



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Irene Chiari

**Antologia di poesia femminile indigena brasiliana tradotta in italiano e  
commentata**

Florianópolis

2023

Irene Chiari

**Antologia di poesia femminile indigena brasileira tradotta in italiano e  
commentata**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Orientador(a): Prof.(a) Andréia Guerini, Dr.(a)

Florianópolis

2023

Chiari, Irene

Antologia di poesia femminile indigena brasiliana  
tradotta in italiano e commentata / Irene Chiari ;  
orientadora, Andréia Guerini, 2023.

141 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa  
de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Literatura brasileira

indígena, poesia feminina, transcriação antropofágica,  
sistema literário italiano. I. Guerini, Andréia . II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Irene Chiari

**Antologia di poesia femminile indigena brasileira tradotta in italiano e commentata**

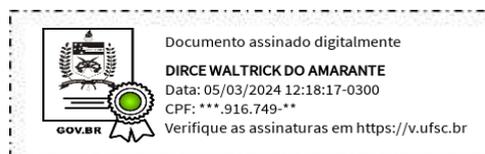
O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em [[dia] de [mês] de [ano de defesa]], pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Andréia Guerini, Dr.(a)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Elena Manzato, Dr.(a)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Amanda Bruno de Mello, Dr.(a)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Prof.(a). Andréia Guerini Dr.(a)  
Orientadora

Florianópolis, 2023

## RINGRAZIAMENTI

Si dice spesso che i ringraziamenti siano la parte più difficile da scrivere, forse perché sono la parte più “emotiva” di un lavoro accademico, o perché vorremmo ringraziare talmente tante persone e situazioni che non sappiamo assolutamente da dove cominciare. Reiterando un concetto già usato nella mia tesina di triennale, vorrei ancora una volta, sostituire la parola “ringraziamento” con la parola “gratitudine”.

La gratitudine è un sentimento di cui ho compreso maggiormente il significato proprio in Brasile e che per me è una gamma variegata di emozioni, in cui il rispetto si fonde ad una felicità sorda, lieve, silenziosa, ed insieme si tuffano nell’incredulità.

Ne approfitto, dunque, per ringraziare proprio il Brasile, terra unica, luogo per me di risveglio ed evoluzioni, che da paese esotico è diventato casa. Lo ringrazio per avermi regalato, come ogni luogo che è casa, momenti di luce e momenti di ombra, così necessari al mio percorso interiore, di avermi contagiato con la sua vitalità e la sua voglia di celebrare, di aver reso la mia voce abile al canto e le mie verità più forti da poter comunicare. Lo ringrazio per accogliermi dolcemente come solo la Madre Terra, qui così vicina e presente, sa fare.

Restando da questa parte del mondo, invio la mia gratitudine a colei che mi ha permesso di realizzare questo lavoro e la mia permanenza qui: la professoressa Andréia Guerini. A lei e alla Capes (per la borsa di studio concessa dal governo brasiliano) devo la possibilità di portare a termine la prima tesina e poter realizzare questo elaborato nel modo in cui desideravo. Non c’è niente di meglio in questo ambito che trovare qualcuno che ti aiuti a fare le cose a tuo modo.

Non posso non mandare gratitudine a tutta la costellazione di amici che mi ha accolto qui, una sorta di famiglia che ha dato una sferzata alla mia crescita e mi ha permesso di affrontare molte sfide a testa alta.

Non riuscendo a nominare tutti nomino il mio gruppo di amiche italiane: Chiara Morossi, che ho sentito subito fatta della mia stessa sostanza e che ormai è come una sorella; Serena, con cui adoro parlare di tutto e che mi fa sempre sentire compresa; Chiara Licocci, insostituibile conterranea che mi ha fatto riscoprire la romanità e senza la quale forse non mi sentirei tanto a casa; Simona, frizzante

torinese che rende ogni uscita una grande risata; Eva, con cui posso fare i discorsi meno scontati e riflettere su tutto quello che sembra ovvio, ma tanto ovvio non è.

Spostandomi nel mio paese di nascita, ringrazio l'Italia per avermi immerso nella sua cultura antica, nella sua architettura d'incanto e nella sua profondità d'anima.

Tutta la mia gratitudine a mia madre, astro fisso della mia esistenza, mutevole nei ruoli ma mai nella presenza, una madre di scontri e armonie, muri e confidenze, estraneità e complicità, in un rapporto che solo dove c'è molto amore può esistere con tanta intensità. Grazie per appoggiarmi e sostenermi voltairianamente anche quando non concordi, grazie per avermi lasciato il tuo senso critico, la tua determinazione, la tua essenzialità anti-consumista, la tua voglia di autenticità e quel pizzico di praticità e piedi per terra che mi tengono attaccata al suolo.

Porto la mia gratitudine a mio padre, modello in parte contrapposto a quello materno, e che proprio per questo ha complementato la mia visione. Grazie per contagiarmi con la tua giocosità, la tua ironia e leggerezza, per aver instillato in me l'amore per la musica, per il viaggio, per la ricerca filosofica. Ti ringrazio anche per avermi dolcemente sospinto verso il mio lato artistico, la mia vena sognatrice, la mia parte intuitiva e la mia voglia di utopia.

Ringrazio immensamente la mia sorellina, che, tra un confronto e l'altro, mi mostra immancabilmente il suo affetto, mi accoglie nella mia interezza e mi porta a mettermi sempre in discussione e a lavorare su me stessa.

Arrivo così alla mia piccola famiglia di amici italiana, che una pioggia pluviale di gratitudine li raggiunga: ad Etna, brillante satiro, che anche quando non sento per mesi è come se fosse sempre stato con me, grazie perché ti porto dentro; ad Elisa, e al nostro particolare spazio lunare condiviso, alla sua sensibilità, dolcezza e sincerità; a Paolo, il nostro musicista di strada accademico e antropologo, che non vedo da tanto ma che immagino col suo proverbiale sorriso; A Giulia, che da appena conoscente è diventata grande amica, che mi ha permesso di conoscerla più a fondo per amarla sempre meglio e di condividere fantastiche esperienze di viaggio.

Un ringraziamento speciale va a Margot, mia amica di sempre, che la Vita mi ha allontanato, per poi riavvicinarla più di prima, in un rapporto mutato ed evoluto. Grazie, amica mia, per essere per me ciò che c'è di più lontano dal giudizio, per

essere conforto nei momenti più bui e complice nelle gioie dell'esistenza, per permettermi di essere totalmente me stessa, in ogni variegata sfumatura.

Ho dedicato la tesi di laurea triennale al mio primo ragazzo, morto giovanissimo in circostanze tuttora non chiare, ma che non può dire di non aver vissuto. Dedico questa tesi di laurea magistrale a Roberto, mio compagno di vita fino a luglio del 2020, data in cui ha deciso di metter fine alla sua vita. A te, Rob, che mi hai risvegliato alla Verità e all'Amore, che mi hai insegnato che il percorso è fatto di alti e bassi, e non serve cercarne la perfezione. Grazie per essere stato inconsciamente il motore della mia più visibile rivoluzione interiore, la spinta propulsiva a prendere sul serio il mio cammino evolutivo.

Un vento di fresca gratitudine va a Damiano, per essere stato persistente senza essere invadente, ed essere riuscito così a fare breccia nel mio cuore, regalandomi i mesi relazionali più sereni avuti finora. Grazie per essere l'equilibrata sintesi di tutti i miei compagni, per saper resistere nella distanza, per permettere un rapporto in cui ci si ama nelle differenze, in cui si dialoga senza scontro, in cui si fluisce nel mutuo rispetto.

Ringrazio, ancora una volta, la mia Vita, le possibilità che mi ha dato, quelle che ho immaginato e realizzato, gli eventi positivi e negativi, gli ostacoli affrontati, le cadute e i salti in avanti, le ricadute, i momenti di stasi, e tutto ciò che mi ha portato ad essere sempre più simile a me stessa, sempre più unica ma sempre più consapevolmente parte di un Tutto.

Mi ringrazio, dunque, per aver imparato ad accogliermi in ogni mia versione, le migliori e le peggiori, e per la mia determinazione, che mi porta ad inseguire sogni e raggiungerli, liberandomi delle illusioni senza perdere mai la speranza.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado é uma ampliação da minha monografia de graduação de 2020, intitulada *Pajé letterarie: traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana*, na qual apresentei uma pequena antologia de poemas da literatura feminina indígena brasileira traduzida para o italiano. O objetivo da minha dissertação é propor uma nova antologia, ampliada, com comentários não apenas sobre o processo de escolha das escritoras e seus poemas, mas também sobre os procedimentos tradutórios. Nesta dissertação, apresento e comento vinte e dois poemas de 10 escritoras indígenas: Eliane Potiguara, Márcia Wayna Kambeba, Graça Graúna, Auritha Tabajara, Julie Dorrico, Aline Pachamama, Zélia Puri, Fernanda Vieira, Eva Potiguar e Célia Xakriabá. A pesquisa se estrutura em três capítulos. O primeiro apresenta uma introdução sobre literatura indígena em geral e literatura indígena feminina em particular, suas origens, seus desenvolvimentos e algumas de suas características. O segundo capítulo trata do corpus da pesquisa, apresentando as autoras, analisando os poemas e anexando uma proposta de tradução para cada poema. O terceiro capítulo serão aborda as escolhas tradutórias, com base no referencial teórico utilizado, como as noções sobre negociação, tradução feminista e transcrição antropofágica.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira indígena, poesia feminina, transcrição antropofágica, sistema literário italiano.

## RIASSUNTO

Questa tesi di Master si configura come ampliamento della mia tesina di triennale, realizzata nel 2020 e intitolata Pajé letterarie: traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana, nella quale ho presentato una piccola antologia di poemi della letteratura femminile indigena brasiliana tradotti in italiano, ma anche i procedimenti traduttivi. Il fine del nuovo elaborato è quello di proporre una nuova antologia, ampliata, con commenti che non riguardino solo il processo di selezione delle scrittrici e delle loro poesie, ma anche i processi traduttivi. Si tratterà di un totale di ventidue poemi delle seguenti autrici: Eliane Potiguara, Márcia Wayna Kambeba, Graça Graúna, Auritha Tabajara, Julie Dorrico, Aline Pachamama, Zélia Puri, Fernanda Vieira, Eva Potiguar e Célia Xakriabá. La ricerca sarà strutturata a partire da un'introduzione sulla letteratura indigena in generale e quella indigena femminile in particolare, le sue origini, gli sviluppi e le caratteristiche. Nel secondo capitolo, tratteremo del corpus del testo, presentando le autrici e analizzando le loro poesie, con allegata la proposta di traduzione. Nel terzo capitolo, saranno affrontate e commentate le scelte traduttive sulla base delle teorie utilizzate, come quelle di negoziazione, di traduzione femminista e di transcrição antropofagica.

**Parole-chiave:** Letteratura indigena brasiliana, poesia femminile, transcrição antropofagica, sistema letterario italiano.

## ABSTRACT

This master's research is an extension of my 2020 undergraduate monograph, entitled *Pajé letterarie: traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana*, in which I presented a small anthology of poems from Brazilian indigenous women's literature translated into Italian. The purpose of my dissertation is to propose a new, broader anthology, with comments not only on the choosing process of female writers and their poems, but also on the translational procedures. In total, there will be twenty-two poems by the following "authors": Eliane Potiguara, Márcia Wayna Kambéba, Graça Graúna, Auritha Tabajara, Julie Dorrico, Aline Pachamama, Zélia Puri, Fernanda Vieira, Eva Potiguar and Célia Xakriabá. The research will be structured from an introduction to indigenous literature in general and indigenous women in particular, its origins, developments and characteristics. In the second chapter, we will deal with the research corpus, presenting the authors, analyzing their poems and proposing their translations. In the third chapter, we will comment the translation choices on the basis of the theories used, such as those of negotiation, feminist translation and anthropophagic transcreation.

**Keywords:** Brazilian indigenous literature, female poetry, anthropophagic transcreation, Italian literary system.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUZIONE</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>LA LETTERATURA INDIGENA E L'INDIGENA FEMMINILE</b>	<b>22</b>
2.1	ALLA RISCOPERTA DELLA LETTERATURA NATIVA	22
2.2	LA LETTERATURA INDIGENA FEMMINILE	33
<b>3</b>	<b>PAJÉ LETTERARIE: NOTE BIOGRAFICHE, OPERE E CONTENUTI LIRICI....</b>	<b>37</b>
3.1	INTRODUZIONE ALLE AUTRICI	37
3.2	ELIANE POTIGUARA	38
<b>3.2.1</b>	<b>Metade cara, metade máscara</b>	<b>39</b>
3.3	MÁRCIA WAYNA KAMBEBA	45
<b>3.3.1</b>	<b>Ay kakyri Tama - Eu moro na Cidade</b>	<b>48</b>
3.4	GRAÇA GRAÚNA	57
<b>3.4.1</b>	<b>Macunaíma, Canção peregrina, Colheita e Geografia do poema</b>	<b>58</b>
3.5	AURITHA TABAJARA	66
<b>3.5.1</b>	<b>O grão</b>	<b>67</b>
3.6	JULIE DORRICO	71
<b>3.6.1</b>	<b>Vó Madeira</b>	<b>72</b>
3.7	ALINE PACHAMAMA	74
<b>3.7.1</b>	<b>Pachamama, Arrebol de Verão e Reflexão</b>	<b>75</b>
3.8	ZÉLIA PURI	79
<b>3.8.1</b>	<b>Nativo eu sou</b>	<b>81</b>
3.9	FERNANDA VIEIRA	82
<b>3.9.1</b>	<b>Autobiogeografia</b>	<b>83</b>
3.10	EVA POTIGUAR	85
<b>3.10.1</b>	<b>Mundo bolha, Aos Potiguaras, Prognóstico</b>	<b>86</b>
3.11	CÉLIA XAKRIABÁ	90
<b>3.11.1</b>	<b>Loa de Célia Xakriabá</b>	<b>91</b>
<b>4</b>	<b>ANTOLOGIA DI POESIA FEMMINILE INDIGENA BRASILIANA TRADOTTA IN ITALIANO</b>	<b>96</b>
<b>5</b>	<b>COMMENTI ALLE TRADUZIONI ANTROPOFAGICHE E FEMMINISTE</b>	<b>127</b>

5.1	SCELTE TRADUTTIVE NELLA TRADUZIONE DI POESIE FEMMINILI INDIGENE BRASILIANE	127
6	<b>CONCLUSIONI</b>	<b>138</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>140</b>

## 1 INTRODUZIONE

Nel tentativo di captare le nuove risonanze della letteratura brasiliana, sono incappata in qualcosa che “ha risuonato” totalmente in me: la letteratura indigena femminile. Forse, non è stato un incontro casuale il nostro. Forse “a ilha da magia” mi stava aspettando, per regalarmi tutto ciò che di buono aveva in serbo per me. L’idea di affrontare questo tema, infatti, è sorta grazie alle mie due esperienze di scambio universitario a Florianópolis (2018 e 2019), terra che mi ha permesso di entrare in contatto con alcune popolazioni native (Kaxinawá<sup>1</sup>, Guaraní<sup>2</sup> e Yawanawá<sup>3</sup>) e al contempo di riconnettermi con me stessa. Terra scelta, di fatto, per vivere e proseguire i miei studi, accademici ed esistenziali. Terra per me di evoluzione e realizzazione, di ritorno a casa e possibilità di sintesi. Non è di allora, infatti, il mio vivace interesse verso i popoli amerindiani, che rassomiglia più ad un senso di forte vicinanza, presente in me fin dall’infanzia. Così come la mia vocazione per la scrittura, trasformatasi nel corso degli anni in espressione poetica e dunque nella pubblicazione della mia prima raccolta, “Poesistenza” (2019). Né è di allora la mia solidarietà femminile, o la mia tendenza a valorizzare le minoranze. Negli anni, uno spiccato slancio verso nuove lingue e verso la necessità di tradurre mondi, hanno completato il tutto, e da questa sinergia di valori e naturali inclinazioni ha preso forma la mia tesi di laurea triennale in Lingue e Culture Straniere, conseguita all’Università degli studi di Perugia e contenente una selezione di poemi femminili indigeni tradotti dal titolo *Pajé letterarie: traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana*. Le autrici studiate in questa sede sono state Eliane Potiguara, col suo libro *Metade cara, metade máscara* (2004) e Marcía Wayna Kambeba, con *Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade* (2013). Della prima sono state tradotte le poesie “Brasil”, “Oração pela libertação dos povos indígenas”, “Perda da essência da mulher”, “Tocantins de sangue” e “Terra mulher”, mentre della seconda “Mergulho Fundo”, “Ritual Indígena”, “Natureza em chama”, “Urucum” e “Árvore pura”.

---

<sup>1</sup> Popolo che vive tra lo stato dell’Acre (BR) e il Perù, di ceppo linguistico *Pano*, si auto denominano *Huni Kui* (“uomini veri”), già che la parola *Kashinawa*, letteralmente “popolo del pipistrello”, non li soddisfa.

<sup>2</sup> Popolo di ceppo linguistico *Tupi-guarani*, la maggiore lingua indigena presente in territorio sudamericano, abitanti di Brasile meridionale, Paraguay, Uruguay, nord-est argentino e sud-est boliviano.

<sup>3</sup> Gruppo etnico del Brasile, del Perù e della Bolivia, anche in questo caso di ceppo linguistico *Pano*, tra gli ultimi a sviluppare la scrittura.

Dopo due anni, la meta si fa più “ambiziosa” e lo scopo di questa *dissertação de mestrado* sarà quello di realizzare un’ antologia più ampia, il cui titolo *Antologia di poesia femminile indigena brasiliana tradotta in italiano e commentata*, darà continuità all’ elaborato precedente.

Quando ho ripreso a fare ricerche sull’argomento, sono rimasta piacevolmente sorpresa dal fatto che la produzione indigena e femminile sia esponenzialmente cresciuta in poco tempo, e di pari passo anche gli studi accademici sull’argomento. Per quanto riguarda il panorama brasiliano potremmo citare almeno quattro dissertazioni di “mestrado”, a cominciare da *O escritor Jekupé e a literatura nativa*, di Paulo Victor Albertoni Lisbôa (2015)<sup>4</sup>, il quale, attraverso la descrizione della produzione letteraria dell’autore, delinea anche alcune delle caratteristiche generali della letteratura indigena, come ad esempio la forte presenza di oralità nella scrittura, o l’esistenza di un *authoring* collettivo all’interno di quello individuale, o ancora un’ ibridismo di generi e arti.

