferência dos vocábulos indígenas utilizando o itálico:

Yagualary era um kurumĩ diferente dos demais.

Yagualary era un kurumĩ diverso dagli altri.

Ademais, utilizou-se este caráter também em outros casos. De fato, ao longo da tradução de *Tainãly, uma menina maraguá* foram transferidos em itálico os vocábulos relativos à fauna e à comida escritos em português mas dos quais não têm correspondentes em italiano. Relativamente aos nomes da fauna há o exemplo da frase seguinte:

Na pesca, os peixes mais comuns são o tambaqui, a piranha e o tucunaré. (*Tainãly, uma menina maraguá*, p. 14)

Nella pesca, i **pesci** più comuni sono il tambaqui, il piragna e il tucunaré.

Outro exemplo da mesma obra que envolve um termo relativo a uma comida específica transferido para o italiano no itálico encontra-se na oração:



E ela fica muito **feliz** quando as mulheres da aldeia fazem beiju de tapioca. (*Tainãly, uma menina maraguá*, p. 18)

E lei è molto **felice** quando le donne del villaggio preparano il beiju di tapioca.

Aponta-se que na segunda frase apresentada a título de exemplo, a palavra que designa a comida “beiju” de tapioca, além de não existir em italiano, é também escrita com a grafia tipicamente brasileira, porque utiliza a vogal “u” no lugar do “o”.

Da mesma forma, no “*Soneto amazônico*” presente no incipit da obra *A árvore de carne* há outro vocábulo em português que designa um fruto que não existe na Itália e que, portanto, na tradução precisa ser mantida integralmente. Para que palavra “araçá” possa ser reconhecível ao leitor como palavra estrangeira, foi transferida na tradução italiana com o caráter itálico:

Entre galhos — caniços de araçá (*Soneto amazônico, A árvore de carne*, p. 7)

Tra i rami— canne di araçá

No que concerne aos traços culturais específicos , como era de esperar ao longo das obras foram identificados vários, que são provavelmente típicos das comunidades indígenas maraguá e bem diferentes da cultura dominante na Itália.

Em particular, o elemento mais crítico foi o fato que em alguns contos dos livros traduzidos foram individuadas várias alusões, mais ou menos explícitas, à sexualidade, provavelmente porque, como dito no primeiro capítulo, os indígenas maraguá têm uma relação mais tranquila com a temática da sexualidade face aos italianos, herdeiros de uma cultura da vergonha e da privacidade.

Por exemplo, dentro da obra *Com a Noite Veio o Sono* surge a personagem do *Bikoroti*, uma entidade maligna que, depois de lhe roubarem os potes cheios de escuridão, começa a andar pela floresta à procura de crianças para importuná-las. Em seguida, aparece um trecho do conto que criou algumas dificuldades na tradução, evidenciadas pela parte sublinhada e seguidas pela tradução em italiano:

Quando ronda uma aldeia, ele não sossega enquanto não leva uma criança para perder-se na mata ou enfeitiçá-la. (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 23)

Quando si aggira intorno a un villaggio, non si dà pace finché non porta con sé una bambina e la fa perdere nel bosco o la strega.

De fato, em português a palavra “criança” pode indicar indistintamente seja os meninos seja as meninas no período da infância, porque tem um significado neutro. Portanto, a primeira vez que se leu o texto, entendeu-se que a palavra sublinhada se referia a ambos os sexos, mas o glossário do livro era mais específico. De fato, no glossário, o Bikoroti é descrito como um demônio que molesta sexualmente as meninas:

*Bikoroti* Monstro da mitologia Maraguá que anda próximo às aldeias e roças a fim de abusar de meninas. (*Com a Noite Veio o Sono*, glossário, p. 27)

*Bikoroti* Mostro della mitologia maraguà che si aggira intorno ai villaggi e alle campagne al fine di abusare delle bambine.

Portanto, escolheu-se traduzir desta maneira para manter o significado do texto original, mas, por outro lado, também surgiram várias dúvidas em relação à aceitação do texto no caso de se viabilizar a publicação na Itália. Efetivamente, é possível que esta parte que alude ao abuso sexual seja “censurada” pela editora para não chocar a sensibilidade primeiramente dos adultos que adquirem os livros para os ler aos mais pequenos.

Da perspectiva oposta, é relevante notar o dado cultural dos maraguá, ou seja, a falta de uma censura rigorosa, em crianças, perante temas ligados à sexualidade e a alguns dos perigos relacionados a ela.

Efetivamente, a cultura ocidental tenta proteger as crianças dos assuntos julgados mais perturbadores, mas isto não impede que eventos desfavoráveis possam

acontecer na realidade, e sobretudo não impede que as crianças descubram estas emoções sozinhas e de outra maneira. De fato, pode-se considerar esta atitude de censura como uma maneira de esconder as emoções negativas, mesmo que sejam perfeitamente naturais e que façam parte do mundo em que vivemos. Com efeito, como afirmam os psicólogos Klingberg e Rönnerberg dos quais falamos no primeiro capítulo, para que as crianças tenham um crescimento saudável, é preciso que experimentem várias sensações, mesmo que sejam perturbadoras.<sup>70</sup>

Um outro exemplo de tabu sexual presente nas obras de Lia Minápoty encontra-se no livro de contos *A árvore de carne*, mais precisamente no conto *A origem do poço Gurupápawa*. Neste conto a sogra da personagem de Manãgá, manda-o cavar um buraco numa comedia de caça para capturar uma anta que ela queria comer. Manãgá cava o buraco, mas como a sogra não fica satisfeita com a profundidade, ela tira alguns dos seus pelos púbicos e os coloca nas margens do buraco, para fazer pensar que a anta passou por ali e não foi capturada por causa do buraco ser pouco profundo:

Em seguida, arrancou um punhado de cabelo de seu sexo e o espalhou pelas beiras do buraco cavado pelo genro. (*A árvore de carne*, p. 39)

In seguito, strappò un ciuffo di peli del suo pube e li sparse sui lati del buco scavato dal genero.

Neste caso, decidiu-se traduzir “pube” em vez de “sesso” precisamente porque foi considerada um termo menos evocador da esfera sexual, mas que contém o mesmo significado do original. Efetivamente, através da palavra mais científica “pube” que opacifica o termo específico “sexo”, a tradução fica mais asséptica e portanto menos incômoda para um público de leitores com uma percepção diferente dos tabus.

Mais no específico, a escolha do tradutor de preservar este traço peculiar ligado à nudez deve-se à intenção de não perturbar a lenda, e esta decisão permitiria

---

<sup>70</sup> R. Oittinen, *op. cit.*

manter a versão íntegra e correta do conto original. Infelizmente, esta escolha apresenta alguns aspectos problemáticos relativos à eventual publicação do conto para um público de jovens leitores. Efetivamente, como se afirmou em antecedência, geralmente as crianças tendem a ser protegidas pelos adultos que selecionam os textos de tudo aquilo que concerne aos tabus da sociedade, como os elementos ligados à sexualidade. Portanto, o profissional que vai ler o conto traduzido com a intenção de publicá-lo, poderia tomar a decisão de eliminar os elementos considerados incômodos, substituindo-os por outros mais neutrais.

Por exemplo, nessa perspectiva, o tradutor tomou em consideração recorrer, em vez da expressão “um punhado de cabelos de seu sexo”, à fórmula “un ciuffo di capelli”, ou seja um punhado de cabelos. De fato, esta ação permitiria manter o campo semântico dos cabelos e, ao mesmo tempo, preservar a característica de ser uma velha megera sem perturbar o eventual público adulto que vai ler e escolher a obra para os jovens e as crianças. Porém, estando nesta fase isento de pressões externas, o tradutor preferiu não contradizer ou alterar referências culturais muito próprias da cultura e da tradição maraguá. Além destes elementos explícitos que podem causar problemas, dentro dos contos originais, há também outros tipos de alusões à sexualidade, mas que são expressas de maneira diferente, ou seja com termos opacos. De fato, as palavras opacas são aquelas palavras que só deixam intuir atos julgados tabus, e que por serem mais implícitas, são bem mais aceites pela cultura italiana dentro de um livro de contos infanto-juvenis.

Por exemplo, no conto *Um casamento na aldeia* da obra *A árvore de carne*, há duas frases que aludem ao ato de consumação de casamento, depois da cerimônia oficial, entre os dois jovens apaixonados *Potyra* e *Karuka* :

Dava para notar nitidamente o cansaço exposto em suas faces. As crianças é que não entendiam direito o que havia acontecido ali, diziam que era porque tinham que tecer o mais depressa possível suas tiaras. Bem, essa já é uma história de adultos. (*A árvore de carne*, p. 31)

Si notava nitidamente la stanchezza espressa sulle loro gote. I bambini, che non capivano esattamente cosa fosse successo, dicevano che gli sposi erano arrivati in ritardo perchè avevano dovuto tessere il più in fretta possibile i loro cerchietti. Bene, questa è già una storia per adulti.

No trecho acima, decidiu-se portanto manter as expressões opacas porque os destinatários da obra, como quase todos os jovens e as crianças, têm um alto grau de aceitação das mesmas. Além disso, as alusões são muito sutis e ambíguas, portanto não prejudicam a leitura do conto.

Note-se, ainda, que na última frase o narrador interage, através do comentário, com os hipotéticos destinatários da obra, ou seja os *superaddressees*. O narrador parece heterodiegético ao longo de toda a obra, mas nesta frase comunica com os jovens leitores quebrando o plano da neutralidade que tinha criado.

Outras frases opacas que se acharam ao longo da tradução dos textos, encontram-se no conto que dá o nome à obra *A árvore de carne*:

Ele olhou e viu que ela estava nua diante dele. Guarimonãg então se deixou seduzir por ela, que, mal chegara, já começava a acariciá-lo. Ele, sentindo prazer, [...] (*A árvore de carne*, p. 20)

Il dio la guardò, e vide che la donna stava nuda in piedi davanti a lui. Guarimonãg allora si lasciò sedurre da lei che, nonostante fosse appena arrivata, aveva già cominciato ad accarezzarlo. Lui, provando piacere, [...]

Também neste caso as referências eróticas são evidentes, ainda que não de todo explícitas, pois envolvem verbos ambíguos como “seduzir”, “acariciar” e “sentir prazer”: em princípio, o leitor vai tolerar bastante bem estes termos, portanto na tradução italiana não foram atuadas alterações substanciais nem formais a esse respeito.

### **III. 3 Desafios na tradução de português para italiano**

Como foi prenunciado no início do capítulo, o terceiro tipo de dificuldade na tradução das cinco obras literárias de Lia Minápoty aqui apresentadas estão intrinsecamente ligadas à relação entre a língua-fonte e a língua-alvo.

Por um lado, o português e o italiano são idiomas muito próximos, porque ambos provêm do latim e portanto apresentam muitas afinidades. Por outro lado, apresentam também várias dessemelhanças como por exemplo no uso dos pronomes, na formação das frases subordinadas, ou na presença ou ausência de alguns tempos verbais e de certas partículas gramaticais.

No que diz respeito ao uso dos pronomes, no português do Brasil, apesar da existência do “tu” e de este ser ocasionalmente utilizado em situações específicas, é muito mais difundido o uso o “você”, para se referir à segunda pessoa singular. Além disso, a terceira pessoa singular expressa pela fórmula “o senhor” ou “a senhora” é utilizada em ambientes formais, mas não só. Por exemplo, no conto *Tsxipy, o herói da aldeia*, a personagem de Henrique dirige-se ao seu pai utilizando esta expressão:

— Eu não vou. Eu odeio índio. Principalmente esse tal de Tsxipy de quem o senhor sempre fala. (*Tsxipy, o herói da aldeia* p. 4)

— Io non ci vengo. Io odio gli indios. Soprattutto questo Tupy di cui parli sempre.

— Quem é esse que o senhor está abraçando? Por acaso é seu filho para que o senhor o abrace? (*Tsxipy, o herói da aldeia*, p. 6)

— Chi è che stai abbracciando? È per caso tuo figlio che lo abbracci?

Efetivamente, no Brasil há uma certa variabilidade no uso desta uma fórmula vocativa de cortesia. De fato é possível ouvir, em algumas famílias brasileiras, os filhos e as filhas tratarem os pais por “o senhor”, no caso do pai, e “a senhora” no caso da

mãe. É claro que esta maneira de se relacionar com os mais velhos da família é um sinal de respeito e boa educação.

Na Itália também era muito comum dirigir-se aos próprios pais utilizando uma fórmula que era sinônimo de respeito, ou seja o pronome da segunda pessoa plural “voi”, mas hoje caiu quase totalmente em desuso e acabou por ser substituído pelo pronome mais informal “tu”.

Portanto, na tradução italiana escolheu-se adaptar o pronome pessoal da segunda pessoa singular “o senhor”, recorrendo à segunda pessoa singular para ser mais coerente com os usos linguísticos dos pronomes pessoais na língua italiana da época atual, em contexto familiar análogo ao que surge no conto.

Outro fenômeno interessante envolve o pronome de complemento de objeto direto. De fato, se o italiano prevê o uso obrigatório do complemento direto com os verbos transitivos, o português é mais flexível e prevê a possibilidade (muito frequente) do objeto nulo.

Por exemplo, na obra de Lia Minápoty *Tsxipy, o herói da aldeia* este fenômeno se registra na segunda frase citada abaixo:

Henrique odiava o trabalho do pai. Odiava mais ainda quando ele precisava viajar para visitar os índios. (*Tsxipy, o herói da aldeia*, p. 1)

Henrique odiava il lavoro del padre. Ancor di più lo odiava quando doveva viaggiare per fare visita agli indigeni.