Proseguendo, possiamo citare un testo accademico *Palavras sobreviventes: o protagonismo indígena na literatura contemporânea no Brasil*, di Marianna Guimarães Alves (2016)<sup>5</sup>. Si tratta di un testo a connotazione molto più politica, che si concentra sull’importanza della lotta identitaria indigena, altro aspetto fondamentale della letteratura nativa. Interessante da notare l’analisi basata anche su testi di letteratura femminile indigena, come, ad esempio, quelli di Graça Graúna ed Eliane Potiguara.

Più recenti le tesi di Miguel Antonio d’Amorim Junior e Paloma de Melo Henrique, entrambe del 2019. La prima, *May Sangara Kumissa: O Encanto e encontro com uma voz da poesia indígena brasileira e os ecos íntimos do leitor em sala de aula*<sup>6</sup>, studia la reazione emotiva dimostrata da giovani lettori in età scolare alla lettura di *Ay Kakyri Tama - Eu moro na Cidade* di Márcia Wayna Kambeba. La seconda, che si intitola “*A mãe terra nos anima*”: *mulheres indígenas contracolonizando a literatura e as artes visuais no Brasil: inspirações para a introdução de uma educação decolonial na escola* trova il suo fulcro nella produzione artistica letteraria e visuale contemporanea elaborata da donne indigene, con lo scopo di comparare la cultura nativa, femminile in questo caso, ai modelli di vita

<sup>4</sup> [https://www.academia.edu/34202065/O\\_ESCRITOR\\_JEKUP%C3%89\\_E\\_A\\_LITERATURA\\_NATIVA](https://www.academia.edu/34202065/O_ESCRITOR_JEKUP%C3%89_E_A_LITERATURA_NATIVA)

<sup>5</sup> <http://objdig.ufrj.br/25/teses/876081.pdf>

<sup>6</sup> <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/34040/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Miguel%20Antonio%20d%c2%b4%20Amorim%20Junior.pdf>

euro-occidentali capitalisti, notoriamente patriarcali, nel tentativo di costruire un dialogo tra indigeni e non indigeni.

Questi sono solo alcuni esempi di testi pubblicati in Brasile in ambito accademico. La prima ragione che rende un lavoro del genere in italiano prezioso è che, al contrario, cambiando continente e approdando nel Belpaese, la letteratura indigena si rivela praticamente sconosciuta nel nostro sistema culturale, soprattutto considerando quella femminile. Le autrici tradotte sono pochissime, tanto che possiamo menzionare solo due produzioni non facilmente reperibili. La prima e meno recente è un'antologia di poesie di Rayen Kuyeh, esponente del popolo Mapuche del Cile, pubblicata nel 2006 col titolo *Luna dei primi germogli*. La seconda è una tesi magistrale del 2017, intitolata *Os Maraguás e a literatura infanto-juvenil indígena de autoria feminina, na perspectiva da tradução de cinco obras de Lia Minápoty*, nella quale l'autrice, Gloria Bayma, si è dedicata alla traduzione di cinque racconti in prosa.

Anche volendo ampliare lo sguardo a tutta la letteratura nativa tradotta, che sia femminile o maschile, latino-americana o mondiale, non troviamo molto di più. Possiamo difatti menzionare pochi testi, tra cui: i libri di poesia dello scrittore cheyenne Lance Hanson (*Traduzioni in un giorno di vento* del 2001, *Un canto che si leva* del 2009, *I testi del lupo* del 2012, *Colei che sussurra piano* del 2013 e *Voyager for the cheyenne* del 2020); un'antologia di testi di autori della Chiapa messicana pubblicata nel 2009 e intitolata *Tessendo la voce*; il libro *My people. La mia gente* (2021), della poetessa aborigena australiana Oodgeroo Noonuccal; due testi dell'attivista, filosofo e poeta indigena Ailton Krenak (il libro *Idee per rimandare la fine del mondo. L'identità esemplare di un piccolo popolo per il futuro delle società umane* del 2020 e il saggio contenuto nel volume *Sistema e Antisistema. Tre saggi, tre mondi nello stesso mondo* del 2022).

Caso particolare da approfondire è quello di Ungaretti, che, vissuto diverso tempo in terra brasiliana, si dedica a tradurre alcuni miti e leggende Tupi.

Possiamo inoltre segnalare diverse traduzioni di libri di autori peruviani, i quali spesso usano la loro lingua originaria, il quechua, come nel caso di José Maria

Arguedas<sup>7</sup> e Gloria Cáceres Varga<sup>8</sup>. Si tratta però di un caso particolare, in quanto in Perù la popolazione andina non rappresenta una minoranza, bensì l'etnia nazionale e il quechua gode di maggior rispetto e conservazione se confrontato agli altri ceppi linguistici disseminati nel territorio sudamericano.

A parte, menzioniamo un volume concernente sempre gli indigeni quechua (del Guatemala, stavolta), pubblicato in Messico nel 1992 e disponibile in Italia in lingua spagnola (perché tradotto dal quechua da Luis Cardoza y Aragón), il cui titolo è *Rabinal-Achí, el varón de Rabinal: ballet-drama de los Indios quichés de Guatemala*.

Per completezza di informazioni, citiamo anche i testi di analisi e critica sulle narrative indigene fruibili in Italia, sia in lingua italiana che in lingua spagnola. Cronologicamente troviamo: *Literatura indígena en Venezuela. Selección, estudio preliminar y notas* (1981) di Italo Tedesco; *Storia della letteratura araba, africana, indigena d'America e Oceania* (1985) di Paolo Minganti et al. con seconda pubblicazione nel 1986; *Estudios sobre literatura indígena y colonial* (1986) di Héctor H. Orjuela; *Arte y trama en el cuento indigena* (1998) di Carlos Montemayor e, infine, *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture* (2007) di Rosa Maria Grillo et al.

Tornando a questo progetto di ricerca, l'antologia verterà su dieci autrici (Eliane Potiguara, Marcía Wayna Kambeba, Graça Graúna, Auritha Tabajara, Julie Dorrico, Aline Pachamama, Zélia Puri, Fernanda Vieira, Eva Potiguar e Célia Xakriabá) e sarà composta da ventidue poesie: "Fim da minha aldeia", "Mulher!" e "Terra cunhã" (*Metade cara, metade máscara* di Eliane Potiguara); "Índio eu não sou", "Aldeia Tururucari - Uka", "Pintura sagrada" e "Contemplanção" (*Ay Kakyri Tama - Eu moro na cidade* di Márcia Wayna Kambeba); "Macunaíma", "Canção peregrina", "Colheita" e "Geografia do poema" (Graça Graúna); "O grão" (Auritha Tabajara); "Vô Madeira" (Julie Dorrico); "Pachamama", "Arrebol de Verão" e "Reflexão" (Aline Pachamama); "Nativo eu sou" (Zélia Puri); "Autobiogeografia" (Fernanda Vieira); "Mundo bolha", "Aos Potiguaras", "Prognóstico" (Eva Potiguar); "Loa de Célia Xakriabá" (Célia Xakriabá).

---

<sup>7</sup> Scrittore e antropologo peruviano (Andahuaylas, 18 gennaio 1911 – Lima, 2 dicembre 1969), che aveva un'ottima conoscenza degli indios andini e della lingua quechua, grazie agli stretti contatti con i suoi collaboratori domestici durante l'infanzia.

<sup>8</sup> Scrittrice, traduttrice e professoressa di lingua e letteratura peruviana (Colta, Ayacucho, Perù, 2 maggio 1947), con diverse pubblicazioni di poesie e racconti in lingua quechua.

La scelta di tale corpus è stata data da una molteplicità di fattori, tra i quali la forte identità di donna indigena, presente in tutti i poemi, e altri elementi comuni a buona parte della letteratura nativa, come la nostalgia per uno stile di vita ormai perduto, la denuncia verso i popoli colonizzatori, la tensione verso la Natura e la cura del pianeta.

Tutti temi che contribuiscono a rafforzare ulteriormente la rilevanza di un lavoro di questo tipo, in aggiunta a diverse altre ragioni. Ad esempio, possiamo dire di trovarci di fronte ad una visione della vita piuttosto differente da quella europea, che potrebbe essere estremamente utile per ampliare gli orizzonti del pensiero occidentale e che abbiamo la fortuna di trasmettere attraverso una forma espressiva, la creazione poetica, che avvicina psicologicamente artefici e fruitori in un moto molto spontaneo. Di fatto, il grande potenziale della poesia risiede nella sua capacità di raggiungere il subconscio e penetrare nell'anima, generando uno scambio autentico tra autore e lettore e creando un ambiente ed un'atmosfera condivise: la poesia possiede la sua personale essenza, la sua lingua interiore, che oltrepassa il linguaggio formale in cui si presenta e si realizza nel concetto di "lingua pura", ampiamente discusso da Walter Benjamin (2008 [1920], p. 32). In quest'ottica, il linguaggio poetico si rivela il più adatto a veicolare e promuovere una comprensione profonda degli elementi culturali di società differenti. Uno degli effetti sperati sarebbe quello di favorire, con questo scritto, lo sviluppo di una delle capacità umane più significative e meno valorizzate, un'empatia creatrice, che fornisca a questi popoli alleati attivi e collaborazioni proficue che possano essere d'ausilio nell'appropriazione di una totale dignità nell'esercizio dei propri costumi. A tutto ciò possiamo naturalmente aggiungere motivazioni di ordine formale e lessicale, se consideriamo che, tenendo conto della varietà terminologica e di sistemi culturali presente nella letteratura indigena, la traduzione di questo tipo di testi promuove un cospicuo arricchimento della lingua d'arrivo.

Per concludere, c'è da sottolineare l'importanza di scegliere la prospettiva femminile, spiegata dal fatto che le donne native sono state e sono tuttora le maggiori vittime della colonizzazione, coloro che hanno maggiori difficoltà a guadagnare visibilità, nonostante siano probabilmente anche coloro che possiederebbero la chiave per la costruzione di un nuovo mondo, fondato su valori più umani e svincolato dalle logiche capitalistiche. In fondo, la meta ultima di questo lavoro sarebbe l'apertura della cultura occidentale ad imparare da altre culture,

soprattutto pensando ad ambiti di attuale importanza primaria, come l'ambiente, l'ecologia ed il rispetto della Natura.

All'atto pratico, il lavoro sarà strutturato in tre capitoli principali: il primo cercherà di definire al meglio cosa si intenda per letteratura indigena in generale e femminile in particolare, concentrandosi sulle origini, gli sviluppi e le particolari caratteristiche. Per assolvere questo compito saranno estremamente utili i volumi *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção* e *Literatura indígena brasileira contemporânea - Autoria, Autonomia, Ativismo*, pubblicati da Julie Dorrico et. al., rispettivamente nel 2018 e nel 2020. Altro spunto valido sarà il numero 53 della rivista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Contemporaneidades Ameríndias*<sup>9</sup>, uscito nel 2018 e organizzato da Devair Fiorotti e Pedro Mandagará. Della rivista *Espaço Ameríndio*, interessante anche l'articolo *Literatura Indígena Contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das poéticas indígenas (2010)*<sup>10</sup> di Deborah Goldemberg e Rubelise Da Cunha. Citiamo, infine, il testo di Janice Christine Thiél, *A literatura dos povos indígenas e a Formação do Leitor Multicultural*, contenuto nella rivista *Educação e Realidade* del 2013.

Nel secondo capitolo saranno presentate una per una le autrici indigene, attraverso una breve biografia e l'analisi delle opere selezionate, creando una sorta di piccola enciclopedia poetica di scrittrici native.

Per ogni poetessa saranno poi subito proposte le traduzioni dei testi, accompagnate da testo a fronte in lingua originale (portoghese).

Finalmente, il terzo capitolo sarà dedicato ai commenti alla traduzione, in cui si prenderà visione delle maggiori sfide traduttive incontrate e delle soluzioni ad esse trovate, soluzioni basate sul materiale teorico. Fondamentali in questo caso saranno il libro di Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa* (2013), che aiuterà a delineare le nozioni di negoziazione, perdite e compensi, e il manuale di Pierangela Diadori *Teorie e tecniche della traduzione. Strategie, testi e contesti*, del 2012, che fornirà una guida pratica durante tutto il processo traduttivo. Per addentrarsi nel mondo della traduzione poetica ed orientarsi verso la particolare linea critica e filosofica che sarà usata, verrà in aiuto una raccolta postuma e recente dei saggi di Haroldo de Campos, *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora* (2011),

<sup>9</sup> Link: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10258/9078>.

<sup>10</sup> Link: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/12888/8259>.

essenziale per ampliare le prospettive nell'ottica della transcreazione<sup>11</sup>, concetto utilissimo nel caso di traduzione di testi indigeni. Partendo da esso, si approfondirà poi l'originale visione di Álvaro Faleiros, contenuta nel saggio *Traduções canibais. Uma poética xamânica do traduzir* (2019), secondo la quale i traduttori sono visti come una sorta di antropofagi e sciamani, mediatori tra lingue e culture diverse. L'ultimo argomento da considerare sarà la traduzione vista dal punto femminile e femminista, la tradizionale posizione della donna nel mondo della traduzione (origine, tra l'altro, di molti degli stereotipi linguistici sull'argomento), i successivi sviluppi, le persistenti problematiche ed i possibili nuovi approcci non occidentali sul tema, rispetto al quale le donne indigene possono fornire una chiave di lettura per nulla scontata. Ci baseremo su diversi articoli, tra cui potremmo citare "Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero" (2010) di Rosvitha Friesen Blumen, o La traduzione femminista tra differenzialismo e Queer: teorie e pratiche di ieri e oggi (2017), di Laura Fontanella, o ancora "Feminismo indígena ou Nhandutí Guasu Kunhã: A rede de mulheres indígenas pelos direitos ancestrais e reconhecimento ético", disponibile nel sopraccitato volume *Literatura indígena brasileira contemporânea - Autoria, Autonomia, Ativismo* (2020). Leggendo tra le righe, sarà fornito un compendio di teorie, metodi e tecniche atte a tradurre questo tipo particolare di testi, una sorta di piccolo manuale che potrà essere utile non solo in questa sede ma anche per possibili ed auspicabili traduzioni future.

---

<sup>11</sup> Termine usato in Italia, forse quasi impropriamente, per riferirsi a processi traduttivi legati al marketing e all'adattamento di testi di slogan e campagne promozionali. In questo caso verrà invece usato nel suo termine originario, nel senso di ricreazione letteraria promosso da Haroldo de Campos, concezione associata prevalentemente alla traduzione poetica. È doveroso inoltre sottolineare quanto l'uso associato al marketing sia in netta contrapposizione con le visioni cosmologiche indigene

## 2 LA LETTERATURA INDIGENA E L'INDIGENA FEMMINILE

### 2.1 ALLA RISCOPERTA DELLA LETTERATURA NATIVA

*Partendo dalle nostre preoccupazioni, scriviamo.  
Per onorare le nostre antenate, scriviamo.  
Scriviamo perché dentro di noi c'è una foresta,  
affetti e litigi.  
Scriviamo  
per decostruire le memorie della colonizzazione.<sup>12</sup>*

Aline Rochedo Pachamama

Come già menzionato, questo capitolo si baserà principalmente sui due volumi di Julie Dorrico et al. (*Literatura indígena brasileira contemporânea*), che rappresentano un ricco compendio di saggi e deposizioni dei maggiori autori indigeni inframezzati da testi di noti indigenisti, che rendono i due libri delle multi-cromatiche guide alla cultura letteraria nativa.

Prima di tutto, è fondamentale distinguere letteratura indianista, indigenista e indigena.

Per letteratura indianista si intende quella letteratura tipica del periodo romantico, scritta da non indigeni, che vedono “l’indio” come personaggio positivo o negativo a seconda del suo grado di sottomissione ai costumi occidentali, come detta la “parabola del buon selvaggio”. Di quest’epoca il drammaturgo, scrittore, giornalista e politico José de Alencar (Mecejana, 1829, - Rio de Janeiro, 1877), uno dei principali autori del Romanticismo brasiliano, noto per *O Guarani* e *Iracema*.

Il poeta Gonçalves Dias (Caixas, 1823 - naufrago, 1864) rappresenta invece un’eccezione, in quanto presunto figlio di madre *mestiça*<sup>13</sup> e, per questo, profondamente interessato alla questione indigena e persino vittima delle classiche stigmatizzazioni riservate a tali popolazioni: nel 1846 la rappresentazione del suo dramma *Leonor de Mendonça* fu censurata per linguaggio scorretto e il tentativo di sposare la “donna della sua vita”, Ana Amélia Ferreira do Vale, fu impedito dalla madre di lei, probabilmente a causa delle sue origini. Non tutti, però, concordano

---

<sup>12</sup> Originale: *A partir de nossas inquietações, escrevemos./ Para honrar nossas ancestrais, escrevemos./ Escrevemos porque há uma floresta em nós,/ afetos e uma luta./ Escrevemos/ para desconstruir registros colonizadores.* Tutte le traduzioni sono opera mia, se non diversamente indicato.

<sup>13</sup> Persone discendenti da due etnie differenti (caucasici e africani; asiatici e indigeni; ecc.)

sulla sua discendenza nativa ed è inoltre indubbio che le sue opere rientrino appieno nei pattern stilistici dell' epoca, fatto abbastanza comune in ogni artista, che è pur sempre figlio del suo tempo, per quanto precursore. La sua abbondante opera include le *Poesias Americanas*, che con *Marabá*, *Leito de folhas verdes*, *Canto do piaga*, *Canto do tamoio*, *Canto do guerreiro* e soprattutto *I-Juca-pirama* rappresentano forse l'apice del genere indianista.

Per quanto riguarda la letteratura indigenista, possiamo definirla come una letteratura decisamente più filo-nativa, che lotta per la causa indigena, seppur con più denunce che soluzioni. Tuttavia, si tratta di nuovo di una letteratura scritta da non indigeni, che conservano modalità narrative occidentali. Siamo in pieno Modernismo, terreno fertile per *Macunaíma* di Mário de Andrade e per le opere di Darcy Ribeiro, considerato un grande interprete delle esigenze indigene, grazie alla sua lunga convivenza con le popolazioni native.

Arriviamo così all' attuale letteratura indigena (DORRICO ET AL., 2018, p. 232), in cui gli autori, i protagonisti e i temi trattati hanno finalmente la stessa origine nativa. Si tratta di una letteratura che introduce modelli testuali totalmente nuovi (THIÉL, 2012, p. 1178), che a breve approfondiremo.