De fato, o verbo “Odiava” não é acompanhado por nenhum pronome de objeto direto, mas na tradução italiana foi necessário adicionar o pronome complemento direto *lo*, porque o complemento de objeto explícito é obrigatório com todos os verbos transitivos.

Outro caso de objeto nulo encontra-se no conto *O colar sagrado*, dentro da obra *A árvore de carne*:

— [...] Também peço que leve seus instrumentos de pajelança.

Nisso, Piraí indagou:

— Porque devo levar? (A árvore de carne, p.14)

— [...]Ti chiedo anche di portare con te i tuoi strumenti di stregoneria.

Su questo, Piraí indagò:

— Perché li devo portare?

Portanto na tradução italiana foi indispensável adicionar o pronome complemento direto *li*, que se refere aos instrumentos de pajelança que Piraí tem que levar consigo até o lago Induá.

Em seguida, no mesmo conto há uma frase significativa no que diz respeito à oscilação do uso e da realização do pronome complemento direto em português brasileiro.

— Pegue o colar, ponha sobre a mesa de pedra e o deixe por alguns minutos que *Guarasy*, o deus-sol vai abençoá-lo. (A árvore de carne, p. 15)

— Prendi la collana, mettila sul tavolo di pietra e lasciala lì per alcuni minuti, così *Guaray*, il dio sole, la benedirà.

Nesta frase do diálogo entre Piraí e a voz misteriosa, aparecem três modalidades para exprimir o pronome de complemento objeto direto. Todos os verbos presentes na oração se referem ao substantivo “o colar”. O primeiro caso, ligado ao verbo “ponha”, é um caso de objeto nulo: de fato, o verbo se refere ao nome “o colar”, mas não é acompanhado por nenhum pronome. No segundo caso, há a expressão explícita do pronome de complemento objeto *o* que está em posição proclítica em relação ao verbo “deixe”. Ao contrário, no terceiro caso o verbo *abençoar* é seguido pelo pronome *lo*, em posição enclítica, que substitui o complemento objeto “o colar”.

Também a tradução italiana apresenta variações de realização deste pronome, mas como se afirmou antes, esta realização nunca é opcional, deve sempre ser efetuada. No caso concreto, em particular, no primeiro e no segundo caso, ou seja nas



formas verbais “mettila” e “lasciala” o pronome complemento objeto direto se exprimiu com a ênclise, que em italiano ocorre com os verbos no imperativo. No terceiro caso, o da forma verbal “la benedirà”, o pronome de complemento objeto direto que se refere a “o colar” encontra-se em posição pré-verbal. De fato, em italiano, esta próclise verifica-se com todas as formas verbais exceto o imperativo, o gerúndio, o particípio passado e o infinitivo que, ao contrário, exigem sempre a ênclise.

Além disso, no conto que dá o nome à coletânea *A árvore de carne*, há outra frase particular ligada à diferente expressão dos pronomes pessoais complemento objeto direto no português do Brasil. Além disso, há também um verbo expresso em forma intransitiva embora devesse ser enunciado em forma transitiva:

E Guarimonãg a viu come realmente era: um demônio [...]

Com o susto, ele se levantou, jogou-a de cima de si e pisou sobre ela. (*A árvore de carne*, p. 20)

Guarimonãg la vide come era realmente: un demonio [...]

Spaventato, si alzò, se la scrollò di dosso e la pestò.

Neste caso também, é visível a variação do uso dos pronomes objeto no português brasileiro. De fato, o primeiro pronome sublinhado acompanha em posição proclítica o verbo “viu”. Ao contrário, o segundo pronome evidenciado, “-a” segue o verbo “jogou” portanto está em posição enclítica.

Todavia, o que mais chama a atenção é o pronome “ela” associado à preposição “sobre”, apesar de o verbo “pisar” reger o complemento objeto direto e em alguns casos, sobretudo na oralidade em português do Brasil, poder ser acompanhado pela preposição “em”. Portanto a forma gramaticalmente correta na escrita em português seria a transitiva “pisou-a”, “a pisou” ou “pisou nela”.

Outro exemplo do uso e da oscilação particular dos pronomes em português do Brasil está presente, entre outros, em um diálogo entre os dois mágicos protagonistas do conto *Lua-menina e Menino-onça*:

— [...] Foi ele que fez você assim, justamente para aproximá-lo da natureza [...] (*Lua-menina e Menino-onça*, p. 25)

— È stato lui che ti ha fatto così, proprio per farti avvicinare ancor di più alla natura. [...]

Neste caso, há um fenômeno linguístico muito difundido a nível oral no Brasil, ou seja o da substituição do pronome complemento direto pelo pronome sujeito: em particular o pronome átono “o”, indicado pela gramática prescritiva, foi substituído pelo pronome forte “você”.

Provavelmente, esta flutuação de emprego destas partículas gramaticais deve-se às várias línguas de substrato presentes no território plurilingue brasileiro. Estes idiomas, de fato, no passado influenciaram e ainda hoje influenciam esta variedade do português, conferindo-lhe ao mesmo tempo um equilíbrio frágil como também uma grande vitalidade<sup>71</sup>.

Além da alternância do uso e da posição dos pronomes em português, nos contos da autora há também outros elementos que espelham o dinamismo e a vivacidade da fala brasileira.

De fato, nos textos literários de Lia Minápoty que foram traduzidos é extremamente comum encontrar formas expressivas pertencentes a um registro linguístico mais informal, e que apresentam escolhas lexicais pouco precisas, em que um hiperônimo é preferido a um possível hipônimo ou verbos de significado amplo com regimes preposicionais próprios são preferidos a verbos com traços semânticos mais definidos.

O conto de *Tsxipy, o herói da aldeia* de fato é rico de locuções comuns num registro mais coloquial, como por exemplo o verbo *ir* seguido por um advérbio. No caso de *ir embora* o italiano dispõe de uma locução análoga de uso corrente, contudo no caso de outras locuções preferiu-se traduzi-las recorrendo a verbos mais precisos,

---

<sup>71</sup> E. Guimarães, “A língua portuguesa no Brasil”, *Cienc. Cult.*, 2005. vol.57, n.2, pp. 24-28, on-line, disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n2/a15v57n2.pdf>

de acordo com o que seria expectável num registro literário em italiano, como nos exemplos seguintes:

Assim, foram embora, mas todas as vezes que seu pai ia para aldeia ele fazia questão de ir junto. (*Tsxipy, o herói da aldeia*, p. 14)

Così, andarono via, ma tutte le volte che suo papà doveva tornare al villaggio, Henrique insisteva per accompagnarlo.

Esta frase, entre outras, mostra que no texto original estão presentes termos muito mais simples, que em italiano foram traduzidos com verbos mais específicos ou com expressões mais em sintonia com um registro literário, ou seja consideradas mais adequadas para uma tradução de uma obra literária escrita.

Sempre na obra citada, há outro trecho que confirma a presença de um registro pouco formal nos contos indígenas de Lia Minápoty, se comparado com o registro esperado no respectivo texto-alvo:

Foram ver, e deram com uma coisa presa numa rede de pesca [...] (*Tsxipy, o herói da aldeia*, p. 14)

Andarono a vedere, e si imbattono in una cosa intrappolata in una rete da pesca [...]

Como se vê, nesta oração há vários termos que são bem diferentes entre a língua-alvo e a língua-fonte, fazendo com que se produza um diferente registro linguístico entre as duas que narram o mesmo conto. A escolha de itens lexicais com traços semânticos mais definidos na tradução procede das características que permeiam a escrita literária em língua italiana, que apresenta um nível formal marcado, mesmo se dirigida a um público infanto-juvenil.

De fato, no conto original escrito em português brasileiro, o registro narrativo é mais simples, porque estão presentes expressões e termos correntes como “dar com”

e “presa”. Ao contrário, a tradução para o italiano teve de respeitar alguns parâmetros literários fixos, privilegiando verbos específicos e termos precisos, mas evitando as repetições. As expressões sublinhadas, de fato foram traduzidas respectivamente por “si imbattono” e “intrappolata”, que com certeza são mais literários do que os respectivos termos em português.

Outro exemplo que vai na mesma direção destas afirmações encontra-se no livro de contos *A árvore de carne*, mais no específico no conto *A lagoa encantada*:

Preocupado, colocou de volta as flechas [...] (*A árvore de carne*, p. 34)

Preoccupato, risistemò le frecce [...]

Neste trecho, a locução “colocou de volta” foi traduzida para o italiano pelo verbo mais preciso “risistemò”, que é um exemplo de um processo de formação muito frequente na língua italiana, mediante o prefixo *re-*, para dar origem a verbos que contém a ideia de repetição.

Também no conto *Com a Noite Veio o Sono* são usadas várias locuções que tornam o registro menos formal e, entre outras, foi selecionada a seguinte:

Chegando perto, e alegre com tanta maravilha [...] (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 15)

Avvicinandosi allegro con tanta meraviglia [...]

Aqui também em italiano considerou-se preferível recorrer a uma única palavra, “Avvicinandosi”, para exprimir a ação do texto original.

Em geral, pode-se observar que geralmente há uma distinção mais evidente de registro entre a língua oral e a escrita, e portanto o tradutor italiano não poderá traduzir uma obra de narrativa com termos excessivamente informais, que resultariam inadequados. O profissional da tradução tem de considerar que o leitor italiano espera ler um texto narrativo que obedece a algumas normas específicas, e para obter um resultado eficaz deverá respeitá-las.

Além da questão do registro, ao longo da tradução foram encontradas algumas diferenças estruturais devidas à ausência em português de algumas partículas gramaticais que, ao contrário, existem em italiano. Em particular, esta afirmação refere-se às partículas *ne* e *ci*. As duas partículas, podem ter funções e atributos diferentes. Em especial, a partícula *ne* pode ser um advérbio de lugar ou um pronome com valor partitivo. Geralmente, é uma partícula átona e na maioria dos casos usa-se em posição proclítica mas, em alguns casos particulares como quando acompanha verbos no modo infinitivo, gerúndio e imperativo pode-se encontrar em posição enclítica também.<sup>72</sup>

No conto *Txsipy, o herói da aldeia* há pelo menos três frases que necessitaram da introdução desta partícula ao serem traduzidas para o italiano. A primeira é a seguinte:

[...] tinha ouvido tanta coisa ruim sobre eles que dava medo. (*Txsipy, o herói da aldeia*, p. 2)

[...] aveva sentito talmente tante cose brutte su di loro che ne era terrorizzato.

Primeiramente, na tradução para o italiano foi atuado o processo de modulação, porque se transformou a frase ativa “dava medo” da língua-fonte com a frase passiva na língua-alvo “ne era terrorizzato”.

O “ne” da tradução italiana neste caso tem valor de pronome complemento indireto e corresponderia ao complemento “tanta coisa ruim sobre eles”, referido aos indígenas, dos quais a personagem de Henrique tem medo por causa dos preconceitos gerador por tudo que ouviu na sua escola.

Além disso, aponta-se também que na frase do texto original surgem outros elementos problemáticos. O primeiro é “tanta coisa”, que é classificado como um plural indefinido que não se pode quantificar, ou seja é um singular que tem valor e significado de plural. Como em italiano não existe um fenômeno linguístico deste

---

<sup>72</sup> M. Dardano, P. Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997.

gênero, a tradução literal não teria sentido, e portanto foi necessário traduzi-lo pelo plural “tante cose”. O segundo é o adjetivo “ruim”, que indica algo “mau”, e que em italiano foi traduzido pelo adjetivo “brutte”, o que constitui um dado cultural muito interessante porque a língua italiana recorre frequentemente aos adjetivos *bello* e *brutto*, ou seja, literalmente “bonito” e “feio” em vez de *buono* e *cattivo*, ou seja “bom” e “mau”. De fato, *bello* e *brutto* conferem uma acepção supostamente mais estética ao significado de uma afirmação, e tal acepção é ligada provavelmente ao fato de que algumas ações não são julgadas pelos italianos tanto moralmente quanto formalmente.<sup>73</sup>

Retomando a questão da partícula *ne*, na tradução do conto homônimo da obra *A árvore de carne* há outros dois exemplos que mostram o seu uso e os seus valores diferentes dentro das frases. Eis aqui a primeira:

[...] ela estava cheia de frutos. Ele suspendeu a mão para apanhar um [...] (*A árvore de carne*, p. 21)

[...]era pieno di frutti. Allungò la mano per prenderne uno [...]

Na tradução italiana desta frase, a partícula *ne* (em posição enclítica) tem valor de pronome partitivo, porque significa que a personagem apanhou um dos frutos, ou mais literalmente, um fruto “daqueles”.

No caso seguinte, o “ne” da tradução foi utilizado porque faz parte de algumas locuções verbais tipicamente italianas, como por exemplo “andarsene” ou “venirsene”, que não indicam só a ação do movimento, mas sim uma maneira particular de cumprila<sup>74</sup>:

[...] foi embora e nunca mais voltou. (*A árvore de carne*, p. 21)

[...] se ne andò e non tornò mai più.

---

<sup>73</sup> P. Balboni, *La comunicazione Interculturale*, Marsilio, Venezia, 2007.

É muito importante notar que o elemento “ne” para especificar que o protagonista vai de um lugar para outro não existe em português, mas o advérbio “embora” neste caso indica um significado bastante similar à locução verbal italiana “andarsene” porque intensifica o sentido do verbo principal e confere também uma acepção de movimento de um lugar para o outro.

Como antecipado, além da ausência em português do equivalente da partícula *ne*, uma das dificuldades encontradas ao longo da tradução dos textos é dada também pela ausência do equivalente do advérbio de lugar *ci* na língua-fonte que, ao contrário, existe na língua-alvo.