Comunemente si data il pieno sviluppo di tale genere letterario negli anni '90 del Novecento, come diretta conseguenza del movimento indigeno degli anni '70. È dunque facilmente immaginabile che tra le prime esigenze portate avanti dalle popolazioni native attraverso questa letteratura ci sia il bisogno di rivendicazione, di riaffermarsi come popoli (*ibidem*) e di assicurarsi nuovamente e legalmente le proprie terre originarie, di proteggerle dall'azione di imprese agricole e multinazionali, in un processo denominato *demarcação das terras indígenas*. Processo tutt'altro che scontato, se consideriamo che i *Relatórios de violência* segnalano ancora troppe tragiche morti indigene legate proprio alla lotta per la terra. Le terre *demarcadas*, infatti, occupano oggi solo il 13% del territorio nazionale, una percentuale incredibilmente bassa se pensiamo che la maggior parte dei popoli originari ancora vive al di fuori di esse e che le zone più preservate dal punto di vista ambientale sono proprio quelle sotto la loro gestione: non è un caso che siano considerati i maggiori guardiani della foresta (STORTO, 2019, p. 12-13). Attenzione, però, guardiani, non padroni, come ci tiene a ribadire Casé Angatu<sup>14</sup> nel saggio *Carama*

---

<sup>14</sup> Professore indigeno dell' *Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC (Ilhéus/BA)* e abitante della *Aldeia Gwariní Taba Atã* nel Territorio Indigeno *Tupinambá de Olivença (Ilhéus/BA)*.

*suí îe'emonguetás îe'engaras: Carubas Moemas îe'engas*<sup>15</sup> - (Re)Existências Indigenamente Decoloniais(2020). Angatu afferma chiaramente:

Prima dell'arrivo degli invasori nel 1500 non eravamo i padroni della terra, ma la terra stessa, perché siamo parte della natura. Non vogliamo la terra come proprietà e merce da sfruttare, ma per relazionarci con essa. Di lei fanno parte i nostri antenati e gli incantati. Nella nostra essenza naturale non abbiamo il principio di accumulazione e sfruttamento del lavoro o della natura.

Quando ci viene chiesto: “perché gli indigeni vogliono la terra se non producono?” – rispondiamo che il nostro modo di essere e di relazionarci con la natura è pieno di incanto e di profondo rispetto. La terra diventa così territorio. Vogliamo la terra perché siamo la terra: questo fa parte di quella che alcuni chiamano cosmologia (o universo epistemico) indigena. (ANGATU, 2020, pag. 61).<sup>16</sup>

E ancora, qualche pagina più in là:

Il nostro diritto al Territorio non è perché lo consideriamo una proprietà, ma perché è un Diritto Ancestrale, Sacro, Congenito e Naturale. Noi siamo la Terra per la quale lottiamo, lavoriamo e amiamo: il miele della terra. È un Diritto che precede il diritto alla proprietà privata (ANGATU, 2020, p. 63).<sup>17</sup>

Il professore ipotizza che le chiusure dei “padroni del potere economico e politico” (202, p. 64, traduzione mia) verso le popolazioni native, i loro strenui tentativi di silenziamento e cancellazione di tutta una civiltà, derivino dal fatto che lo stile di vita, le cosmologie e le ritualistiche indigene siano opposte ai loro interessi, in quanto fuori dalle logiche di mercato del business agroalimentare, di quello dell'allevamento, dei settori energetico e minerario, ecc. Concludendo, l'autore ribadisce che il congiunto delle pratiche indigene sono “naturalmente e spontaneamente opposte al capitalismo e scomode per lo Stato, che ha bisogno di negarci diritti e combatterci” (2020, p. 70)<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Cerchio di dialoghi e *Cantigas* (canzoni monofoniche medievali, di tradizione gallego-portoghese).

<sup>16</sup> Não éramos donos da terra antes dos invasores chegarem em 1500, mas sim a própria terra, porque somos parte da natureza. Não queremos a terra como propriedade e mercadoria para ser explorada, mas para nos relacionarmos. Nela estão nossos Ancestrais e as/os Encantadas/Encantados. Em nosso ser natural, não temos o princípio de acumulação e exploração do trabalho ou da natureza. Quando nos perguntam: “pra que Índio quer terra se não produz?” – respondemos que nossa forma de ser e nos relacionarmos com a natureza é cheia de encantamentos e de profundo respeito. Assim, a terra se torna território. Queremos a terra porque somos ela própria: eis aqui parte do que alguns chamam de cosmologia (ou universo epistêmico) indígena.

<sup>17</sup> Nosso direito ao Território não é porque o pensamos como propriedade, mas por ser um Direito Ancestral, Sagrado, Congênito e Natural. Somos a Terra pela qual lutamos, trabalhamos e nos amamos: o mel da terra. É um Direito que precede o direito à propriedade privada.

<sup>18</sup> Originale: “natural e espontaneamente uma oposição ao capitalismo e um incômodo ao seu Estado, que precisa nos negar direitos e combater” (ANGATU, 2020, p.70).

Proseguendo con una panoramica delle lingue indigene, possiamo notare, inoltre, un fenomeno particolare e inversamente proporzionale: parrebbe che, mentre sta crescendo la popolazione indigena generale (circa 485.576), stiano diminuendo drasticamente gli effettivi parlanti di idiomi a base *Tupi-Guarani*, i quali risultano solo 230.000: se da un lato migliorano le condizioni di vita per gli indigeni, dall'altro aumentano coloro che decidono di abbandonare le proprie lingue native, a causa della poca considerazione che si ha di esse e delle pressioni sociali che spingono all'occidentalizzazione. Di fatto, sempre meno genitori insegnano ai propri figli la loro lingua d'appartenenza. Il dato più preoccupante sul tema riguarda il numero di lingue esistenti prima della colonizzazione, 600.000, e quelle ad oggi sopravvissute, appena 150, soprattutto perché è un andamento che prevede una vera e propria estinzione nel giro di 50-100 anni. La grande sfida per linguisti, antropologi e le stesse etnie è quindi arrestare la decimazione linguistica e possibilmente invertirne la rotta (STORTO, 2019, p. 8 e 12).

Spostandoci di nuovo sul versante letterario, non possiamo tacere che forme di "letteratura" indigena sono in realtà sempre esistite. Per intendere questo concetto è però necessario comprendere cosa significhi letteratura nel pensiero occidentale e di seguito "decolonizzare" tale concetto, aprendosi ad una visione più inclusiva del termine.

Secondo il sito web dell'Istituto Treccani, il termine latino "litteratura" è legato a "lettera", al leggere, dunque, e, di conseguenza, allo scrivere. In un periodo intermedio, prese ad indicare tutti i testi scritti di tenore colto ed erudito. Nell'occidentalità contemporanea sono letteratura i testi artistici, o le pubblicazioni scientifiche. Il denominatore comune è in ogni caso l'accostamento della letteratura alla scrittura.

Immergendoci in acque indigene, quello che è ovvio per un occidentale già non lo è più, a cominciare da piccole sfumature, come il significato di letteratura. Il grande pilastro delle conoscenze native, infatti, non è la scrittura, ma, in quanto popolazioni rimaste agrafe per molto tempo, l'oralità. Ad oggi ne troviamo ancora qualcuna che usa quasi esclusivamente questo tipo di espressione, come l'etnia Yawanawá. In questo senso, la letteratura indigena è sempre esistita, e in forma multimodale. Una letteratura intrinsecamente inclusiva, per l'appunto, che comprende parole e, nella stessa misura, ritmo, musica, movimento, immagini. Una letteratura fatta anche di pitture rupestri o manufatti artigianali, di racconti intorno al

fuoco, ma soprattutto di canti, con cui tramandare miti e cosmogonie, e allo stesso tempo elementi fondamentali dei rituali spirituali, portale di connessione col mondo animale e vegetale.

Yaguarê Yamã, scrittore, professore, geografo e scultore dell'etnia Maraguá, definisce molto bene questa molteplicità letteraria nella sua opera *Kurumĩ Guaré no Coração da Amazônia*, scrivendo:

Per quanto riguarda la tradizione, è stata premura di mio padre insegnarmi la cultura della nostra gente. Fin da bambino, appena ho iniziato a capire le cose, quello che più faceva era trovare il tempo per raccontare storie. Riuniva i suoi figli, si sedeva su una panchina in mezzo al cortile, mi chiamava accanto a lui, e quando non ero io era mio fratello minore. Allora, come se si stesse preparando per uno spettacolo, prendeva il flauto e cominciava a suonarlo molto lentamente. Quel suono metteva le ali, si diffondeva nell'aria e raggiungeva melodiosamente le orecchie della gente. I bambini, incuriositi, correvano più vicini e con il massimo rispetto lo circondavano, sedendosi per terra. Quello era il punto di partenza del viaggio nel mondo incantato del popolo Maraguá. Quando eravamo tutti seduti, mio padre si fermava un istante, fissava gli occhi in ogni sguardo e cominciava il racconto (YAMÃ<sup>19</sup>).<sup>20</sup>

Da notare come, nell'universo indigeno, il mito sia base e fondamento delle relazioni sociali e il momento del racconto orale sia un momento rituale, essenziale per la trasmissione della cultura e, quindi, per la formazione della letteratura.

Ciò è confermato anche dalle parole di Marcia Wayna Kambeba, scrittrice, poetessa, geografa, e una delle protagoniste di quest' antologia. Per l'autrice, infatti:

La letteratura nella vita delle persone è sempre stata presente, il primo modo era attraverso circoli di conversazione ai piedi di un albero e sempre al calare della notte. Intorno agli anziani, i bambini ascoltavano i racconti e i narratori si alternavano nel raccontarli. Molte di queste narrazioni presentavano figure leggendarie, come la curupira, il boto,<sup>21</sup> la matinta;<sup>22</sup> altri

<sup>19</sup> Su *blogspot*, disponibile all'indirizzo <https://yaguareh.blogspot.com/p/lista-de-escritores-indigenas.html>, consultato il 15/11/2023.

<sup>20</sup> No que diz respeito à tradição, foi preocupação de meu pai ensinar-me a cultura de nosso povo. Desde criança, assim que comecei a entender as coisas, o que ele mais fazia era arranjar um tempo para contar histórias. Reunia os filhos, sentava-se num banco no meio do terreiro, me chamava para perto, e quando não era eu era o meu irmão caçula. Assim, como se estivesse se preparando para uma apresentação, pegava a flauta e começava a tocá-la bem devagarinho. Aquele som ganhava asas, se propagava pelo ar e chegava melodiosamente ao ouvido das pessoas. As crianças, curiosas, corriam para perto e com o maior respeito o rodeavam sentando-se no chão. Aquele era o ponto de partida para uma viagem ao mundo encantado do povo Maraguá. Quando estávamos todos sentados, meu pai detinha-se por um instante, fitava os olhos em cada olhar presente e começava a história (YAMÃ).

<sup>21</sup> Gli elementi mitologici riguardanti la curupira e il boto saranno approfonditi più avanti, durante la traduzione delle liriche.

<sup>22</sup> La leggenda della Matinta Pereira è una delle leggende amazzoniche più conosciute e parla di una vecchina vestita di nero che adora la notte. Parrebbe che quando sente la presenza di qualcuno, fischi

presentavano la cosmogonia del popolo, le lotte, la resistenza, ma ciò che contava era che tutte avevano una peculiare pratica d'informazione presente nell'espressione di chi raccontava la storia - il narratore. (KAMBEBA, 2018, pag. 40-41).<sup>23</sup>

E ancora, “na literatura indígena, a escrita assim como o canto, tem peso ancestral. Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade” (IBIDEM).

In questo contesto, ci si potrebbe chiedere perché molti popoli nativi sentirono l'esigenza di sviluppare una letteratura scritta. Forse non serve dire che i primi contatti che le popolazioni indigene ebbero con la scrittura avvennero in modo forzato, con la colonizzazione occidentale. L'evoluzione positiva e da scandagliare è l'appropriazione e lo sviluppo di tale strumento da parte dei suddetti popoli. È proprio in termini di strumento che ne parlano lo scrittore guaraní Olívio Jecupé e il professore, attivista e scrittore Ely Macuxi, che vedono nella letteratura scritta una possibilità di dialogo e rivendicazione politiche e sociali.

Daniel Munduruku, professore, scrittore e antropologo, non la pensa esattamente così e, citato da Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (2018), nell'articolo “Falas à espera de escuta” afferma che:

Queste persone portavano con sé la Memoria Ancestrale. Tuttavia, questa tranquillità armoniosa fu raggiunta dal braccio forte degli invasori: cacciatori di ricchezze e di anime. Calpestarono la memoria e scrissero una storia di dolore e sofferenza sui corpi degli sconfitti. Molti di coloro che furono colpiti da questa avidità distruttiva dovettero nascondersi sotto altre identità per essere confusi con gli svantaggiati dalla fortuna e così sopravvivere. Questi divennero i senza-terra, senza-casa, senza-storia, senza-umanità. Dovettero accettare la dura realtà dei senza-memoria, gente delle città che ha bisogno di custodire nei libri la paura della dimenticanza (Apud TETTAMANZY, 2018, p. 18-19).<sup>24</sup>

---

in modo così acuto da sembrare che urla il suo stesso nome, terrorizzando chiunque. Si racconta che possa assumere diverse forme, dal passero, al maiale, alla gallina, al cavallo e all'anatra e che, per scoprire qual'è la sua forma reale, sia necessario invitarla a dormire nella propria casa e vedere che sembianze assuma la mattina appena sveglia. Si pensa, infine, che possa lanciare dei terribili incantesimi contro le sue vittime.

<sup>23</sup>A literatura na vida dos povos sempre se fez presente, a primeira forma foi através das rodas de conversa ao pé de uma árvore e sempre ao cair da noite. Ao redor dos mais velhos, as crianças ouviam as narrativas e os narradores iam se revezando na contação. Muitas dessas narrativas traziam figuras lendárias, como curupira, boto, matinta; outras traziam a cosmogonia do povo, as lutas, as resistências, mas o que importava era que todas tinham uma prática peculiar de informação presente na expressão de quem contava – o narrador. (KAMBEBA, 2018, p. 40-41).

<sup>24</sup> Esses povos traziam consigo a Memória Ancestral. Entretanto, essa harmônica tranquilidade foi alcançada pelo braço forte dos invasores: caçadores de riquezas e de almas. Passaram por cima da memória e escreveram no corpo dos vencidos uma história de dor e sofrimento. Muitos dos atingidos pela gana destruidora tiveram que ocultar-se sob outras identidades para serem confundidos com os desvalidos da sorte e assim sobreviver. Esses se tornaram sem-terras, sem-teto, sem-história,

Scrivere come strategia per non essere dimenticati, dunque, secondo l'antico principio latino del "*verba volant, scripta manent*".

Qualunque fosse l'esigenza primordiale, possiamo dire che negli anni i popoli indigeni hanno conquistato le forme di letteratura occidentale, in una sorta di resistenza letteraria, che rendesse lo loro storia e la loro identità indipendenti dai racconti esotici di terzi e più aderenti alla loro prospettiva. Con quel particolare processo per cui i colonizzati finiscono sempre per colonizzare i colonizzatori, nasce così quella che Olivio Jecupé chiama *Literatura nativa*, e Yaguarê Yamã *Literatura da Floresta*, che popola la letteratura brasiliana di miti, storie tribali, cosmogonie, pajé, rinnovando il panorama culturale e permettendo lo scambio di valori e conoscenze, in direzione di un'integrazione di saggezze all'interno della società.

Addentrando negli strati della Letteratura Nativa, ci imbattiamo anche lì in alcune distinzioni, che precisano origini e mete dei testi in essa contenuti. Il saggio dello scrittore Macuxi Ely Ribeiro de Souza, "Literatura indígena e direitos autorais" (2018), che fa sempre parte del libro *Literatura indígena contemporânea - Criação, crítica e recepção*, individua ad esempio tre differenti contesti e modalità della Letteratura Indigena: quella che nasce nei villaggi, nell'ambito dei corsi di formazione per professori, quella accademica, prodotta sempre da studiosi nativi e, per finire, la vera e propria letteratura creativa, che viene pubblicata nel circuito editoriale. Troviamo, inoltre, una letteratura "di città", considerata da alcuni meno autentica, perché scritta da autori con pochi contatti con la loro cultura originaria, ma molto interesse verso il mondo dello spettacolo. Parimenti, per fortuna, sono ancora molti gli autori legati alla loro ancestralità, cosa che fa ben sperare nella possibilità di tramandare le conoscenze ai più giovani (SOUZA, 2018, p. 52- 67 e 68).

Ad ogni modo, c'è qualcosa che unisce e connette tutti questi testi, dai trattati scientifici, ai racconti cosmogonici, alle creazioni poetiche: è l'intento politico, che permea ogni scritto, dettato dall'esigenza imperativa di vedersi riconosciuti pari dignità e pari diritti, pur nella diversità identitaria.

E rispondendo a chi critica lo sviluppo di una letteratura indigena come qualcosa che snatura la cultura nativa e i suoi esponenti, Munduruku dichiara:

---

sem-humanidade. Tiveram que aceitar a dura realidade dos sem-memória, gente das cidades que precisa guardar nos livros seu medo do esquecimento (Apud TETTAMANZY, 2018, p. 18-19).

Scrivere è una tecnica. È necessario padroneggiare perfettamente questa tecnica per poterla utilizzare a beneficio delle popolazioni indigene. La tecnica non è una negazione di ciò che si è. Al contrario [...] è una dimostrazione della capacità di trasformare la memoria in identità [...] C'è un filo molto sottile tra oralità e scrittura, su questo non ci sono dubbi. Alcuni vogliono trasformare questo filo in una rottura. Preferisco pensare ad un completamento. Non si può presumere che la memoria non venga aggiornata. Va notato che la memoria cerca di padroneggiare le nuove tecnologie per rimanere in vita. La scrittura è una di queste [...] Ed è anche un modo contemporaneo per la cultura ancestrale di mostrarsi viva e fondamentale nel presente” (MUNDURUKU, 2018, p. 83).<sup>25</sup>

Anche Márcia Wayna Kambeba, nel suo articolo “O olhar da palavra-Escritos de resistência”, insiste su questo punto, ricordando a tutti che:

Scrivere è un'arte, è un esercizio quotidiano e abbiamo bisogno dello sguardo delle parole per addentrarci nella città, raggiungendo le scuole, le Università, unendosi per mano, riflettendo insieme, decolonizzando con lo strumento più difficile da usare per la società attuale: l'amore (KAMBEBA, 2020, p. 91-92)..<sup>26</sup>

Finora abbiamo fatto incursione nella critica degli scrittori indigeni alla propria letteratura, critica presente in maggioranza, in quanto il fenomeno è relativamente recente, e forse più facile da cogliere profondamente per gli appartenenti alla cultura nativa; tuttavia, non mancano anche analisi esterne, di studiosi brasiliani e degli stessi curatori del libro già più volte citato.