De fato, a partícula italiana *ci* com significado de advérbio de lugar, não tem uma correspondência unívoca em português. Todavia, pode ter vários usos e formas, dependendo da sua posição em relação ao verbo ao qual se refere.

Efetivamente, emprega-se o *ci* como advérbio de lugar quando a intenção geral é a de exprimir a fórmula “neste lugar”. Como este significado está condensado dentro de uma palavra muito reduzida, o *ci* também ajuda a evitar repetições nas frases de um texto qualquer e portanto a aligeirá-lo.

Por exemplo, no conto *O colar sagrado* da coletânea *A árvore de carne* há, entre outras, esta frase que em italiano foi traduzida adicionando o advérbio *ci* para conferir mais fluência ao texto na língua-alvo:

— Mas eu não sei onde fica este lago.

— Eu lhe mostrarei o caminho. Mas vá agora mesmo. [...] (*A árvore de carne*, p. 14)

— Ma io non so dove si trova questo lago.

— Ti mostrerò il cammino. Ma vacci subito. [...]

Neste caso o *ci* está em posição enclítica e está ligado ao verbo *andare*. De fato, esta partícula substitui o complemento de lugar “este lago” e, com isso, intensifica o sentido do verbo *ir* em italiano. De fato, esta partícula evidencia o fato que a personagem tem que ir para um lugar específico que foi citado precedentemente.

Além disso, na tradução para o italiano do conto *Lua-menina e menino-Onça* encontrou-se outro exemplo similar do uso desta partícula:

[...] ficou nos arredores de sua aldeia, na esperança de voltar; [...] (*Lua-menina e menino-Onça*, p. 10)

[...] rimase nei paraggi del villaggio sperando di poterci ritornare. [...]

Neste caso também, o *ci* encontra-se em posição de ênclise porque está ligado ao infinitivo apocopado do verbo *potere* e esta partícula refere-se à expressão “sua aldeia”. Aponta-se que o verbo modal *potere* foi adicionado à versão italiana porque exprime possibilidade e dúvida, portanto reforça o significado de “esperança” na frase da obra original, conferindo a verbo “voltar” a acepção de possibilidade.

Além disso, na tradução italiana do conto *Tsxipy, o herói da aldeia*, há uma frase com dois advérbios de lugar, ambos expressos pela partícula *ci*:

E toda vez que ia convidava um de seus colegas da escola para ir junto para conhecer os índios. (*Tsxipy, o herói da aldeia*, p. 17)

E tutte le volte che ci tornava, invitava uno dei suoi compagni di scuola ad andarci insieme per conoscere gli indigeni.

O primeiro elemento que foi evidenciado é o verbo “*ia*” que em italiano foi traduzido por “*ci tornava*”. De fato, o verbo “*ia*” se refere implicitamente ao complemento de lugar “à aldeia” expresso na frase antecedente. Ao contrário o italiano, para exprimir esta relação entre verbo e complemento de lugar, prevê o uso da partícula *ci* que confere um significado mais específico ao verbo. Neste caso o *ci* encontra-se em posição proclítica porque está relacionado com um verbo no modo indicativo.

O segundo elemento sublinhado é a fórmula “*ir junto*” que em italiano foi traduzida pela expressão “*andarci insieme*”, onde o *ci* enclítico (por estar ligado a um



verbo no modo infinitivo) é advérbio de lugar e, como o primeiro *ci*, também se refere “à aldeia”.

Além disso, na ótica de produzir um texto-alvo que respeitasse a expectativa dos leitores italianos que querem ler uma obra literária regida por certas normas, escolheu-se traduzir o verbo *ir* com o verbo mais específico *tornare* que em português significa “voltar”.

Há também casos em que o *ci* tem significado de pronome demonstrativo e literalmente pode significar “disso”, “sobre isso”, “nisso”. Por exemplo, na tradução do conto homônimo da obra *A árvore de carne* há as expressões seguintes:

Estava a matutar quando uma jiboia desceu da árvore ao lado [...]

Guarimonãg não pensou duas vezes [...] (*A árvore de carne*, p. 19)

Mentre ci stava meditando su, un boa strisciò giù dal fianco di un albero [...]

Guarimonãg non ci pensò due volte [...]

Nestes dois casos, ao contrário, o *ci* está em posição proclítica porque está relacionado com o verbo no modo indicativo e neste caso não tem significado de advérbio de lugar, mas sim de pronome demonstrativo que condensa o sentido do complemento “sobre isto”.

Além destas partículas, ao longo da tradução encontraram-se também dificuldades de tipo sintático. Por exemplo, em português é muito comum ouvir e ler orações infinitivas, ou seja que têm o verbo no infinitivo e que exprimem algo genérico e vago (o que ocorre em italiano também). Por outro lado o português, apresenta a possibilidade de orações infinitivas que apresentam o verbo flexionado. Este fenômeno linguístico se chama de “frases infinitivas pessoais”. Como o italiano não tem este tipo específico de frases, o tradutor teve que adotar algumas estratégias para elaborar uma tradução que respeitasse as normas gramaticais da língua italiana. O primeiro exemplo, encontra-se na obra *Txsipy, o herói da aldeia*:

Ouvia dizerem que índio comia gente [...] (*Txsipy, o herói da aldeia*, p. 2)

Aveva sentito dire che gli indios mangiavano le persone [...]

Aponta-se que em português utilizou-se o infinitivo pessoal mas em italiano foi necessário traduzir de outra forma: de fato, na versão italiana o verbo “dire” está em forma de infinitivo impessoal.

Outro exemplo encontra-se na obra original intitulada *Com a Noite Veio o Sono*, na qual há uma outra oração temporal infinitiva pessoal, que foi traduzida para o italiano com uma oração temporal infinitiva (impessoal):

Após muito procurarem, [...] (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 12)

Dopo aver cercato tanto, [...]

Portanto em italiano, ao contrário do português, a forma verbal “aver cercato” não tem nenhuma flexão e permanece na forma infinitiva, sem especificar o sujeito da frase. Aponta-se que a oração subordinada adverbial infinitiva, muitas vezes, tem equivalência com a oração subordinada relativa temporal. Por exemplo, ao invés de “Após muito procurarem” se poderia escrever “Depois que procuraram muito”, mas a frase com o infinitivo pessoal é mais comum.

Outro exemplo de orações deste tipo é dado pela frase que se encontra na obra *A árvore de carne*, mais no específico no conto homônimo:

De tanto pensar nela [...] (*A árvore de carne*, p. 20)

Ci pensò su talmente tanto [...]

Também neste caso a frase infinitiva em português é pessoal mas não explicita o sujeito. Na tradução italiana foi necessário traduzir com um verbo no indicativo, que subtende o sujeito que cumpre a ação de pensar.

Outro exemplo de frase infinitiva, que em português tem sujeito oculto ao contrário do italiano que o necessita, encontra-se no conto *Lua-Menina e menino-Onça*:

Eu o vejo todas as noites enquanto dorme e, ao dormir, se transformar em onça.  
(*Lua-Menina e menino-Onça*, p. 21)

E vedo che tutte le notti, mentre dormi, ti trasformi in giaguaro.

Também neste caso, a oração infinitiva “ao dormir” é um exemplo de frase com sujeito oculto porque não se encontra de forma explícita na oração.

A preposição *ao*, neste tipo de frase, equivale semanticamente à conjunção subordinativa *enquanto* ou *quando*, portanto tem valor temporal e tem a função de introduzir uma oração subordinada, neste caso infinitiva.

Ao longo dos cinco contos traduzidos, foi muito comum encontrar este tipo de frase antecedida pela preposição *ao* e seguida pelo infinitivo. De fato, entre outros, há mais um exemplo no conto *O protetor das árvores*, presente em *A árvore de carne*:

[...] e ficava feliz ao vê-las bem verdinhas. (*A árvore de carne*, p. 23)

[...] era felice di vederle belle verdoline.

Além do diferente emprego dos infinitivos em italiano e em português brasileiro, entre estas duas línguas há também outra diferença a nível de emprego de elementos verbais, mais no específico o gerúndio nas frases chamadas de “gerundivas”. De fato, o tempo gerúndio nas orações existe quer na língua-fonte quer na língua-alvo mas, ao longo da tradução dos textos de Lia Minápoty, nem sempre o gerúndio em português foi traduzido pelo gerúndio em italiano.

Por exemplo, na obra *Lua-menina e Menino-onça*:

[...] acordou com gritos de pessoas o escorraçando. (*Lua-menina e Menino-onça*, p. 5)

[...] fu svegliato dalle urla di alcune persone che lo volevano cacciare.

Neste caso a parte sublinhada, ou seja, o verbo no gerúndio em português, foi traduzido em italiano com uma oração relativa.

Outro procedimento de tradução que não envolve o gerúndio e que foi realizado na mesma frase, mas com o verbo “acordou” é o da modulação. Este procedimento consiste na substituição do verbo na voz ativa (“acordou”) da língua-fonte pelo mesmo verbo na voz passiva (“fu svegliato”) na língua-alvo.

Na mesma obra, há também outra frase que em português é uma perífrase verbal com o gerúndio e que em italiano foi traduzida por uma perífrase verbal afim, que tem o mesmo significado:

[...] acabou adormecendo e nada aconteceu. (*Lua-menina e Menino-onça*, p. 14)

[...] finì per addormentarsi, e non accadde nulla.

Na perífrase da obra original, o verbo principal é seguido por um gerúndio na fórmula “acabou adormecendo” mas ao contrário, em italiano a perífrase é composta pelo verbo principal seguido por uma preposição que introduz o verbo infinitivo de forma reflexiva na fórmula “finì per addormentarsi”. Neste caso também foi atuado o processo de equivalência com o objetivo de respeitar ambos o sentido da frase em português e a gramática da língua-alvo.

No que diz respeito às frases gerundivas, na obra *Com a Noite Veio o Sono* há uma oração reduzida de gerúndio que, mais uma vez, foi traduzida de maneira não literal, mas equivalente em italiano:

Chegando lá, viram que os demônios [...] (*Com a Noite Veio o Sono*, p. 19)

Quando arrivarono, videro che i demoni [...]

Neste caso, a frase gerundiva em português “Chegando lá” tem valor temporal, por isso foi traduzida para o italiano com uma oração subordinada temporal (“Quando arrivarono”) que explicita a relação semântica entre oração subordinada e principal.

Também no conto *O protetor das árvores* da obra *A árvore de carne* há uma frase que começa com o mesmo tipo de gerundiva, desta vez traduzida de maneira diferente:

Procurou um lugar. Não queria na aldeia. Queria estar junto ao amor de sua vida, a floresta, por isso foi para a mata. Chegando lá [...] (*A árvore de carne*, p. 24)

Cercò un posto adatto a lui, infatti non voleva stare nel villaggio. Voleva stare insieme all’amore della sua vita, la foresta, per questo andò a cercarne uno nella vegetazione. Quando lo trovò [...]

Neste caso a oração gerundiva em português “Chegando lá” foi traduzida em italiano pela oração subordinada temporal “Quando lo trovò”, que além de utilizar uma forma verbal reduzida (como o gerúndio), especifica o complemento objeto da temporal e, por razões contextuais, também se optou por uma alteração semântica, que explicita o que acontece “chegando lá”. Essa ligeira alteração a nível semântico permitiu conservar a coerência com a oração antecedente e recriar na língua-alvo um texto que respeitasse maiormente as normas que regem a literatura escrita na língua e cultura-alvo. Em especial, regista-se aqui uma maior tendência a privilegiar frases mais articuladas e um léxico preciso, até para evitar as repetições.

Na obra *Txsipy, o herói da aldeia* há, ainda, uma oração gerundiva que foi traduzida para o italiano como se segue:

Mesmo precisando da ajuda de Txsipy Henrique manteve o orgulho [...] (*Txsipy, o herói da aldeia*, p. 9)

Nonostante avesse bisogno dell'aiuto di Tupy, Henrique conservò il suo orgoglio  
[...]

Neste caso, a frase sublinhada foi traduzida em italiano com uma oração subordinada com valor contrastivo, ou seja, concessiva. Também neste caso, a maior diferença entre a frase do original e a da tradução consiste no fato de que em português o sujeito não é explícito porque o verbo apresenta uma forma nominal, ao contrário do que acontece na versão italiana que, mais uma vez, tende a preferir as orações desenvolvidas a reduzidas de gerúndio.

Em conclusão, como os leitores pertencentes ao público da língua e cultura-alvo esperam ler um produto literário que respeite certas normas qualitativas relativas à narrativa escrita, na tradução italiana das obras infanto-juvenis de Lia Minápoty considerou-se oportuno empregar termos que definam ações explícitas, para que o efeito final seja ao mesmo tempo fiél, completo e agradável.

## CONCLUSÕES

A finalidade principal deste trabalho foi a de contribuir para a extensão de um espaço de maior conhecimento sobre a narrativa, a cultura e as tradições do povo amazônico Maraguá, em particular através da tradução do português brasileiro para o italiano de cinco obras de literatura infanto-juvenis da autora indígena Lia Minápoty uma jovem mulher indígena que, junto ao seu povo nativo, luta com o instrumento poderoso da escritura pela valorização da sua identidade étnica e sua perpetuação. Considera-se que o valor específico cultural e linguístico da etnia Maraguá é inestimável e não se deveria perder, porque carrega séculos de vivência, crenças, tradições extremamente preciosas para o patrimônio intangível da humanidade, e foi com base nessas considerações que se procedeu à seleção do *corpus* objeto de tradução, constituído por: *A árvore da carne* (2009), *Com a noite veio o sono* (2011), *Tsxipy* (2012), *Tainaly uma menina maraguá* (2014) e *Lua menina e menino onça* (2015).