Il saggio “Ainda não se lê em xavante”, del poeta e traduttore Sérgio Medeiros, cerca di descrivere alcune delle caratteristiche della letteratura indigena, soffermandosi anche sulle difficoltà di interpretazione che dobbiamo affrontare come cultura occidentale (tanto brasiliana quanto europea). Innanzitutto, risulta complesso per le nostre menti comprendere appieno il significato dei miti indigeni, che costellano gli scritti nativi, perché se fossimo in grado di farlo, se riuscissimo a individuare il senso profondo delle “figure primordiali” che contengono, ad identificare i loro “corpi illusori” che trascendono la materia, intenderemmo il significato di

<sup>25</sup> A escrita é uma técnica. É preciso dominar essa técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é. Ao contrário [...] é demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade [...] Há um fio muito tênue entre oralidade e escrita, disse não se duvida. Alguns querem transformar esse fio numa ruptura. Prefiro pensar numa complementação. Não se pode achar que a memória não é atualizada. É preciso notar que a memória procura dominar novas tecnologias para se manter viva. A escrita é delas [...] E é também uma forma contemporânea de a cultura ancestral se mostrar viva e fundamental para os dias atuais”.

<sup>26</sup> Escrever é uma arte, é exercício diário e precisamos do olhar da palavra para adentrar na cidade, chegando às escolas, Universidades, entrelaçando as mãos, refletindo juntos, descolonizando com a ferramenta mais difícil de ser usada pela sociedade nos tempos atuais: o amor.

“letterarietà”, ossia la “specificità estetica” data ai segni, che porta l’enunciato ad espletarsi in un formato unico (MEDEIROS, 2018, p. 155-171). Nello stesso testo, l’autore introduce anche una delle caratteristiche principali di questo tipo di letteratura, che fa parte delle cosmologie native in generale, ovvero l’assenza di una reale distinzione tra Uomo e Natura, esseri umani, animali e piante, i quali vengono invece personificati, tendendo così ad una visione olistica e unitaria della realtà. Medeiros porta avanti la tesi dell’antropologo Viveiros de Castro, per il quale nei miti indigeni “gli animali sono ex-umani, e non gli umani ex-animali” (CASTRO, 1996, p. 119)<sup>27</sup>. Questo tipo di visione, questa sovrapposizione tra Natura e Cultura, risulta come una delle difficoltà interpretative maggiori per la mentalità occidentale, che da tempo immemore si colloca al di sopra del mondo naturale.

Viveiros de Castro tenta poi di farci comprendere la profondità di connessione tra mondo indigeno e mondo animale, spiegando che:

Siamo di fronte a società [...] che utilizzano maschere animali [...] dotate del potere di trasformare metafisicamente l’identità di chi le porta, se utilizzate nel contesto rituale appropriato. Indossare una maschera è [...] attivare i poteri di un corpo-altro. Gli abiti animali che gli sciamani usano per muoversi nel cosmo non sono costumi, ma strumenti: assomigliano ad attrezzature subacquee o tute spaziali, non a maschere di Carnevale (IBIDEM, p. 122).<sup>28</sup>

Nel saggio “Saberes não humanos nas mitologias ameríndias: o que ensinam e para quem?” di Heloísa Helena Siqueira Correia, troviamo diverse conferme a queste affermazioni, in una più approfondita analisi di un aspetto chiave del patrimonio culturale indigeno, che comunemente chiamiamo “animismo”. Come già più volte rimarcato, nelle filosofie indigene, animali e piante vivono una situazione di parità rispetto agli esseri umani, se non addirittura, in alcuni casi, di privilegio: vengono spesso presi come modello di saggezza, maestri e curatori, una sorta di sciamani (CORREIA, 2018, p. 369). Si rinforza qui la direzione contraria scelta rispetto alla cultura eurocentrica, che non solo si pone più in alto della Natura, ma tende anche a dividere i gruppi umani in superiori ed inferiori, idea che conduce

<sup>27</sup> Originale: «os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais» (CASTRO, 1996, p. 119).

<sup>28</sup> Originale: Estamos diante de sociedades [...] que utilizam máscaras animais [...] dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é [...] ativar os poderes de um corpo outro. As roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de Carnaval.

inevitabilmente a compiere “manipulação, usurpação, exploração e agressões de todo tipo” (IDEM, p. 370).

Proseguendo verso riflessioni simili, ci imbattiamo nel saggio di Marília Librandi, dal titolo *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia*, in cui l'autrice propone un esercizio immaginale divertente e appassionante, che allena all'apertura mentale. Si tratta di tentare un processo antropologico contrario a quello della raccolta, ovvero provare ad analizzare la letteratura non nativa da un punto di vista indigeno, con la propria *roupa-máscara* indossata ed in perfetto allineamento col concetto di multinaturalismo, che accoglie “la possibilità della coesistenza di mondi differenti”, ossia di concepire diverse realtà, su diversi piani e dimensioni, nessuna prevalente sull'altra e non, come accade nell'accezione occidentale, l'assumere diversi punti di vista nei confronti della medesima realtà, unica e univoca. La diretta conseguenza di ciò si esprime anzitutto in un'immediata rivalutazione dei nostri testi letterari “di finzione”, da sempre considerati dalla nostra critica contemporanea come belli esteticamente ma “de pouca utilidade, pois, afinal, criam mundos que não existem, sendo ‘apenas’ representação imaginária” (LIBRANDI, 2018, p. 201). Nella multidimensionalità indigena, invece, un romanzo di fantasia ha lo stesso valore di un trattato scientifico, perché entrambi sono reali su distinti livelli, entrambi sono degni dello stesso rispetto, idea che scardina completamente qualunque supposto superiorità, insegnando il diritto alla differenza (LIBRANDI, 2018, p. 195-223). Si spiega qui perfettamente la preziosità del pensiero nativo, che ci conduce a sperimentare profondamente il significato di integrazione.

Secondo Julie Dorrico nel saggio “Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária” (DORRICO, 2018, pp. 227-255), un altro visibile segno dell'inclusività della narrativa indigena sta nella naturale tendenza ad una “materno-paternità” collettiva dei testi letterari, che se da un lato potrebbe essere interpretato come una mancanza di genio artistico individuale, dall'altra rappresenta un'enorme risorsa. L'autrice, citando Sáez (2006) e Costa (2013), sottolinea la presenza di autori individuali anche nelle opere di impronta collettiva e la scrittrice e poetessa Graça Graúna nota, allo stesso modo, sfumature collettive e di lotta identitaria comune persino nelle più moderne narrative a firma individuale (IBIDEM, 2018, p. 233). Dalle parole della francese Héloïse Behr si evince, inoltre, che “leur travail d'écriture se double systématiquement d'un

engagement pour la cause indigène” (BEHR, 2017, p. 78). Microcosmo nel macrocosmo, e viceversa, dunque.

D'altronde, una concezione di questo tipo non può che essere diretta conseguenza di un tipo di letteratura che trova i suoi primordi nell'oralità ed il suo scopo nel tramandamento, all'interno di una società che privilegia l'unità e la comunione a dispetto dell'ego individualistico. Parliamo, forse, di una cultura che già soddisfa di per sé le necessità e gli istinti creativi degli individui che ne fanno parte (IBIDEM, 2018, p. 240), finanche dei propri artisti e intellettuali, tanto che quest'ultimi non provano il bisogno, tipico della letteratura eurocentrica, di allontanarsi “abbastanza dal loro contesto sociale per raggiungere le vette dell' individualità creativa” (RISÉRIO, 1993)<sup>29</sup>, in quanto, evidentemente, si sentono intimamente parte della propria comunità.

È da questa prospettiva che dovremmo interpretare anche lo sviluppo della letteratura scritta tra le popolazioni indigene, come una nuova ricerca di inclusione. Liberandosi dall'idea coloniale di pratica scritta come superiore all'orale, o peggio di civiltà occidentale come dominante, l'autore nativo tenta la via del dialogo interculturale, che apra spiragli nell'immaginario brasiliano, ponti di conciliazione e condivisione, uniti al desiderio di rinnovare il polisistema accademico e letterario nazionale, arricchendo il canone di opere native.

Anche Leno Francesco Danner, Julie Dorrico e Fernando Danner, riaffermano principi simili e vedono lo sviluppo della letteratura amerindia come uno strumento di rivendicazione del diritto alla propria identità, un atto decolonizzante e decatechizzante, nella piena consapevolezza che lo stile di vita eurocentrico non sia l'unico possibile, né tantomeno il più progredito, ma semplicemente una delle innumerevoli possibilità, in un variegato universo di dimensioni parallele (DANNER ET AL., 2018, p. 320 e 330).

Anche nel saggio *Literatura Indígena Contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das poéticas indígenas* di Deborah Goldemberg<sup>30</sup> e Rubelise da Cunha<sup>31</sup> non mancano conferme alle peculiarità narrative indigene appena descritte. L'articolo racconta lo svolgimento di

---

<sup>29</sup> “o suficiente do seu meio social para elevar-se às alturas da individualidade criadora” (RISÉRIO, 1993)

<sup>30</sup> Antropologa, scrittrice e poetessa nata a San Paolo nel 1975.

<sup>31</sup> Saggista che ha realizzato diverse pubblicazioni su Studi canadesi, Letterature Indigene e Post-colonialismo.

un *Sarau*<sup>32</sup> sulle poetiche indigene nella *Casa das Rosas* di San Paolo, evento in cui emerge senza indugi la paterno-maternità collettiva delle opere native, così come la loro natura multimodale e le commistioni artistiche, le quali danno luce a creazioni letterarie che inevitabilmente sconfinano nella musica, nella danza, nel teatro, ecc.

Di fatto, e il testo lo ribadisce, il concetto di interconnessione è un concetto che riguarda tutti gli aspetti della cultura indigena, e non solo il cosmo narrativo e letterario. La risposta nativa alle manie di specializzazione e suddivisione occidentale è dunque una risposta unitaria verso la Vita in genere, che ben si esplica nella nozione di *embeddedness*, quel forte legame di correlazione tra tutte le sfere sociali indigene, dalla spiritualità alla medicina, dalla poesia alla botanica, dall'arte ai canti ritualistici, dalla Natura alla Cultura, ecc. (GOLDEMBERG, DA CUNHA, 2010, p. 138 e 144).

A chiosa, e volendo rispondere alla domanda del titolo, potremmo affermare che la Letteratura Nativa è sia arte scritta che arte orale, sia sacralità che scienza, sia politica che filosofia, sia antropologia che teologia, sia manualità che intellettualità, in una realtà in cui un ambito non esclude l'altro, ma anzi lo complementa, arrivando a creare un unico organismo. È narrativa amerindia lo stesso suo popolo e l'intera loro Esistenza, come se fosse chiaro, per i nativi sudamericani, che la Vita è Arte e l'Arte è Vita. In questo senso, potremmo decidere di vedere lo sviluppo della Letteratura indigena scritta come un regalo che ci apre davanti molte nuove prospettive: se prestiamo attenzione, c'è tanto da imparare (CHIARI, 2020, p. 4-15).

D'altronde, per riprendere nuovamente le parole di Casé Angatu:

Abbiamo sempre fatto arte senza conoscere la definizione di arte. Praticiamo l'agricoltura sostenibile senza conoscere le parole sostenibilità e agricoltura. Siamo ambientalisti originali senza comprendere il concetto di ambiente. Ottenevamo già la guarigione attraverso le erbe e gli incantesimi prima della medicina ufficiale, della psicologia e della psicoanalisi. Senza sapere dell'esistenza di tali concetti, ci facciamo strada nella letteratura, nella storia, nella geografia, nell'astrologia, nella biologia, nell'ingegneria, nella pittura, nella cucina, nell'antropologia, nella danza, nella musica, nell'architettura, nella pedagogia. (2020, p. 68)<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Manifestazione artistica di performances multiculturali.

<sup>33</sup> Sempre fizemos arte sem sabermos a definição de arte. Praticamos agricultura sustentável sem conhecermos as palavras sustentabilidade e agricultura. Somos ambientalistas originais sem entendermos o conceito de meio ambiente. Já temos a cura pelas ervas e encantamentos antes da medicina letrada, da psicologia e psicanálise. Sem sabermos da existência de tais conceitos fazemos de nossa forma literatura, história, geografia, astrologia, biologia, engenharia, pintura, culinária, antropologia, dança, música, arquitetura, pedagogia.

Alla luce di tutto ciò, come possiamo ancora chiamarle società primitive?

## 2.2 LA LETTERATURA INDIGENA FEMMINILE

*È bello sbocciare in mezzo agli insegnamenti  
imposti dal potere.  
Bello è un fiore in mezzo all'odio,  
all'invidia, alla menzogna o alla spazzatura della società.  
È bello dire sì e andare avanti.  
È bello rinascere ogni giorno<sup>34</sup>.*

Eliane Potiguara

Se il senso unitario dei popoli indigeni rende forse non molto sensata una distinzione tra narrative maschili e femminili, è anche vero che, nel caso specifico, le donne native meritano un occhio di riguardo, in quanto doppiamente bersaglio di prepotenze, oppressioni e invisibilizzazioni, subite sia come donne che come indigene. Non è il talento che manca loro, ovviamente: risulta doveroso, quindi, oltre che piacevole, dedicargli uno spazio più ampio, ed è questo, d'altronde, uno degli scopi fondamentali di questo testo. Per approfondire l'argomento, basta inoltrarsi nel libro *Metade cara, metade máscara* (2019) della scrittrice e attivista Eliane Potiguara, libro che, tra l'altro, contiene parte del materiale poetico che sarà analizzato e tradotto più avanti e, ancor di più, opera che con la sua commistione di politica, saggistica, prosa e lirica, è esempio lampante della precedentemente teorizzata molteplicità di generi e arti caratterizzanti la letteratura indigena.

Secondo l'autrice, prima dell'invasione europea, le etnie Guaranì non avevano un potere centrale, le libertà individuali erano naturalmente direzionate verso l'interesse comune ed il benessere comunitario, ed erano diritti inviolabili, al punto che le decisioni venivano prese tutte all'unisono. In questo contesto, erano molto rare le popolazioni native rette dal patriarcato, le donne erano attive nei consigli ed avevano lo stesso potere decisionale degli uomini.

A proposito di ciò, è illuminante l'articolo di Fabiane Medina da Cruz, indigena AVA-Guaranì, intitolato "Feminismo indígena ou Nhandutí Guasu Kunhã: A rede de mulheres indígenas pelos direitos ancestrais e reconhecimento ético"

---

<sup>34</sup> Originale: Bonito é florir no meio dos ensinamentos/ impostos pelo poder./ Bonito é flor no meio do ódio,/ da inveja, da mentira ou do lixo da sociedade./ Bonito é dizer sim e avançar./ Bonito é renascer todos os dias.

(2020). Nella visione di Da Cruz, infatti, i comportamenti misogini non fanno parte delle relazioni indigene e, al contrario:

La supremazia bianca e sessista occidentale si è impadronita della nostra cultura ancestrale attraverso meccanismi di controllo e sottomissione colonialista, con l'obiettivo di snaturare la prerogativa del ben-vivere indigeno, in quanto essa è focalizzata sulla valorizzazione dell'elemento femminile, cioè la Madre-Terra (DA CRUZ, 2020, p. 41)<sup>35</sup>

Ovvero, esiste un “equivoco sull’esistenza di un patriarcato indigeno. Un fatto che attribuisco alla confusione che l’occidentalismo cerca di operare rispetto ai concetti di tradizione e di ascendenza” (DA CRUZ, 2020, p. 41).<sup>36</sup> E, alla premessa cartesiana del “Cogito ergo sum”, contrappone il postulato della resistenza indigena “lo posso essere quel che sei senza smettere di essere ciò che sono” (DA CRUZ, 2020, p. 42).<sup>37</sup> L’autrice aggiunge che le donne native furono sempre delle “leaders” nei loro territori, semplicemente ciò non fu riconosciuto dall’occhio occidentale. Da quel che sembra,

La donna indigena ha sempre svolto un ruolo di rilevanza nell’amministrazione del territorio ancestrale [...] è della donna la responsabilità della gestione del territorio. In essa sono contenute l’economia, l’educazione, la leadership, sempre nella prospettiva di trasmettere valori etici alle generazioni future (DA CRUZ, 2020, p. 47)<sup>38</sup>

Tutte le attività viste come “maschili” non sono in alcun modo vietate alle donne native, ma allo stesso modo,

Lo spazio domestico [...] non è visto come uno spazio di minor valore. Al contrario, il luogo in cui vivere è l’ambiente più importante per la comunità e, per questo motivo, è responsabilità delle donne. Anche alle donne non viene impedito di cacciare, ma, secondo la divisione del lavoro all’interno di una società indigena, l’attività pericolosa per la vita è affidata alla responsabilità maschile, per il bene della salvaguardia dell’esistenza, poiché è responsabilità delle donne. dei nostri discendenti (DA CRUZ, 2020, p. 47) [Trad. nostra]<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> A supremacia branca, machista, ocidental vem capturando nossa cultura ancestral através de mecanismos de controle e submissão colonialista, tendo em vista o desvirtuar da prerrogativa do bem-viver indígena, por este estar voltado à valorização do elemento feminino, isto é, a Mãe-Terra.

<sup>36</sup> Equívoco em torno da existência de um patriarcado indígena. Fato que atribuo à confusão que o ocidentalismo procura operar em relação aos conceitos de tradição e ancestralidade”.

<sup>37</sup> “Eu posso ser quem você é sem deixar de ser o que sou”.

<sup>38</sup> A mulher indígena sempre teve papel de importância na administração do território ancestral [...] é da mulher a responsabilidade de gestão do território. Isso envolve economia, educação, liderança, sempre na perspectiva de passar valores éticos para as gerações futuras.

<sup>39</sup> O espaço doméstico [...] não é visto como um espaço de menor valor. Pelo contrário, o lugar de se morar é o ambiente mais importante para a comunidade e, por este motivo, é de responsabilidade das mulheres. Também as mulheres não são impedidas de caçar, mas, segundo a divisão do trabalho dentro de uma sociedade indígena, a atividade de risco à vida está direcionada à responsabilidade

Le donne native possono persino scegliere di abortire, perché sono loro le padrone del proprio “territorio corporale”<sup>40</sup>. Pensandoci bene, in effetti, il sistema patriarcale, basato sul possesso e sull’eredità tramandata, non è compatibile col sistema indigeno, la cui politica economica non è mai stata basata “na posse de dinheiro ou bens materiais” (DA CRUZ, 2020, p . 48). In totale contrapposizione al patriarcato, invece, le decisioni delle donne sono fondamentali per l’organizzazione del governo. Quello che cambia radicalmente, rispetto ad una visione occidentale, è la scala di valori, il posto dato alle attività quotidiane. Nel mondo nativo,

Lo spazio della casa è dove si fonda tutto il significato di solidarietà e collettività nel mondo indigeno e, secondo la saggezza antica e ancestrale, è un luogo dove il privilegio della gestione è affidato alle donne (DA CRUZ, 2020, p. 49).<sup>41</sup>

In questo contesto, una prospettiva preziosissima, che sarebbe quasi urgente adottare globalmente è quella per cui

Le attività di cura non sono attività dispregiative né per gli uomini né per le donne”. [...] ecco perché la donna non è confinata al ruolo di maternità, tuttavia l’attività di cura non è [...] esclusiva di una personalità maschile o femminile. [...] Prendersi cura del prossimo è un atto nobile e fa parte della responsabilità di tutti verso tutti (DA CRUZ, 2020, p. 49).<sup>42</sup>

Da tutto ciò si potrebbe pensare che molte società native abbiano tendenze matriarcali, ma anche qui Da Cruz smentisce. Nonostante in caso di matrimonio sia più spesso il marito che entra nella famiglia della moglie, uomini e donne indigene sono compagni di Vita, sono diversi ma “Estão em posição de equivalência [...] na tomada de decisão pelo Bem-Estar da população” (DA CRUZ, 2020, p. 51-52). Non è forse questo ciò che realmente cercava il femminismo, il rispetto per l’integrità delle proprie differenze e perché esse avessero lo stesso diritto di esprimersi, avere

---

masculina, por uma questão de salvaguardar a existência, uma vez que fica a cargo das mulheres guardar a vida dos nossos descendentes.