Primeiramente, a ampliação deste espaço de aprendizagem foi possível graças ao primeiro capítulo teórico, que visou aprofundar algumas questões salientes no que diz respeito à situação da literatura infanto-juvenil indígena de autoria feminina no Brasil. Efetivamente, foram explicadas as razões prevaletentes pelas quais este tipo de literatura ainda não é muito conhecido no Brasil e no estrangeiro, mesmo que nas últimas décadas o interesse geral pela questão esteja crescendo. No específico, analisou-se o caso literário dos Maraguá, fornecendo algumas informações de caráter histórico, geográfico e cultural para que o leitor possa compreender melhor alguns aspectos desta tribo presentes nas obras.

Ademais, foi abordado o âmbito teórico da tradução de obras infanto-juvenis indígenas, tendo em conta a perspectiva de um público de leitores italianos. Considerou-se extremamente importante encarar também as principais dificuldades relativas aos textos pertencentes à cultura maraguá mas mediados pela língua-fonte das obras, o português brasileiro, e transferidos para a cultura da língua-alvo, a

italiana, evidenciando-se que o leitor italiano vai deparar-se com um texto que, em última análise, é o resultado do entrelaçamento de três sistemas linguísticos e culturais diferentes.

Mais em pormenor, no último capítulo dedicado ao comentário à tradução, motivaram-se algumas das principais escolhas realizadas ao longo do processo de transferência do texto em português brasileiro para o italiano, apontando algumas soluções adotadas e as principais assimetrias linguísticas entre a língua-fonte e a língua-alvo.

Por um lado, o presente trabalho constitui uma contribuição para a pesquisa sobre a peculiaridade de uma literatura marginal, como a de contos infantis maraguá, e sua tradução específica, com o intuito de ajudar a preservar uma parte da memória ancestral dos Maraguá. Para tal, este trabalho envolve o desafio de poder alcançar uma editora sensível à temática que possa estar interessada em publicar as obras traduzidas em italiano, contribuindo dessa forma para a difusão na Itália – e talvez sucessivamente em outros países – de uma literatura periférica mas, ao mesmo tempo, de significativa qualidade.

Em conclusão, a parte teórica e a analítica do trabalho junto com a proposta de tradução das cinco obras de literatura infanto-juvenil indígena escritas por Lia Minápoty, não só contribuem para a ampliação do conhecimento do povo em questão, mas aspiram também a tornar mais acessível a narrativa produzida pela autora numa perspectiva global de sabedoria intercultural.



## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA ATIVA

MINÁPOTY, Lia, *Com a Noite Veio o Sono*, São Paulo, Leya, 2011.

MINÁPOTY, Lia, YAMÃ, Yaguaré, *A árvore da carne e outros contos*, São Paulo, Tordesilhinhas, 2012.

MINÁPOTY, Lia, *Lua- menina e Menino-onça*, Belo Horizonte, RHJ Editora, 2014.

MINÁPOTY, Lia, *Tainãly, uma menina maraguá*, Curitiba, Positivo, 2014.

MINÁPOTY, Lia, *Txispy, o herói da aldeia*, em *Escritos Indígenas: uma antologia*, São Paulo, Editora Cintra, 2014.

### BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ALMEIDA, Maria Inês, QUEIROZ, Sônia, *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*, Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

APEL, Friedmar, *Il manuale del traduttore letterario*, Milano, Guerini, 1993.

ARIÉS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancient Régime*, Paris, Points, 2014.

ARDUINI, Stefano, STECCONI, Ubaldo, *Manuale di traduzione*, Roma, Carocci, 2007.

BANFI, Emanuele, GRANDI, Nicola, *Le lingue extraeuropee: Americhe, Australia e Lingue di contatto*, Roma, Carocci Editore, 2008.

BAZZOCCHI, Gloria, TONIN, Raffaella, *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Forlì, Bononia University Press, 2015.

BERTAZZOLI, Raffaella, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci Editore, 2015.

BRIGHT, William, *Le virtù dell'analfabetismo*, in *La scrittura: funzioni e ideologie*, a cura di Giorgio Raimondo Cardona, "La ricerca folklorica" 5, 1982, pp. 15-19.

Constituição Federal do Brasil, Título VIII "Da Ordem Social", Capítulo VIII "Dos Índios", art. 231, 1988, disponível em:

[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm)

(Último acesso: 22/01/2018)

CORMIER Monique C., DELISLE Jean, LEE-JAHNKE Hannelore, *Terminologia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2006.

DARDANO, M., TRIFONE, P. *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997.

Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica, Ministério da Educação, Brasília, 2013, disponível em:

<http://portal.mec.gov.br/busca-geral/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12992-diretrizes-para-a-educacao-basica>

(Último acesso: 22/01/2018)

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bergamo, Bompiani, 2003.

GALEANO Eduardo, *Le vene aperte dell'America Latina*, Cles, Pickwick, 1971.

GRANDI, Nicola, *Fondamenti di Tipologia Linguistica*, Roma, Carocci Editore, 2017.

HUNT, Peter (ed.), *Children's Literature: An Illustrated History*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

HUNT, Peter ed., *Understanding Children's Literature*, New York, Routledge, 2002.

KLINGBERG, Gote, *Facet's of Children's Literature Research*, Stockholm, Studies published by the Swedish Institute for Children's Book, 2008.

LATHEY, Gillian (ed.), *The translation of children's literature: a reader*, Clevedon, Multilingual Matters LTD, 2006.

LUCENTE, Giovanna, *Nos dois lados do Atlântico*, Venezia, DSLCC - Università Ca' Foscari di Venezia [dissertação de mestrado], 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw, "Il problema del significato nei linguaggi primitivi", in C.K. Ogden & I.A. Richards (a cura di), *Il significato del significato: studio dell'influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 333-383

MCDOWELL, Malcolm, "Fiction for children and adults: some essential differences", in *Children's Literature in Education*, London, n. 10, p. 551

MORINI, Massimiliano, *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi, 2007.

NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall, 1988.

O'CONNEL, Eithne, *Minority language dubbing for children*, Dublin, Dublin City University, 2000.

OITTINEN, Riitta, *Translating for children*, New York, Garland Publishing, 2000.

O'SULLIVAN, Emer, "Does Pinocchio have an Italian Passport?", in G. Lathey (a cura di), *The translation of children's literature: a reader*, Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006, pp. 154

POSTMAN, Neil, *The disappearance of childhood*, New York, Delacorte Press, 1982.

SANGA, Glauco, "Antropologia della scrittura", in N. Grandi (a cura di), *Nuovi Dialoghi sulle lingue e il linguaggio*, Bologna, Patron, 2013, pp. 131-145.

SANGA, Glauco, "The wolf and the fox: which is the real name of the animals? With a theory on totemism", in A. Minelli, G. Orgalli, G. Sanga (eds.), *Animal names*, Venezia, Istituto di Scienze Lettere ed Arti, 2005, pp. 307-318.