<sup>40</sup> “território corporal”.

<sup>41</sup> O espaço da casa é onde todo o significado da solidariedade e coletividade do mundo indígena está assentado e, de acordo com a sabedoria milenar e ancestral, é um lugar onde o privilégio de gestão está confiado às mulheres.

<sup>42</sup> As atividades de cuidado não são atividades depreciativas para homens e nem para mulheres.” [...] razão por que a mulher não está confinada à função da maternidade, por quanto seja, a atividade de cuidado, não é [...] exclusiva de uma personalidade masculina ou feminina. [...] Cuidar é um ato nobre e faz parte da responsabilidade de todos para todos.

valore, essere riconosciute? Lo scopo non era raggiungere pari opportunità senza l'appiattimento delle identità?

Normalmente, tra i popoli indigeni, il sentimento primario è

La collaborazione tra entità interdipendenti, nella forza e nella strategia di esistere e resistere. Uomini e donne, giovani e bambini, adulti e anziani hanno ruoli equivalenti e sono di reciproca importanza. E questa solidarietà è ciò che ci mantiene in vita per resistere al genocidio (DA CRUZ, 2020, p. 58)<sup>43</sup>.

Come menzionato all'inizio del sotto capitolo, con la colonizzazione, le donne native, oltre a subire le stesse violenze riservate agli uomini, furono anche vittime di stupri e traffici illegali di prostituzione.

E, dunque, tanto per le ingiustizie subite quanto per le valorose risorse possedute, Eliane Potiguara crede che proprio queste donne potranno portare alla liberazione dei popoli indigeni, grazie alla loro cultura, cosmovisione, spiritualità.

In un'ode tutta dedicata al femminile, dichiara infatti:

La donna [indigena] è fonte di energia, è intuizione, è una donna selvaggia non nel senso primitivo del termine, ma selvaggia in quanto priva dei vizi di una società dominante, una donna sottile, una prima donna, una spirito in armonia, una donna intuitiva che evolve verso la sua società e verso il benessere del pianeta Terra. Questa donna non è condizionata psicologicamente e storicamente a trasmettere lo spirito di competizione e di dominio secondo gli schemi della società contemporanea [...]. Il suo potere è la conoscenza tramandata nei secoli e repressa dalla storia. La donna, intuitivamente, protegge il suo seno e il suo ventre dal loro despota e cerca forza nei suoi antenati e negli spiriti della natura [...]. Tutti questi aspetti sono stati meglio conservati che nell'uomo [indigeno] (POTIGUARA, 2019, p. 46)<sup>44</sup>.

È proprio questa l'essenza della letteratura femminile indigena, una letteratura in qualche modo rivoluzionaria, intrisa di una femminilità che non teme di essere sé stessa, che non è guidata dalla competizione, dal capitalismo o dal

---

<sup>43</sup> A colaboração entre entes que são interdependentes, na força e na estratégia de existir e resistir. Homens e mulheres, jovens e crianças, adultos e anciãos são papéis equivalentes e de importância mútua. E esta solidariedade é que nos mantém vivos para resistir ao genocídio .

<sup>44</sup> Originale: A mulher [indígena] é uma fonte de energias, é intuição, é a mulher selvagem não no sentido primitivo da palavra, mas selvagem como desprovidas de vícios de uma sociedade dominante, uma mulher sutil, uma mulher primeira, um espírito em harmonia, uma mulher intuitiva em evolução para com sua sociedade e para como o bem-estar do planeta Terra. Essa mulher não está condicionada psicológica e historicamente a transmitir o espírito de competição e dominação segundo os moldes da sociedade contemporânea [...]. Seu poder é o conhecimento passado através dos séculos e que está reprimido pela história. A mulher, intuitivamente, protege os seios e o ventre contra seu dominador e busca forças nos antepassados e nos espíritos da natureza [...]. Todos esses aspectos foram mais preservados do que no homem [indígena].

patriarcato, e a cui oppone piuttosto valori di equità, collaborazione, cura mutua e delicatezza (CHIARI, 2020, p. 17).

Non resta, dunque, che presentare le autrici, delinearne le particolarità individuali, per meglio comprendere la preziosità del loro lavoro. Sarà proprio questo l'argomento del prossimo capitolo.

### 3 PAJÉ LETTERARIE: NOTE BIOGRAFICHE, OPERE E CONTENUTI LIRICI

#### 3.1 INTRODUZIONE ALLE AUTRICI

Dopo aver chiarito le particolarità della letteratura indigena e di quella indigena femminile, in questo capitolo saranno presentate le autrici selezionate, attraverso alcuni elementi bibliografici e l'analisi del corpus principale del testo: i poemi.

A questo proposito, possiamo affermare che la scelta dei componimenti è stata fatta in base ad alcune caratteristiche comuni, che rendono tali testi un'ottima presentazione della letteratura indigena femminile. Innanzitutto, per l'appunto, in tutti è presente, esplicitamente o meno, la prospettiva femminile e più nello specifico, di donna nativa, una prospettiva tanto guerriera quanto delicata, tanto sensibile quanto determinata. Non mancano, inoltre, alcuni degli elementi cardine della maggior parte della narrativa indigena, come, ad esempio, la descrizione dei costumi e delle tradizioni, viste come un qualcosa che si è perduto e si vorrebbe ritrovare; la conseguente protesta verso chi ha distrutto tutto ciò, ovvero l'uomo bianco colonizzatore; il senso di unione indissolubile con la Natura, così come il senso di responsabilità verso un pianeta da proteggere.

In molti casi, è stata data priorità a pubblicazioni online, perché particolarmente significativi i testi, o perché di difficile reperibilità e meno ecologiche le pubblicazioni cartacee, o per la scelta politica di valorizzare anche la letteratura gratuita.

Infine, le poetesse sono state scelte proprio per il loro stile, differente ed unico per ciascuna, così da permettere una panoramica quasi completa sulla ricchezza delle forme liriche delle donne indigene: andiamo dalle modalità più elaborate e sofisticate di Eliane Potiguara, Graça Graúna e Eva Potiguar, alla ricerca di oralità di Julie Dorrico, Zélia Puri e Célia Xakriabá, passando per lo stile di *cordel* di Márcia Wayna Kambeba e, soprattutto, Auritha Tabajara, o le poesie più introspettive e di preghiera di Aline Pachamama, o ancora gli ibridismi stilistici di Fernanda Vieira.

A questo punto, fatte le dovute premesse generali, non resta che approfondire la conoscenza delle scrittrici e delle loro opere, a cominciare da Eliane Potiguara.

### 3.2 ELIANE POTIGUARA

Come molti artisti indigeni in processo di riappropriazione della loro identità, così anche Eliane Lima dos Santos prende il nome Potiguara in seguito, in quanto appunto discendente dell'etnia Potiguara, gruppo nativo dello stato del Paraíba. Multi artistica come molti esponenti di popoli originari, è scrittrice, poetessa, professoressa, saggista e soprattutto attivista. È considerata un'indigena-urbana, ovvero nata in città, in quanto sua nonna fu costretta ad emigrare dalla sua terra natale all'inizio del Novecento, a seguito della morte del padre, il guerriero paraibano e potyguara Chico Solón de Souza, trasferendosi a Rio de Janeiro, dove Eliane Potiguara nasce il 29/09/1950. Laureatasi in Lettere all'UFRJ (Universidade Federal de Rio de Janeiro) e specializzatasi in Educazione Ambientale all'UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), inizia presto la sua militanza e nel 1982 fonda il GRUMIN, *Grupo Mulheres Educação Indígena*, una delle maggiori associazioni per i diritti delle donne indigene in Brasile, la quale viene anche premiata nel 1996 con il *II Prêmio de Cidadania Internacional*, donato dalla *Fundação Bah'ai*. L'impegno di Eliane è confermato nel 1988 quando il *Conselho Mulheres do Brasil* la elegge *Mulher do Ano*. Si susseguono le partecipazioni come membro associativo: *Comitê Intertribal da Ashoka*, *Enlace Continental de mulheres indígenas*, *Associação pela Paz*, console di *Poetas del Mundo*, ambasciatrice della pace secondo il Circolo degli scrittori francese e svizzero. Non mancano le collaborazioni con l'ONU di Ginevra, con il quale lavora per un decennio alla *Declaração Universal dos Direitos Indígenas*. All'attivismo corrisponde anche una certa dose di letteratura, molto variegata nel genere e nel pubblico a cui si destina. Annoverando alcune tra le opere maggiori troviamo: *Akajutibiro: Terra do Índio Potiguara* (2004); i volumi per bambini *O Coco que Guardava a Noite* (2004), *O Pássaro Encantado* (2014) e *A Cura da Terra* (2015). Premiato dal Pen Club in Inghilterra il libro *A terra é a mãe do índio* (1989), che viene tradotto in inglese ed è oggetto di due lavori accademici sull'ecofemminismo, in India e negli Stati Uniti. Lo scritto di riferimento per questa antologia sarà invece *Metade cara, metade máscara*, libro ormai molto studiato, sia a livello accademico che scolastico<sup>45</sup>, il quale merita quindi un paragrafo a parte.

---

<sup>45</sup> Ulteriori informazioni a pagg. 163-164 del libro *Metade cara, metade máscara*.

### 3.2.1 Metade cara, metade máscara

È la casa editrice della sua associazione, la *Grumin Edições*, che pubblica per la prima volta il testo di Eliane Potiguara, nel 2004. Risulta difficile definire il genere dell'opera, in quanto multifaccettato e poliartistico: la parte lirica si configura, infatti, come un intermezzo a deposizioni autobiografiche, riflessioni personali in prosa, racconti storici, saggistica sui diritti indigeni e brevi brani romanzati sulla questione coloniale con tanto di protagonista femminile, *Cunhataí*, e maschile, *Jurupiranga*. A fare da filo conduttore a tutto il libro troviamo la strenua lotta per l'affermazione identitaria, per il diritto di esistere. Ritroviamo, dunque, molte delle peculiarità della letteratura nativa, dalle rivendicazioni politiche, alla materno-paternità collettiva (per quanto forte sia la rappresentazione femminile), al pluralismo artistico e stilistico.

Soffermandosi sulle scelte liriche, la poesia di Eliane è forse la più complessa tra le varie poetiche native femminili, fluida nello schema metrico e abbondantemente costellata di allitterazioni, figure retoriche, ripetizioni, giochi linguistici e parole in lingua originale.

Di 43 poesie totali, sono già state tradotte cinque poesie nella mia tesina di Laurea triennale ("Brasil", "Oração pela libertação dos povos indígenas", "Perda da essência da mulher", "Tocantins de sangue" e "Terra mulher"). Stavolta ne saranno prese in esame tre: "Fim da minha aldeia", "Mulher!" e "Terra cunhã", in una scelta lievemente più concentrata sulla figura femminile nativa.

Già a partire dalla prima poesia, "Fim da minha aldeia", infatti, il punto di vista è quello della donna indigena, donna di potere, intuitiva, profetica, ma irrimediabilmente abbattuta e ferita dall'ondata di distruzione che l'uomo bianco ha portato al suo popolo, in particolare alla sua *aldeia*, il suo villaggio. La perdita è vissuta dall'autrice come una perdita d'amore, che porta dolore ma anche rabbia, con un ritmo poetico di tristezza, sì, ma una tristezza energica e lottatrice. Questa volta scarseggia il lessico indigeno, troviamo però uno dei più noti concetti della lingua portoghese: la *saudade* (v. 25), quel sentimento malinconico e di romantico desiderio verso un evento passato, che tuttavia si colora di un retrogusto ottimista e speranzoso. Per quanto esista in italiano la parola "nostalgia", essa ha una connotazione più pessimistica e tragica, quasi di rimpianto. Risulta evidente, dunque, che non possa sopperire a tutte le sfumature di significato della parola in portoghese.

Ed è proprio per questo che il termine *saudade* è stato già inserito nei dizionari italiani.

Giungendo all'analisi metrica, proponiamo di seguito il testo poetico integrale in portoghese:

Tenho medo das coisas que falo  
 Que mais parecem profecias  
 De tudo mais que falei  
 Hoje estou tão só, triste e descontente  
 Perdi o meu amor  
 Perdi a minha razão.  
 Dói-me profundo  
 Profundamente meu coração.  
 Choro intranquila, sofro a desgraça  
 Vivo o desamor na solidão  
 E por onde passo  
 Há só lembranças, tristes lembranças  
 De uma aldeia acabada.  
 Eu tenho medo das coisas que falo  
 Que mais me parecem profecias  
 Pois de tudo, tudo que falei  
 Hoje estou sofrida, amargurada  
 Perdi minha essência  
 Grito traída, canto a trapaça  
 Sou a própria tristeza  
 Transformei-me numa constante ameaça.  
 Agora não rio, não sonho  
 Não suporto mais nada  
 Uma dor aguda me sufoca, me maltrata  
 É a dor da saudade que me mata.

Come si può notare, si tratta di un' unica lunga strofa, con versi tra le 4 (v. 5) e le 14 sillabe (v.24), in cui troneggiano i decasillabi, seguiti da novenari (vv. 2, 8, 10, 16), senari (vv. 6, 11, 18, 20), ottonari (vv. 3 e 22), settenari (vv. 13 e 23), e i versi singoli, tra cui un quinario (v. 7) e un dodecasillabo (v. 21). Le rime seguono uno schema tutt'altro che regolare: troviamo connessioni tra tutti i verbi al presente, ("*falo*", vv. 1 e 14; "*passo*", v. 11 ; "*sonho*", v.21); sono legate anche le parole "*razão*" (v. 6), "*coração*" (v. 8) e "*solidão*" (v.10), nel tipico contrasto tra ragione e sentimento;

rimano tra loro, per suono e per significato, in modo assonante o consonante, pure “*desgraça*” (v. 9), “*lembranças*” (v.12), “*trapaça*” (v.19), “*ameaça*” (v. 21 ) e “*maltrata*” (v.24), tutti termini che sottolineano ancora una volta la situazione di sofferenza vissuta; infine, sempre sullo stesso filone troviamo le parole “*acabada*” (v. 13); “*amargurada*” (v. 17), “*nada*” (v. 23) e “*mata*” (v. 25).

Il secondo componimento è intitolato “Terra-cunhã”, ed anche in questo caso ne proponiamo di seguito il testo completo:

Mulher indígena!  
Que muito sabes deste mundo  
Com a dor ela aprendeu pelos séculos  
A ser sábia, paciente, profunda.

Imóvel, tu escutas  
Os que te fingem aos ouvidos  
Fé guerreira, contestas:  
“Não aguento mais a mentira!”  
Mas longe deles, choras a estupidez  
O MEDO...  
(sim, longe deles!)  
Sofres incompreensão e maldade  
Aos poucos morres à mingua...  
Desrespeito, roubo, assassinato.

No dia em que rastejaste  
Imploraste tua terra – e JÁ TINHAS!  
A teu lado companheiras: miséria e morte  
A violência e a angústia dos trópicos...

Nas caras ela viu o abuso  
A inveja de ser o que és: cândida,  
lúcida, mãe, companheira...  
E tu zombastes desses pobres (de) espíritos.

Sabes do rio de lágrimas  
Que te aperta o peito aflito  
Na bolsa d’água o filho esperas  
Futuro, luz, nova era.

Mas luta, raiz forte da terra!  
 Mesmo que te matem por ora  
 Porque estás presa ainda  
 Nas garras do PODER e da história.

Possiamo affermare di trovarci di fronte ad una sorta di prosecuzione del poema "Terra-mulher" precedentemente tradotto, tanto nello stile quanto nei contenuti e nelle atmosfere che ispira. Di nuovo, si entra nell'universo femminile nativo, un universo fiero, guerriero, ma non per questo meno sensibile, meno vulnerabile. Già dal titolo traspare la sovrapposizione tra la Terra (che sia quella indigena o il pianeta intero) e la donna, in particolare la *cunhã* (unico termine in lingua indigena del componimento), ovvero la "mulatta", figlia della colonizzazione e della fusione di etnie. Ognuna, di fatto, si identifica nell'altra, la *cunhã* è Terra e la Terra è *cunhã*, in quel processo di personificazione tanto caro al prospettivismo amerindio. Ebbene, la sofferenza di entrambe ha donato loro saggezza, ma anche stanchezza. È un inno alla Madre Terra questo, ma anche, conseguentemente, a tutte le donne, vituperate e tuttavia ancora in piedi, ingiuriate ma sempre pronte al riscatto. Tutta la poesia è dunque una metafora, in cui la Terra ha tutte le caratteristiche, le emozioni, i comportamenti di una persona.

Dal punto di vista metrico, prevalgono le quartine, cinque per l'esattezza, inframezzate dalla seconda strofa, più lunga, di dieci versi. Sillabicamente troviamo di tutto, dai versi ternari (uno, "O MEDO", v. 10) ai versi di tredici sillabe, con prevalenza di ottonari (vv. 13, 21, 23, 24, 26, 29) e novenari (vv. 2, 6, 8, 19, 25, 28). Non abbondano le rime, tratto tipico dei poemi di Eliane Potiguara, più narrativi che ritmici. Rimano "séculos" (v. 3), "ouvidos" (v. 6), "trópicos" (v. 18) e "espíritos" (v. 22) in una mistica sequenza; di seguito, troviamo "profunda" (v. 4), "cândida" (v. 20), "ainda" (v. 29); passiamo, poi, ad "escutas" (v. 5) e "contestas" (v. 7), in un potente botta e risposta lirico; sonoramente simili, ma indipendenti, anche "esperas" (v. 25) e "era" (v. 26), che portano un messaggio di ottimistico rinnovamento; confermano la situazione dolorosa le rime "assassinato" (v. 14) e "afrito" (v. 24) e chiudono il componimento, unendo passato e presente, le parole "ora" (v. 28) e "história" (v. 30).

Presentando la terza ed ultima poesia scelta, ci accorgiamo che l'autrice si rivolge ancora più direttamente e chiaramente alla figura femminile, e lo si capisce fin dal titolo "Mulher!", per l'appunto:

Vem, irmã  
bebe dessa fonte que te espera  
minhas palavras doces ternas.  
Grita ao mundo  
a tua história  
vá em frente e não desespera.

Vem, irmã  
bebe dessa fonte verdadeira  
que faço erguer tua cabeça  
pois tua dor não é a primeira  
e um novo dia sempre começa.

Vem, irmã  
lava tua dor à beira-rio  
chama pelos passarinhos  
e canta como eles, mesmo sozinha  
e vê teu corpo forte florescer.

Vem, irmã  
despe toda a roupa suja  
fica nua pelas matas  
vomita o teu silêncio  
e corre- criança- feito garça.

Vem, irmã  
liberta tua alma aflita  
liberta teu coração amante  
procura a ti mesma e grita:  
sou uma mulher guerreira!  
sou uma mulher consciente!

Sono parole di saggio incoraggiamento e vicinanza quelle di Eliane Potiguara, parole di sorellanza, e forse, chissà, parole che rivolge di rimando anche a sé stessa. L'invito per la donna è quello ad avvicinarsi alla sua autenticità, rappresentata dalla metafora della fonte ("*bebe dessa fonte que te espera*", v.2; "*bebe dessa fonte verdadeira*", v. 8), riavvicinarsi alla Natura, alla sua essenza di "terra fertile", liberandosi catarticamente dei suoi dolori. Anche questo si configura

come un poema dolce-amaro, in questo caso, con più sfumature positive rispetto al precedente. Altre due metafore molto suggestive sono, nell'ordine: “*e vê teu corpo forte florescer*” (v. 16), in cui il corpo della donna è tanto forte quanto delicato come un fiore e, come lui, fiorisce; “*vomita o teu silêncio*” (v. 20), un silenzio di repressione, forzato, gravido in realtà di sofferenze da “vomitare”. Non mancano le ripetizioni, dal momento che la struttura somiglia a quella di una canzone e l'esortazione “*Vem, irmã*” (vv. 1, 7, 12, 17, 22) insiste determinata all'inizio di ogni strofa, accompagnando l'intero componimento. Nessuna traccia di lessico indigeno, tuttavia, gli ideali portati avanti sono chiaramente nativi.

Lasciando spazio alla metrica, questa volta si può notare una certa simmetria. Due sestine aprono e chiudono, infatti, il testo, incorniciando al loro interno tre pentastici. I versi si presentano sillabicamente variabili, dai più brevi trisillabi (“*Vem, irmã*”, vv. 1, 7, 12, 17, 22), al dodecasillabo del verso 15 (“*e canta como eles, mesmo sozinha*”). Tra i versi più inflazionati gli ottonari (vv. 3, 9, 14, 18, 19, 25) e i novenari (vv. 6, 10, 11, 13, 21, 24) seguiti dai settenari (vv. 20, 23, 26, 27). Tre i decasillabi (vv. 2, 8, 16), mentre sono singoli sia il quadrisillabo (v. 4) che il quinario (v. 5). Le rime sono presenti, anche se non assidue, né regolari, non fosse per una coppia di rime alternate alla seconda strofa (“*bebe dessa fonte verdadeira/ que faço erguer tua cabeça/ pois tua dor não é a primeira/ e um novo dia sempre começa*”, vv. 8-11). Sono, in effetti, le stesse rime che si ripropongono per tutto il poema, se non contiamo il “ritornello” (“*Vem, irmã*”). Abbiamo “*espera*” (v. 2), “*desespera*” (v. 6), “*verdadeira*” (v. 8), “*primeira*” (v. 10) e “*guerreira*” (v. 26). I primi due verbi si contraddicono tra di loro, mentre i tre aggettivi sembrano un crescendo di resistenza indigena femminile. Seguono “*cabeça*” (v.9), “*começa*” (v. 11) e “*garça*” (v. 21) e, in ultimo, “*aflita*” (v.23) e “*grita*” (v. 25), quasi come fossero due azioni conseguenti, fasi necessarie di un essenziale processo di liberazione. Particolare tra l'altro il verso 21, che presenta sia rime interne che allitterazioni (*e corre- criança-feito garça*), in cui le c e le r fungono da imperativo e rafforzano l'intensità del consiglio, enfatizzando il processo metamorfico, tipico nelle culture indigene, in cui l'essere umano prende forme animalesche e l'animale forme umane.

Si entra in un mondo di *pathos* tutto nativo con Eliane Potiguara, di sentimenti profondi ed intensità emotiva, che indebolisce e revigora allo stesso tempo, un' intensità che non ha paura di mostrarsi, di far luce sulle proprie fragilità, e che proprio in ciò racchiude la sua forza maggiore. Un' intensità al femminile, che

non cede alla robotizzazione del patriarcato e del capitalismo e che mostra, anzi, un possibile cammino verso la “disintossicazione”, sia maschile che femminile.

### 3.3 MÁRCIA WAYNA KAMBEBA

Il ritorno alla propria identità indigena avviene per Márcia Vieira da Silva all’inizio della sua carriera artistica, quando prende il nome Wayna Kambeba, in una ricerca per l’integrazione, da parte dell’autrice, tra universo occidentale e universo nativo. L’etnia Omágua/Kambeba è un popolo di famiglia linguistica Tupi-Guarani, occupante i territori del Perù, del medio Solimões e del basso Rio Negro. È nella sua *aldeia*<sup>46</sup> Ticuna, *Belém do Solimões*, che Márcia Kambeba nasce nel 1979, ed è lì che passa la prima infanzia, fino agli otto anni, età in cui si trasferisce con la famiglia a São Paulo de Olivença<sup>47</sup>. Di iniziale formazione scientifica (Laurea in Geografia all’UEA<sup>48</sup> e specializzazione nella stessa area all’UFAM<sup>49</sup>), si dedica, finiti gli studi, alla sua carriera artistica a tutto tondo: fotografa, scrittrice, poetessa, cantante. Temi principali, i soprusi subiti dai nativi nei villaggi e nelle città, la questione ambientale, ma anche il tramandamento della cultura del suo popolo, dei riti, delle danze, dei momenti di quotidianità, della mentalità. È un percorso accademico e artistico fortemente voluto da Márcia Kambeba, e duramente sudato: l’università si accompagna col lavoro ed arriva a doversi privare di qualche pasto per acquistare materiale di studio. Riesce, però, nel suo intento, ed è proprio da una trasformazione dalla sua dissertazione di *mestrado*<sup>50</sup> che nasce il suo primo libro *Ay kakyri tama- Eu moro na cidade* (2013), che approfondiremo più avanti. Non si tratta, tuttavia, della prima esperienza come poetessa: Márcia Kambeba scrive, infatti, da quando ha 14 anni, grazie all’influenza della nonna, professoressa e scrittrice, e dei bisnonni, che le raccontavano le storie tradizionali.

Alla prima raccolta poetica, se ne susseguono altre, molto recenti: *Saberes da Floresta* (2020), con le illustrazioni del figlio, Carlos Augusto Kambeba; *O lugar do*

---

<sup>46</sup> Villaggio in portoghese.

<sup>47</sup> Sia Belém do Solimões che São Paulo de Olivença sono località situate nello stato di Amazonas, quasi al confine con la Colombia.

<sup>48</sup> Universidade do Estado do Amazonas.

<sup>49</sup> Universidade Federal do Amazonas.

<sup>50</sup> Corrisponde orientativamente alla magistrale italiana, per quanto più specializzante, poiché successiva ad un percorso di studi che prevede un ciclo unico di quattro o cinque anni di corso di laurea (in Brasile non esistono lauree brevi). Può essere dunque considerato un ibrido tra una magistrale e un dottorato, anche nelle modalità di svolgimento.

*saber ancestral* (2021) e *Kumiça Jenó- Narrativas poéticas dos seres da floresta* (2021), opera che riunisce poesie sui costumi e sui miti amazzonici.

Non manca, nella vita dell'artista, l'attivismo politico: candidatasi a *vereadora*<sup>51</sup> col partito *Socialismo e Liberdade* non vince l'incarico, ma non si perde affatto d'animo e ad oggi occupa il posto di *Ouvidora Geral do município*<sup>52</sup>.

In un testo redatto appositamente dall'autrice per la mia tesi di laurea triennale, Márcia Kambeba descrive in prima persona le origini, le influenze e i temi della sua poetica, così come le motivazioni che l'hanno spinta ad intraprendere la carriera letteraria ed alcune riflessioni liriche. Seguirà, inoltre, un approfondimento della sua opera.

### **TESTO SULLA MIA POETICA E LETTERATURA**

*La letteratura è importante per la nostra resistenza indigena. Noi siamo il popolo dell'oralità, ma dopo una brutale ondata di contatti e decimazioni iniziata nel XVI secolo e che continua fino ai giorni nostri, è chiaro che i popoli indigeni hanno cominciato a cercare in altri modi strategie di resistenza per continuare la loro storia. Scrivere non è facile, ma è necessario affinché le generazioni future possano avere su carta la traccia di una filosofia che dia loro le condizioni per rafforzare la propria esperienza.*

*Così è iniziata la mia lotta con la letteratura. Avevo ancora nove anni nel villaggio quando mia nonna scriveva le sue poesie e io le recitavo, lei componeva le canzoni e io cantavo con lei, nella scuola indigena dove insegnava, in un villaggio chiamato Belém do Solimões, dove sono nata dal popolo Tikuna.*

*A quattordici anni ho cominciato a scrivere le mie poesie ma non c'era alcuna militanza, erano poesie adolescenziali, quelle sull'amore. E solo dopo la laurea magistrale ho iniziato a lavorare concretamente su ciò che ho detto nella tesi sotto forma di poesie. Fu allora che nacque "Ay kakyri Tama - Eu moro na Cidade", ovvero questo libro che è in molti luoghi e porta con sé una voce, un'eco di esistenza e resistenza.*

---

<sup>51</sup> Agente politico eletto dalla popolazione con elezioni municipali, che si occupa del potere legislativo all'interno del municipio. Ha un incarico di quattro anni ma può essere rieletto illimitatamente.

<sup>52</sup> Figura politica municipale che ha la funzione di ricevere informazioni, reclami, denunce e suggerimenti riguardo le attività del Giudiziario, inoltrandole poi al settore amministrativo e proponendo, inoltre, migliorie.

*Scrivo per i villaggi, scrivo per le nuove generazioni, scrivo per tenere accesa dentro di noi la fiamma della speranza per la continuità di un sapere millenario. Scrivo per gli adulti e gli anziani con il permesso degli antenati che permeano la nostra anima e la nostra mente creativa. Scrivo per la città, per i bambini che, essendo non indigeni, hanno bisogno di cambiare e decostruire dentro di sé l'immagine che i loro genitori o educatori hanno creato sulle popolazioni indigene. Sono la nostra speranza per un mondo più umano e meno violento. Scrivo per tutti, perché l'Amazzonia e la conservazione dell'ambiente non hanno un impatto solo su chi vive vicino a fiumi e foreste, ma su tutti gli esseri viventi del pianeta. Proprio come le mie poesie, le mie canzoni e composizioni portano le stesse energie e principi.*

*Mi sono ispirata a mia nonna nel villaggio, quando la vedevo scrivere le sue poesie e canzoni pensavo che un giorno avrei continuato la sua missione nell'ardua lotta per essere una leader dentro e fuori il villaggio. In eredità mi ha lasciato un suo diario che è andato perduto, ma prima ho avuto il tempo di leggere tante cose e vedere come ritraeva tutto ciò che vedeva intorno a lei e la sua vita quotidiana. Era lì la letteratura necessaria perché io, oggi, fossi la scrittrice che sono, la poetessa che sono e la compositrice che sono.*

*Ho letto molti altri spunti che non sortivano in me la stessa forza della letteratura di mia nonna Assunta, oggi defunta.*

*Altre due influenze forti e necessarie sono state i miei bisnonni, i suoi genitori. Di loro ho registrato nella memoria i racconti raccontati di notte alla luce della lampada e anche di pomeriggio quando era mio compito ascoltarli, anche se la stessa storia veniva raccontata più e più volte, io dovevo ascoltare. Mia nonna mi ha dato questa missione e l'ho portata avanti fino alla loro morte. Cosa voleva da questo? Farmeli ascoltare e renderli felici con il mio ascolto? Sì, potrebbe essere anche quello, ma l'importante è che lo sentissi per raccontarlo dopo. Ed è quello che cerco di fare con il mio lavoro, cosa non facile perché non c'è quasi nessun supporto per la pubblicazione. Di solito gli editori dicono che è letteratura di finzione e non è importante. Così mi sono data al lavoro indipendente. Scrivo e pago perché la gente conosca la nostra storia. Perché un popolo senza memoria è un popolo senza storia<sup>53</sup>.*

---

<sup>53</sup> **TEXTO SOBRE MEUS POEMAS E A LITERATURA:** A literatura é importante para a nossa resistência indígena. Nós somos o povo da oralidade, mas após uma brutal onda de contato e dizimação que se inicia no século XVI e se arrasta até os dias atuais é claro que de outras formas os povos indígenas começaram a buscar estratégias de resistência para continuar sua história. Escrever

### 3.3.1 Ay kakyri Tama - Eu moro na Cidade

Il libro viene pubblicato per la prima volta nel 2013 dalla casa editrice indipendente *Pólen*, quando l'adattamento della dissertazione di mestrado di Márcia Kambeba dà luogo ad una raccolta di 32 poesie. Indigena-urbana anche lei (vive, infatti, a *Belém do Pará*), ha scelto, con la sua lirica, di edificare ponti tra città e *aldeia*, tra la cultura filo europea e la cultura amazzonica.

La sua poetica è assimilabile alla *literatura de cordel*, un genere letterario che accoglie ed è accolto perfettamente dalla cultura indigena: si tratta di un tipo di letteratura popolare, dell'entroterra nordestino, che si contraddistingue per i suoi versi a trasmissione orale e per l'uso di linguaggio colloquiale<sup>54</sup>. Sono molti i tratti in

---

não é algo fácil, mas é preciso para que as futuras gerações tenham no papel o desenho do pensamento que lhes dá condições para tornarem sua vivência mais fortalecida. Assim começou minha luta com a literatura. Eu tinha ainda nove anos na aldeia quando minha avó fazia as poesias dela e eu recitava, ela fazia as músicas e eu cantava junto, lá na escola indígena onde ela dava aula, numa aldeia chamada Belém do Solimões, onde nasci do povo Tikuna. Com quatorze anos comecei a escrever meus poemas mas não tinha a pegada de militância neles, eram poemas de adolescentes, aqueles de amor. E foi só após meu mestrado que de fato comecei a trabalhar o que falei na dissertação em forma de poemas. Foi então que nasceu o "Ay kakyri Tama - Eu moro na Cidade", que é esse livro que está em muitos lugares e leva uma voz, um eco de existência e resistência. Escrevo para as aldeias, escrevo para as novas gerações, escrevo para manter acesa em nós a chama da esperança de continuidade de um saber milenar. Escrevo para os adultos e para os anciões com a permissão da ancestralidade que nos permeia a alma e a mente criativa. Escrevo para a cidade, para as crianças que não sendo indígenas precisam mudar e desconstruir em si a imagem que seus pais ou educadores criaram sobre os povos indígenas. Elas são nossa esperança de um mundo mais humano e menos violento. Escrevo para todos, porque a Amazônia e a conservação do ambiente não impacta só quem vive perto de rios e matas mas todos os seres vivos do planeta. Assim como meus poemas, minhas canções e composições trazem as mesmas energias e princípios. Tive como inspiração minha avó na aldeia, ao ver ela fazer suas poesias e músicas eu pensava que um dia continuaria sua missão na luta árdua de ser liderança dentro e fora da aldeia. De herança me deixou um diário dela que se perdeu, mas antes deu tempo de ler muitas coisas e ver como ela retratava tudo que via ao seu redor e seu cotidiano. Era ali a literatura necessária para que eu, hoje, pudesse ser a escritora que sou, a poeta que sou e a compositora que sou. Li muitas outras referências que não tiveram em mim tanta força quanto a literatura da minha avó Assunta, hoje falecida. Outras duas influências fortes e necessárias foram meus bisavós, os pais dela. Deles tenho gravado na memória as narrativas contadas a noite com a luz da lamparina e também à tardinha quando era minha função ouvir eles, mesmo que fosse repetida vezes contada a mesma história eu tinha que escutar. Ela me deu essa missão e fiz até eles morrerem. O que ela queria com isso? Fazer eu ouvir eles e os alegrar com minha escuta? Sim, pode ser que seja isso também, mas o principal era que eu ouvisse para contar mais tarde. E é o que estou tentando fazer com meu trabalho, que não é fácil levar porque os apoios quase não se têm de publicação. Logo as editoras dizem que é ficção e não interessa. Aí parto para o trabalho independente. Escrevo e pago para que as pessoas saibam de nossa história. Porque um povo sem memória é um povo sem história.

<sup>54</sup> Il nome *de cordel*, viene da uno sviluppo di tale genere, che da arte semplicemente orale è passata ad essere stampata in *brochure* e poi appesa a dei cordoncini. Si pensa che sia originario del Brasile, ma era in realtà un genere già presente nelle società fenicie, cartaginesi, greco-romane e sassoni. Successivamente si divulgò in Spagna e Portogallo per poi arrivare, con la colonizzazione, nel continente sudamericano.

comune con la poesia di Márcia Kambeba, dunque: una poesia scorrevole, diretta, una poesia essenziale e minimalista, strutturata in modo semplice ma d’impatto, una poesia che ben riflette la società che descrive, fatta di versi brevi e rimati, di linguaggio orale e lessico impreciosito/costellato da elementi della tradizione indigena.

Il precedente lavoro di traduzione ha coinvolto 5 poesie dell’autrice (“Mergulho Fundo”, “Ritual Indígena”, “Natureza em chama”, “Urucum” e “Árvore pura”); in questo caso, invece, ne sono state selezionate 4, scelte per rappresentare un viaggio all’interno della cultura Kambeba, un viaggio interiore che va dal generale al particolare, da toni più collettivi a note più intimiste. La prima poesia, infatti, “Índio eu não sou”, potrebbe servire da inno di rivendicazione per tutti i popoli indigeni. A seguire il testo intero:

Não me chame de “índio” porque  
Esse nome nunca me pertenceu  
Nem como apelido quero levar  
Um erro que Colombo cometeu.

Por um erro de rota  
Colombo em meu solo desembarcou  
E no desejo de às Índias chegar  
Com o nome de “índio” me apelidou.

Esse nome me traz muita dor  
Uma bala em meu peito transpassou  
Meu grito na mata ecoou  
Meu sangue na terra jorrou.