SHAVIT, Zorath, "Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem", in *Poetics Today, Translation Theory and Intercultural Relations*, v. 2, n. 4, 1981, p. 3

SILVA, Thomaz Tadeu, *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, Petrópolis, Vozes, 2000.

SOBRINHO SANCHES MUBARAC, Roberto, *Vozes Infantis Indígenas: As Culturas Escolares como Elementos de (Des)Encontros com a culturas das crianças Sateré-Mawé*, Manaus, Valer, 2011.

SORAVIA, Giulio, *L'alba delle parole, Storia di una scoperta: parlare*, Bologna, Patron Editore, 2016.

SORAVIA, Giulio, *Le Lingue del Mondo*, Bologna, Il Mulino, 2014.

SHAVIT, Zohar, *Poetic's of Children's Literature*, Athens/London, The University of Georgia Press, 1986.

VENUTI, Lawrence, *The Translation's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995.

ZANATTA, Loris, *Storia dell'America Latina Contemporanea*, Lecce, Martano editrice srl, 2010.

YAMÃ, Jaguaré, *Meu Pai Ag'wã, Lembranças da Casa do Conselho*, São Paulo, Scipione, 2014.

YAMÃ, Jaguaré, YAGUAKÃG, Elias, GUAYNÊ, Uziel, WASIRY GUARÁ, Roni, *Maraguápéyára*, Manaus, Valer, 2014.

YAMÃ, Jaguaré, *Murũgawa, Mitos Contos e fábulas do povo Maraguá*, São Paulo, WFM Martins Fontes, 2007.

#### ARTIGOS ELETRÔNICOS

AGUIAR, Laura, *O Poder das imagens*, em Revista Educação, disponível em:

<http://www.revistaeducacao.com.br/o-poder-das-imagens/>

(Último acesso: 10/11/2017)

BERGAMASCO GUESSE, Erika, "Da oralidade à escrita: os mitos e a literatura indígena no Brasil", in *Anais do SILEL*, online, vol. 2, n. 2, 2011, disponível em:

[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011\\_130.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_130.pdf)

(Último acesso: 01/11/2017)

BONIN, Tatiana, SIMM, Verônica, *Imagens da vida indígena: uma análise de ilustrações em livros de literatura infantil contemporânea*, disponível em:

<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/quatro/veronicas.pdf>

(Último acesso: 10/11/2017)

KAUSS V.L., PERUZZO A., “A inserção da mulher indígena na sociedade contemporânea através da literatura”, in *Espaço Ameríndio*, online, vol. 6, n. 2, jul./dez. 2012, pp. 32-45, disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/31868/23619>

(Último acesso: 25/11/2017)

MUNDURUCA R., “Nação poliglota”, in *Revista da cultura*, online, junho de 2010, disponível em:

[http://statics.livrariacultura.net.br/site/revista\\_da\\_cultura/pdfs/revista\\_cultura\\_edicao\\_035.pdf](http://statics.livrariacultura.net.br/site/revista_da_cultura/pdfs/revista_cultura_edicao_035.pdf)

(Último acesso: 20/01/2018)

MUNDURUKU, Daniel, *Literatura indígena e o ténue fio entre escritura e oralidade*, 2008. Disponível em:

<https://nuhtaradahab.wordpress.com/2010/10/16/daniel-munduruku-literatura-indigena-e-o-tenue-fio-entre-escrita-e-oralidade/>

(Último acesso: 20/01/2018)

PACHECO SICSÚ, Delma, *O imaginário literário em duas narrativas da literatura infantojuvenil amazonense*, disponível em:

[http://editorarealize.com.br/revistas/sinalge/trabalhos/TRABALHO\\_EV066\\_MD1\\_SA17\\_ID285\\_29012017205324.pdf](http://editorarealize.com.br/revistas/sinalge/trabalhos/TRABALHO_EV066_MD1_SA17_ID285_29012017205324.pdf)

(Último acesso: 09/01/2018)

SANTOS SOARES, Tatiana, LUCINI, Marizete, *A literatura indígena no fortalecimento da identidade dos povos indígenas e utilizada como ferramenta em sala de aula*, disponível em:

[http://cac-  
php.unioeste.br/eventos/senieeseminario/anais/Eixo2/A\\_LITERATURA\\_INDIGENA\\_NO\\_FORTELECIMENTO\\_DA\\_IDENTIDADE\\_DOS\\_POVOS\\_INDIGENAS\\_E\\_UTILIZADA\\_COMO\\_FERRAMENTA\\_EM\\_SALA\\_DE\\_AULA.pdf](http://cac-<br/>php.unioeste.br/eventos/senieeseminario/anais/Eixo2/A_LITERATURA_INDIGENA_NO_FORTELECIMENTO_DA_IDENTIDADE_DOS_POVOS_INDIGENAS_E_UTILIZADA_COMO_FERRAMENTA_EM_SALA_DE_AULA.pdf)

(Último acesso: 10/02/2018)

SILVA DOS SANTOS, Rozenilce, “Sociedade e cultura do povo Maraguá segundo a obra Maraguápèyára”, in *Revista CCCSS*, online, disponível em:

<http://www.eumed.net/rev/cccss/2016/04/maragua.html>

(Último acesso: 14/02/2017)

SOUZA DIAS MUNDT, Renata de, *A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação?*, XI Congresso Internacional da ABRALIC, Anais on-line, USP, São Paulo, Brasil, 2008, disponível em:

[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA\\_MUNDT.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf)

(Último acesso: 07/01/2017)

SOUZA MENEZET, Lynn Mario de, *Uma outra história, a escrita indígena no Brasil*, 2006, disponível em:

<https://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil>

(Último acesso: 17/01/2018)

THIEL, J.C., “A literatura dos povos indígenas e a formação do leitor multicultural”, in *Educação e realidade*, online, v. 38, n. 4, out./dez. 2013, pp. 1175-1189, disponível em:

[http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade)

(Último acesso: 29/12/2017)

VERDOLINI, Thais, *Tradução de literatura infanto-juvenil contemporânea no Brasil*, online, UPM, São Paulo, disponível em:

<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S1/thaisverdolini.pdf>

(Último acesso: 28/12/2017)

## SITIOGRAFIA

Blog de Lia Minápoty:

<http://liaMINÁPOTY.blogspot.it/>

Blog de Yaguare Yamã:

<http://yaguareh.blogspot.it/>

## FERRAMENTAS DE CONSULTA

Ciberdúvidas da língua portuguesa:

<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/>

*Dicionário Aurélio* on-line:

<https://dicionariodoaurelio.com/>

Enciclopédia e dicionários Porto Editora:

[www.infopedia.pt](http://www.infopedia.pt)

Glosbe – Dizionario multilingue online:

<https://it.glosbe.com/>

Priberam – dicionário:

[www.priberam.pt](http://www.priberam.pt)

Sinônimos — Dizionario online di sinonimi in portoghese brasiliano

<https://www.sinonimos.com.br>

Treccani.it – L'enciclopedia italiana (con dizionario):

[www.treccani.it](http://www.treccani.it)