Chegou tarde, eu já estava aqui  
Caravela aportou bem ali  
Eu vi “homem branco” subir  
Na minha Uka me escondi.

Ele veio sem permissão  
Com a cruz e espada na mão  
Nos seus olhos, uma missão  
Dizimar para a civilização.

“Índio” eu não sou.  
 Sou Kambeba, sou Tembê  
 Sou Kokama, sou Sateré,  
 Sou Pataxó, sou Baré,  
 Sou Guarani, sou Araweté,  
 Sou Tikuna, sou Suruí,  
 Sou Tupinambá, sou Pataxó,  
 Sou Terena, sou Tukano.  
 Resisto com raça e na fé.

Il poema rimanda ad una secolare discussione linguistica: “Índios”, l’erronea denominazione che i colonizzatori, convinti di essere arrivati in India, diedero ai popoli originari all’arrivo in Sud America. L’autrice approfitta di tale strategia per denunciare ancora una volta le scelte sanguinarie dei coloni e presentare con fierezza i veri nomi di alcune tra le principali etnie native, ognuna con le sue specifiche caratteristiche e la propria identità a sé stante. Tra i tratti distintivi del componimento, troviamo senz’altro termini propri della lingua *Omágua/Kambeba* (*Uka* alla strofa 4, verso 16, in questo caso, che significa “casa”), così come una galassia di nomenclature di popolazioni, che colorano l’intera ultima strofa (dal verso 21 al 28: *Kambeba, Tembê, Kokama, Sateré, Pataxó, Baré, Guarani, Araweté, Tikuna, Suruí, Tupinambá, Pataxó, Terena, Tukano*).

Anche dal punto di vista ritmico e prosodico, il testo ci accompagna dalla sofferenza verso la luce: fino alla terza strofa, infatti, prevalgono le vocali o e u, più vicine a sentimenti di angustia e dolore (*Não me chame de “índio” porque/ Esse nome nunca me pertenceu/ Nem como apelido quero levar/ Um erro que Colombo cometeu./ Por um erro de rota/ Colombo em meu solo desembarcou/ E no desejo de às Índias chegar/ Com o nome de “índio” me apelidou./ Esse nome me traz muita dor/ Uma bala em meu peito transpassou/ Meu grito na mata ecoou/ Meu sangue na terra jorrou*). Sentimenti che sembrano resistere anche nella quinta strofa, quando nuovamente si parla dei soprusi compiuti dai colonizzatori (*Ele veio sem permissão/ Com a cruz e espada na mão/ Nos seus olhos, uma missão/ Dizimar para a civilização*), ma che sostanzialmente sembrano essere superati da quelli di riscatto, rivalsa e resistenza, suggeriti dalle i e le e, che prevalgono nelle strofe 4 e 6 e rimandano a sensazioni più luminose: “*Chegou tarde, eu já estava aqui/ Caravela aportou bem ali/ Eu vi “homem branco” subir/ Na minha Uka me escondi.*” (strofa 4);

“Índio” eu não sou./ Sou Kambeba, sou Tembê/Sou Kokama, sou Sateré,/ Sou Pataxó, sou Baré,/ Sou Guarani, sou Araweté,/ Sou Tikuna, sou Suruí,/ Sou Tupinambá, sou Pataxó,/ Sou Terena, sou Tukano./ *Resisto com raça e na fé*” (strofa 6).

La struttura metrica appare abbastanza lineare, non perfettamente rispecchiante ma simile a quella di un poema di *cordel*: abbiamo quattro quartetti e una strofa da nove versi finale, con versi che vanno dall’eptasillabo (vv. 5, 6, 11, 12, 13, 15, 16, 22, 24) al decasillabo (vv. 1-4, 7, 8, 10, 20). Unica eccezione il verso 21, “Índio” eu não sou”, un quadrisillabo che riprende il titolo, e si staglia a poco più di metà componimento per riaffermarne con maggior potenza il messaggio. Per il resto, troviamo novenari ai versi 9, 14 e 27 e ottonari ai versi 17-19, 23, 25, 26, 28, 29. Numerosissime e variegate le rime: dalle iniziali rime invertite delle prime due strofe (ABCB-DECE), sottolineanti verbi ed avverbi che descrivono le azioni indiscriminate dei coloni, si giunge ad un cambio di ritmo a metà poema, momento in cui le rime divengono prevalentemente baciante (AAAA) e la denuncia di crimine si fa più forte, creando un picco narrativo (strofa 5. vv. 17-20: *Ele veio sem permissão/ Com a cruz e espada na mão/ Nos seus olhos, uma missão/ Dizimar para a civilização*), di seguito contrapposto dall’affermazione identitaria indigena (strofa 6, vv. 22-28: *Sou Kambeba, sou Tembê,/ Sou Kokama, sou Sateré,/ Sou Pataxó, sou Baré,/ Sou Guarani, sou Araweté,/ Sou Tikuna, sou Suruí,/ Sou Tupinambá, sou Pataxó,/ Sou Terena, sou Tukano./ Resisto com raça e na fé*).

Col secondo componimento, “Aldeia Tururukari-uka [A casa de Tururucari]”, si scivola già più in profondità verso la cultura Kambeba.

Ecco il componimento completo:

Euaracy quando desperta  
Seus raios vêm nos saudar  
Mostrando que o dia começa  
É hora de trabalhar.

A aldeia do povo Kambeba  
Não é construída em qualquer lugar  
O rio é determinante  
Para se poder habitar  
Imprimindo nesse espaço

Nossa cara, nosso olhar.

Diz o Tuxaua maior  
O Kambeba é povo agricultor  
Não se pode deixar de plantar  
Escolheu São Tomé como protetor  
Para que tivesse boa colheita  
Nesse santo se apegou.

Na aldeia Tururucaru-Uka,  
As casas representam união  
Ordenadas em forma de círculo  
Facilitam a comunicação  
Feitas de madeira e palha  
Mantendo a antiga tradição.

A noite yaci se aproxima  
Chamando o povo para ensinar  
O que os mais velhos deixaram  
Manifestado na forma de cantar  
Nas danças que representam  
A cultura imaterial, nossa herança milenar.  
O som do maraká anuncia  
A dança vai começar  
No sopro do meu cariçu  
O som começo a tirar  
Do canto que vem trazer  
O curupira para dançar.

Contam os mais velhos com sabedoria  
Que o Kambeba tem um exemplo a seguir  
De um líder que lutou pelo povo  
Para não os ver sucumbir  
Pelas armas dos may-tini  
Tururucari não deixou a etnia se extinguir.

Hoje, Tururucari representa  
União, força, luta e coragem  
Não se sabe como ele era  
Mas se faz uma ideia de sua imagem

Retratado no desenho do indígena Uruma  
 Marcando essa nova linhagem.

Stavolta l'autrice propone una sorta di poesia didattica che mostra la vita quotidiana del suo popolo, descrivendone attività, organizzazione del villaggio, danze ritualistiche ed eroi popolari. In un contesto del genere si intensificano, naturalmente, i vocaboli in lingua originale e il poema si popola di elementi cosmogonici e mitologici nativi. Tra essi troviamo: *Tururucari* (grande leader considerato quasi un dio, titolo e strofe 4, 6, 8, vv. 17, 40, 41) *Euaracy* (sole, strofa 1 v. 1), *aldeia* (villaggio, titolo e strofa 2 v. 5), *Tuxaua* (capo temporale del villaggio, strofa 3, v.11); *yaci* (luna, strofa 5, v. 29); *maraká* (maracas, strofa ,v. 5, v. 35); *cariçu* (flauto di Pan, strofa 5, v. 37); *curupira* (strofa 5, v. 40); *may-tini* (uomo bianco, strofa 6, v. 45); *Uruma* (capo dell'*aldeia Tururucari-Uka*, strofa 8, v. 51).

Metricamente, in questo caso le strofe sono più regolari, dotate di maggior armonia: abbiamo una quartina d'apertura che segna il rapido risveglio dell'*aldeia* e proseguiamo fino alla fine con delle sestine descrittive, delle tradizioni e dei valori Kambeba. Il computo sillabico risulta molto variabile, si va da versi settenari (vv. 2, 4, 10, 11, 16, 30-33) a versi ottonari (vv. 3, 7-9, 21, 22, 24, 25, 27, 31, 34, 38, 39), novenari (vv. 1, 5, 12, 13, 17, 18, 23, 29, 43, 44, 47), decasillabi (vv. 15, 20, 37) endecasillabi (vv. 19, 26, 35, 42, 45), un dodecasillabo (*Tururucari não deixou a etnia se extinguir*, v. 40), fino ad arrivare a due settenari doppi, rispettivamente alla fine della quinta strofa (*A cultura imaterial, nossa herança milenar*, v. 28, il quale presenta anche una rima interna) e nell'ultima (*Retratado no desenho do indígena Uruma*, v. 46). Gli ultimi tre versi citati servono forse ad enfatizzare due elementi fondamentali della cultura Omaguá. Il primo è l'importanza dei racconti, dei canti, delle danze ritualistiche, forme verbali o corporali di arte ed educazione; immateriali, dunque, ma non per questo meno incisive. Interessante, tra l'altro, l'idea di omaggiare la letteratura orale attraverso quella scritta. Il secondo è la figura di *Tururucari* e quella del *cacique* dell'*aldeia*, per quello che rappresenta come custode dell'immagine dell'eroe "nazionale": *Tururucari*, per l'appunto, porta con sé le sue virtù, quelle di unione, forza, lotta e coraggio. Ritualità, cultura, arte, resistenza e letteratura. Culto della resistenza e resilienza attraverso la cultura. Potrebbe essere questo il fulcro dell'intero poema. Soffermandosi sulle rime, l'eterogeneità la fa da padrona: nella prima strofa, quella del sol nascente, dominano rime alternate (ABAB), per poi

proseguire con una serie di rime incatenate ed un paio di strofe contenenti rime bacciate, la terza e la sesta (vv. 12-13 e 32-34), accomunate dalla menzione di due figure “soprannaturali”, una della tradizione cattolica amazonense e ribeirinha<sup>55</sup>, São Tomé, e l’altra del folklore indigeno e amazzonico, la Curupira, figura leggendaria ben spiegata nelle note alla poesia. Le rime della strofa iniziale (in -a e in -r) sono in ogni caso le uniche che persistono per tutto il componimento.

Di seguito il terzo poema, “Pintura Sagrada”:

“A árvore me pintou”  
 Vermelha e preta  
 Minha pele ficou.

Urucum, jenipapo  
 Eu sou esse tronco  
 Que cresce sereno  
 Em meio à cidade.

Meu ser é do mato  
 Eu sou o retrato  
 Do povo que um dia  
 Nesse Brasil pisou.

“A árvore me pintou”  
 Grafismo da alma  
 De quem tem no peito  
 A cor do respeito  
 Que o branco manchou.

Ci troviamo di fronte ad una delle usanze più sacre per i Kambeba e per i popoli nativi in generale: la pittura corporale, che avviene attraverso l’uso di due frutti originari della foresta, l’*urucum* e il *jenipapo* (strofa 2, v. 4), i quali, in questo caso, rappresentano gli unici indigenismi linguistici di tutto il testo. Nella stessa strofa, troviamo una metafora *poderosa*: *Eu sou esse tronco/ Que cresce sereno/ Em meio à cidade* (vv. 5-7). Nuovamente un simbolo di resistenza, della natura che sopravvive alla speculazione edilizia, della popolazione indigena che sopravvive all’uomo

<sup>55</sup> Ribeirinho: abitante tradizionale dell’Amazzonia, che vive ai margini dei fiumi adattandosi alle condizioni naturali ed ha come attività di sussistenza la pesca, l’agricoltura ed il più recente ecoturismo.

bianco. Sulla stessa linea la strofa seguente (*Eu sou o retrato/ Do povo que um dia/ Nesse Brasil pisou*; vv. 9-11), in cui si sottolinea ancora una volta la malinconia di un'identità nativa in parte perduta e in parte persistente. Ultima strofa e ultima metafora: *Grafismo da alma* (v. 13), immagine che esprime in due parole tutta la sacralità della pittura corporale. Tuttavia, la figura più interessante della poesia resta forse quella del primo verso, che si ripete poi nel verso 12, “*A árvore me pintou*”. Troviamo qui un esempio applicato di prospettivismo indigeno e personificazione: non è l'essere umano che si dipinge il corpo usando i frutti dell'albero, è piuttosto l'albero che concede i suoi frutti, ed è lui che dipinge l'essere umano.

Lo schema metrico continua ad essere abbastanza regolare, quasi a trovare un pattern stilistico tipico dell'autrice: la prima strofa è sempre la più corta (terzina composta da un quinario e due senari); si susseguono due quartine di senari (fatta eccezione per il verso 4, un settenario) e il poema si conclude con la strofa più lunga, un raro pentastico, ancora una volta con prevalenza di senari, se non per un quinario al verso 13. Non mancano anche qui le rime, ovviamente all'insegna della variabilità, ma pur sempre con uno schema che si ripete di poesia in poesia: si parte dalle rime alternate iniziali e si segue con alcune rime bacciate (strofe 2, 3 e 4, vv. 4-6, 8 e 9, 14 e 15). Per il resto, troviamo rime sparse che riprendono le precedenti. Può essere rilevante notare le connessioni di significato tra le rime bacciate (che siano esse assonanti o consonanti): nella terza strofa le parole “*mato*” e “*retrato*” sottolineano il legame tra popoli nativi e natura; nella quarta, invece, “*peito*” e “*respeito*” gridano all'unisono l'orgoglio culturale di chi in Pindorama<sup>56</sup> trova le sue radici millenarie.

Giungiamo così all'ultimo componimento “*Contemplação*”, riportato di seguito:

É nessa hora que penso:  
Te olhar é oração.  
A luz que habita em meu peito  
Me fez água, me fez canção.

Acocada sinto frio  
No barranco do beiradão  
Com um canto de louvação  
Chamo o boto, meu irmão.

---

<sup>56</sup>Termine Tupi-Guarani per nominare il Brasile, col significato di “terra delle palme”.

Espero o Sol se aquecer  
 Acender sua luz  
 Para o frio dissipar  
 E a água abre os braços  
 Para nossos corpos lavar.

E num estado de contemplação  
 Um moço chega pra conversar  
 Num diálogo de mundos  
 Dois seres vão se encontrar.

Agora sou rio que corre lá.  
 Sou riacho, igarapé  
 Sou lago, mormaço  
 Num corpo de mulher.

Subito ci accorgiamo che entriamo in una sfera più intima della scrittrice, considerando che il testo coinvolge in modo molto più deciso la figura femminile indigena, una figura estremamente legata alla Madre Terra e, ovviamente, all'elemento acquatico. Doppia mente vero nel caso di una donna Kambeba, ovvero del popolo delle acque. Sono fondamentalmente due i passaggi in cui si percepisce la compenetrazione profonda tra l'autrice e l'acqua: la metafora della prima strofa (*A luz que habita em meu peito/ Me fez água, me fez canção*, vv. 3 e 4) e quella dell'ultima (*Agora sou rio que corre lá./ Sou riacho, igarapé/ Sou lago, mormaço/ Num corpo de mulher*, vv. 18-21). Riguardo al lessico e al folklore indigeni, incontriamo poche ma significative parole: *igarapé* (torrente), appunto, al verso 19 dell'ultima strofa (immagine ricorrente nelle poesie di Márcia Kambeba, ad esempio in un altro testo da me tradotto, *Mergulho fundo*), ma soprattutto la figura del *boto* (*Chamo o boto,/ meu irmão*, strofa 2, verso 8), ossia il delfino, da sempre considerato un animale guida, che mostra la strada, ma che presenta anche qualche peculiarità in più. Si tratta della leggenda del *boto-cor-de-rosa*, la quale racconta che, nelle notti di luna piena, ed in particolare durante le *Festas Juninas* (feste dei santi popolari), questo delfino abbia la capacità di trasformarsi in un bellissimo giovane, che seduce la donna più bella della festa (o la donna vergine), la porta in fondo al fiume per passare una notte d'amore e scomparire la mattina seguente, tornato

delfino, il più delle volte lasciandola incinta. Così viene spiegato, nelle regioni amazzoniche, il fenomeno delle ragazze madri, i cui figli sono considerati “*filhos do boto*”. Nel poema della scrittrice, sembra proprio apparire il *boto* trasformato (che era stato precedentemente invocato), quando, nella strofa 4 “*Um moço chega pra conversar*” (v.15). Potrebbe essere l’incontro e l’unione tra due universi, due poli, due dualità che si congiungono, quella maschile e femminile, dal momento che “*Num diálogo de mundos/ Dois seres vão se encontrar*” (vv. 16 e 17).

Passando alla metrica, il componimento possiede una certa simmetria: abbiamo le prime due strofe da quattro versi, la centrale da cinque e le ultime due nuovamente da quattro. Sillabicamente prevalgono gli ottonari (vv. 5-7, 13, 19), ma in generale i versi viaggiano tra le 5 (vv. 2, 10, 12) e le 10 sillabe (v. 14), passando anche per senari (vv. 11 e 21), settenari (vv. 8, 9, 16, 17) e novenari (vv. 3, 15, 18). Riguardo alle rime, troviamo il solito schema di rima alternata alla prima strofa (in cui rileviamo anche che l’assonanza tra “penso” e “peito” è enfatizzata dall’accento ritmico condiviso), per poi passare alle frequenti rime incatenate, tranne per quel che concerne la seconda strofa, la quale presenta tre rime bacciate ai versi 6, 7 e 8 (*No barranco do beiradão/ Com um canto de louvação/ Chamo o boto, meu irmão*), che segnano in qualche modo l’invocazione del *boto*, come fossero una sorta di formula magica.

Come abbiamo dimostrato, la potenza della lirica di Márcia Kambeba si esplica nella sua semplicità d’impatto, nell’orecchiabilità che resta impressa, ma soprattutto nella capacità, tutta indigena, di fare un’arte a tutto tondo, di essere canale poetico tanto della sua interiorità, come del suo popolo e finanche di tutti i popoli nativi in genere.

### 3.4 GRAÇA GRAÚNA

Graça Graúna è il nome d’arte di Maria das Graças Ferreira, scrittrice, critica letteraria e docente universitaria di origine Potiguara. Nasce a São José do

Campestre nel 1948 ad una sessantina di chilometri dai suoi *parentes*<sup>57</sup> dell'*aldeia*<sup>58</sup> Catu.

Trasferitasi verso i 10 anni a Recife con la famiglia, inizia a scrivere durante il periodo di frequentazione del collegio cattolico "Colégio das Neves" a Natal, periodo in cui condivide il proprio diario con alcune compagne, secondo le quali la sua era una poesia storica. Da quel momento in poi non lascia più la scrittura, l'esigenza di lasciare "l'intuizione" su carta, ed è così che si iscrive alla facoltà di Lettere, completando il percorso con *Mestrado* sui miti indigeni nella letteratura infantile e *Doutorado* sulla letteratura indigena contemporanea, discutendo una tesi dal titolo "Literatura Indígena Contemporânea no Brasil" (2003), che porrà le basi della critica alla letteratura indigena nazionale.

La produzione di letteratura continua ad accompagnarla anche durante il percorso accademico e in quel periodo pubblica: "Canto Mestizo" (1999) e "Tessituras da Terra" (2001). Anche in seguito, continuano le pubblicazioni più svariate, dai racconti per bambini ("Criaturas de Ñanderu" del 2010), ai saggi, le cronache, le traduzioni (i miti indigeni "O coelho e a raposa" del popolo kiliwa, "O sapo e o deus da chuva" del popolo Yaqui, e "Baak" del popolo maia), le raccolte di poesie ("Tear da palavra" del 2007 e "Flor da mata" del 2014).

Durante il post-dottorato all'UMESP (Universidade metodista de Sao Paulo) approfondisce invece i temi di Educazione e Diritti Indigeni e ciò la porta alla carriera di docente all' UPE (Universidade de Pernambuco) in cui si interessa di letteratura, diritti umani, cultura indigena e poesia brasiliana. Arriva così la pubblicazione, nel 2013, del libro- saggio "Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil". Continuano anche le pubblicazioni poetiche: con "Flor da mata" del 2014 e "Fios do tempo" del 2021 l'autrice abbraccia lo stile haikai.

Attualmente l'autrice, con l'eclettismo che contraddistingue molti artisti indigeni, si dedica a molteplici attività: è leader del Grupo de Estudos Comparados: Literatura e Interdisciplinaridade (GRUPEC-UPE), membro titolare del Conselho de Educação Escolar Indígena (CEEIN/PE), responsabile del blog "Tecido de Vozes" e

---

<sup>57</sup> Parenti, persone legate ad altri in termini di consanguineità. Si tratta di un termine estremamente usato tra i popoli indigeni per designare gli appartenenti allo stesso gruppo o anche, in generale, per distinguere indigeni da non indigeni.

<sup>58</sup> Villaggio in portoghese, anche in questo caso termine molto usato in Brasile per designare i villaggi indigeni.

collabora in numerose riviste, come “Arte e Palavra” (Sergipe), “Suplemento Literário do Minas” (BH) e o “Jornal de Letras” (Lisbona).

In questa sede analizzeremo e tradurremo quattro suoi componimenti: *Macunaíma*, *Canção peregrina*, *Colheita* e *Geografia do poema*, argomento principe del prossimo paragrafo.

### 3.4.1 *Macunaíma*, *Canção peregrina*, *Colheita* e *Geografia do poema*

Le poesie qui presentate sono state selezionate dal sito “Templo Cultural Delfos”.

La prima è *Macunaíma*, che, a prima vista, sembrerebbe alludere al personaggio del libro di Mario de Andrade (1928), simbolo per eccellenza del popolo brasiliano, miscela di stereotipi e tentativi di sovversione, etnie e culture, virtù e debolezze. È un po' questo anche il senso della poesia di Graça Graúna, rappresentare la complessità e la completezza della “brasilianità”, che include a pieno titolo i popoli originari, tanto da dare origine non ad un Brasile, bensì a più “Brasili”. Tuttavia, in questo caso, è bene fare alcune precisazioni, che identificano meglio la presenza di tale personaggio in una poesia di un'autrice indigena. L'origine di *Macunaíma*, infatti, è molto più antica del libro di Mario de Andrade e viene proprio da alcune culture indigene, come quelle Wapichana, Ingarikó, Macuxi, Taurepan e Pemom, presenti nello stato di Roraima. Si tratta di una divinità più che di un eroe, un'entità piuttosto peculiare, che si pone al di là del bene e del male, dispettosa e benefica, giocherellona e potente, un'entità controversa, che si trasforma, e che potrebbe ricordare Khrisna, il dio-bambino dell'induismo. In ogni caso, nel mondo indigeno, quando ci si riferisce a *Macunaíma*, si pensa all'aspetto più maturo e luminoso di tale divinità e non certo ad un “eroe senza carattere”. Senza dubbio, la narrativa di Mario de Andrade voleva essere una satira, una critica (soprattutto alla classe politica) e un'autocritica, ma la sua diffusione, associata ai riferimenti alla cultura indigena, non ha fatto altro che rinforzare certi preconcetti radicati sui popoli originari, visti come persone primitive, pigre, selvaggi incolti e nemici del “progresso”. In un contesto del genere, che una scrittrice indigena esordisca con allusioni a *Macunaíma* in un componimento lirico, fa pensare ad una sorta di rivendicazione d'appartenenza, condita da un pizzico d'ironia verso la rielaborazione, ormai di gran

lunga più famosa, del modernista<sup>59</sup>. Per capire meglio riproduciamo, di seguito, il componimento integrale:

### **Macunaima**

Do fundo da mata virgem  
 ele ri mui gostosamente alto  
 e diz: – ai que preguiça!

Coisa de sarapantar  
 os sons e os sentidos  
 espalham-se  
 um  
 três  
 trezentos  
 amarelos  
 brancos  
 pretos retintos  
 pícaros/ícaros  
 Brasil  
 brazis  
 crias de um homem submerso

Si ribadisce anche in questo componimento l'idea di un Brasile plurale, multiplo, composto da variegata etnie e variegata culture (“espalham-se/ um/ três/ trezentos/ amarelos/ brancos/ retinto”s, vv. 6-12), ma alla lettura della poesia, ci accorgiamo che l’immagine più forte è forse quella del verso 13, in cui vengono considerate le due anime del popolo brasiliano, unite quasi come fossero una sola, due facce della stessa medaglia: il picaro, arguto e sagace, furbo per natura (e per sopravvivenza), e l’icaro, l’ indagatore dei propri limiti, che cerca di superarli ed aspirare al cielo, in un moto quasi ingenuo, ma puro. Chi ha un po’ di esperienza con i brasiliani, sa che questa è un’ottima sintesi, un ossimoro ben riuscito, che forse riguarda persino tutti gli esseri umani.

---

<sup>59</sup> Successivamente, altri artisti indigeni hanno cercato di risignificare Makunaima, come ad esempio, il grande artista plastico e pittore Jaider Esbell, sfortunatamente morto per suicidio nel 2021, in piena pandemia.

Sottile l'allusione dell'ultimo verso, "crias de um homem submerso" (v. 16), che potrebbe riferirsi al fatto che le origini ancestrali del Brasile sono quelle indigene, i cui popoli sono però quelli più invisibilizzati e vittime di soprusi.

Metricamente non esiste uno schema regolare.

Presentiamo di seguito il secondo componimento tradotto, dal titolo "Canção Peregrina":

### **Canção Peregrina**

I

Eu canto a dor  
desde o exílio  
tecendo um colar  
muitas histórias  
e diferentes etnias

II

Em cada parto  
e canção de partida,  
à Mãe Terra peço refúgio  
ao Irmão Sol, mais energia  
e à Irmã Lua peço licença poética  
para esquentar tambores  
e tecer um colar  
de muitas histórias  
e diferentes etnias.

III

As pedras do meu colar  
são história e memória  
são fluxos de espírito  
de montanhas e riachos  
de lagos e cordilheiras  
de irmãos e irmãs  
nos desertos da cidade  
ou no seio da floresta.

IV

São as contas do meu colar

e as cores dos meus guias:

amarela

vermelha

branco

negro

de Norte a Sul

de Leste a Oeste

de Ameríndia

ou de LatinoAmérica

povos excluídos.

V

Eu tenho um colar

de muitas histórias

e diferentes etnias.

Se não me reconhecem, paciência.

Haveremos de continuar gritando

a angústia acumulada

há mais de 500 anos.

VI

E se nos largarem ao vento?

Eu não temerei,

não temeremos,

pois antes do exílio

nosso irmão Vento

conduz nossas asas

ao círculo sagrado

onde o amálgama do saber

de velhos e crianças

faz eco nos sonhos

dos excluídos.

VII

Eu tenho um colar

de muitas histórias

e diferentes etnias

La ricchezza maggiore di questa poesia sta forse nelle sue evocative metafore. La collana di cui parla Graça, infatti, non è ovviamente un gioiello

materiale: è una collana composta di popoli indigeni, della loro memoria, della loro storia, un simbolo di unione e senso di appartenenza tra le varie etnie, che l'autrice cerca di raccontare. Ciò appare chiaro fin dalla prima strofa (*tecendo um colar/ muitas histórias/ e diferentes etnias*, vv. 3-5) e così avanti per tutto il testo, aggiungendo sempre un tassello, per definire sempre meglio la sostanza e l'essenza della collana: *e tecer um/ colar de muitas histórias/ e diferentes etnias*, vv. 12-14; *As pedras do meu colar/ são história e memória/ são fluxos de espírito/ de montanhas e riachos/ de lagos e cordilheiras/ de irmãos e irmãs*, vv. 15-20; *São as contas do meu colar/ e as cores dos meus guias* (vv. 23-24); *Eu tenho um colar/ de muitas histórias/ e diferentes etnias*, vv. 34-36 e vv. 52-54. Tuttavia, le metafore non si limitano solo all'immagine della collana, ma arricchiscono tutto il componimento delle più svariate suggestioni. Per esempio, all'inizio della seconda strofa, "Em cada parto" (v. 6), si riferisce probabilmente al parto intellettuale, creativo, poetico di Graça, che la possa portare a raccontare al meglio la sua "collana" di storie ed etnie. Per assicurarsi ciò, l'autrice si appella alle forze della Natura (*à Mãe Terra peço refúgio/ ao Irmão Sol, mais energia/ e à Irmã Lua peço licença poética*, vv. 8-10), in un istinto animista, molto in linea con la cultura indigena. Alla fine della terza strofa, invece, troviamo un'interessante paragone tra città e foreste, le prime accostate ad aridi deserti, grigi e spogli (*nos desertos da cidade*, v. 21), le seconde ad un ambiente materno, che accoglie (*ou no seio da floresta*, v. 22). Nella sesta strofa torna il prospettivismo amerindiano, che rende il vento un saggio salvatore di popoli nativi (*nosso irmão Vento/ conduz nossas asas/ ao círculo sagrado*, vv. 45-47). Sempre nella medesima strofa, troviamo l'ultima affascinante metafora, che parla di una rinnovata valorizzazione dei saperi ancestrali, che per il momento, purtroppo, rimane solo l'eco di un sogno (*onde o amálgama do saber/ de velhos e crianças/faz eco nos sonhos/ dos excluídos*, vv. 48-51).

A seguire, il terzo componimento selezionato dell'autrice:

### **Colheita**

Num pedaço de terra  
 encabulada, mambembe  
 o caminho de volta  
 a colheita, o ritmo  
 o rio, a semente

Planta-se o inhame  
 e nove meses esperar  
 o parto da terra.  
 Planta-se o caldo  
 e docemente esperar  
 a cana da terra  
 Palavra: eis minha safra  
 de mão em mão  
 de boca em boca  
 um porção Campestre  
 Potiguara ser.

Anche in questo caso, la poetessa ha voluto giocare con le immagini, sovrapponendo significati denotativi e connotativi: ad una delle pratiche alla base dei costumi indigeni, l'agricoltura, accosta ancora una volta il processo creativo, la raccolta che segue la gestazione poetica. Lo capiamo specialmente in due passaggi: il primo nella strofa iniziale (*o caminho de volta/ a colheita, o ritmo/ o rio, a semente*, vv. 3-5), in cui l'autrice sembra indicare sia un ritorno alle tradizioni ancestrali, che il ritorno dello scrivere e del suo ritmo; il secondo è nella strofa finale (*Palavra: eis minha safra/ de mão em mão,/ de boca em boca*, vv. 12-14) e conferma il protagonismo dato alla scrittura, all'espressione e alla sua fondamentale unità, la parola, preziosa piantagione di ogni scrittore o tramandatore, colei che in questo caso riscatta e diffonde l'identità Potigura (*um porção Campestre/ Potiguara ser*, vv. 16-17). Non mancano, inoltre, le tipiche umanizzazioni, momenti del testo, in cui Graça conferisce alla Terra attributi femminili: infatti, nei primi due versi (*Num pedaço de terra/ encabulada, mambembe*, vv. 1-2), la terra è "encabulada", cioè, imbarazzata, o timida, mentre all'inizio della seconda strofa, ai versi sette e otto (*e nove meses esperar/ o parto da terra*), è una donna in dolce attesa. Analizzando la metrica, il ritmo e la prosodia, il climax, il punto massimo d'intensità del componimento, è certamente all'altezza dell'ultima strofa, che funge da svelamento del significato recondito del piantare. Presentiamo, di seguito, la quarta ed ultima poesia scelta di Graça Graúna, "Geografia do Poema":

#### **Geografia do Poema**

O dia deu em chuvoso

na geografia do poema.  
Um corpo virou cinza,  
Um sonho foi desfeito  
E mil povos clamaram:  
\_ Não à violência!  
A terra está sentida  
de tanto sofrimento!  
[...]  
O dia deu em chuvoso  
na geografia do poema.  
[...]  
Pelas ruas  
a tristeza dos tempos,  
a impossibilidade do abraço.  
Nos corredores da morte  
meninos e meninas  
nos becos da fome  
consome a miséria: matéria prima  
de nossa sobrevivência.  
[...]  
Nos quarteirões,  
dobrando a esquina  
homens e mulheres  
idôneos, cansados  
lastimam o destino  
de esmolar o direito  
nos tempos madrugados.  
Se o medo se espalha  
virá o silêncio  
o espectro das horas  
e as cores sombrias.  
Se o medo se espalha  
Amargo será sempre o poema  
O dia deu em chuvoso  
na geografia do poema:  
um corpo virou cinzas,  
um sonho foi desfeito.  
A terra está sentida  
de tanto sofrimento.

Tra gli analizzati finora, questo è forse il componimento più pessimista, quello che più descrive la sofferenza di popoli che da primi abitanti di queste terre, sono diventati gli ultimi ad essere considerati socialmente. Si tratta di un aspetto molto presente in tutto il testo, ma si evidenzia maggiormente negli ultimi versi della prima strofa (*E mil povos clamaram:/ \_ Não à violência!/ A terra está sentida/ de tanto sofrimento!*, vv. 5-8), così come alla fine della terza (*Nos corredores da morte/ meninos e meninas/ nos becos da fome/ consome a miséria: matéria prima/ de nossa sobrevivência*, vv. 14-18) e della quarta (*homens e mulheres/ idôneos, cansados/ lastimam o destino/ de esmolar o direito/ nos tempos madrugada*, vv. 21-25). Nella sesta ed ultima strofa si ripete un concetto della prima (*A terra está sentida/ de tanto sofrimento*, vv. 36-37), che sottolinea la secolare dissacrazione territoriale del colonizzatore, il quale, nella sua mania di consumare tutto quel che gli capita a tiro, finisce per “ferire” e maltrattare la terra, considerata un essere vivo. Non a caso il titolo della poesia è “Geografia do poema”, perché riassume in termini lirici la relazione dell’uomo occidentale con il territorio, in particolare, quello sudamericano, territorio nel quale “*O dia deu em chuvoso/ na geografia do poema*” (vv. 1-2 e 32-33), una pioggia che, in questo caso, significa dolore, sconfitta, lacrime della terra stessa. In un contesto del genere, le strade diventano metaforicamente “*corredores da morte*” (v. 14) e “*becos da fome*” (v. 16). Interessante sottolineare, a tal proposito, una sottile sinestesia secondo la quale “*as cores*” sarebbero “*sombrias*” (v. 29) invece che “*escuras*”, come fossero qualcosa di spettrale, che genera angoscia e inquietudine.

Le poesie di Graça Graúna, in generale, hanno la particolarità di essere al contempo intimiste e collettive, di parlare di profondi processi interiori e allo stesso modo parlare a nome dei popoli indigeni, e talvolta persino a nome dell’umanità e del pianeta. Non vi è una reale divisione di temi, quanto piuttosto un’ intensa connessione col Tutto.

### 3.5 AURITHA TABAJARA

Particolare e commovente anche la storia di Auritha Tabajara, il cui nome registrato è Francisca Aurilene Gomes nome che “l’uomo bianco” le impone per motivi burocratici. Il suo nome Tupi, Auritha, significa “pietra di Luce” e le viene dato dalla nonna, la novantaduenne Francisca Gomes de Mato, una delle maggiori

*contadoras de histórias* (contastorie) del popolo Tabajara<sup>60</sup>. La leggenda sulla sua nascita, è che abbia cominciato a piangere quando era ancora nella pancia della madre, segnale particolare per la tradizione indigena, in cui si crede che i bambini che hanno questo tipo di manifestazioni abbiano una missione speciale da compiere. La prima donna indigena *cordelista* nasce a Ipueiras, vicino a Fortaleza, in casa, dove viene anche alfabetizzata. È una bambina curiosissima ed è a sei anni, quando inizia a leggere e scrivere, che inizia la sua passione per le rime. La nonna le tramanda tutti quei racconti tradizionali che fanno da base contenutistica ai suoi testi. Prende atto della sua “missione” quando si accorge che nel suo Stato molti sono i *cordelistas*, ma tra di loro non c’è nessuna donna. La tristezza e la frustrazione si tramutano presto in azione e Auritha decide che, se non trova letteratura di *cordel* femminile, sarà lei a pubblicarne. Scrive la sua prima storia in rima a nove anni, ma la nonna le dice che non è ancora il momento di iniziare la sua carriera.

Finalmente, nel 2009, dopo un matrimonio che non funziona con un conseguente divorzio, Auritha arriva a São Paulo. Prima, però, è già riuscita a pubblicare un libro che diviene quasi subito lettura obbligatoria nelle scuole del Ceará: “Magistério indígena em versos e poesia” (2007). Tuttavia, non sono finiti per lei i momenti bui. A São Paulo, infatti, subisce numerosi pregiudizi, sia maschilisti che omofobici, dal momento che si dichiara lesbica. Anche nel suo ambiente, quello della *literatura de cordel*, deve farsi spazio con le unghie e con i denti. Inizialmente è “sfruttata” più per la sua bellezza esotica, e al fine di presentare opere di altri, finché, con tutta la forza di donna ancestrale, riesce ad imporsi e a farsi rispettare.

È nel 2018 che comincia a coronare il suo sogno d’infanzia, pubblicando il libro autobiografico *Coração na aldeia, pés no mundo* con la U’KA Editorial di Daniel Munduruku<sup>61</sup>. Successivamente dà inizio anche alla sua produzione audiovisuale, come il documentario autobiografico ancora in produzione “Mulher sem chão”. È un percorso in ascesa quello di Auritha, che continua promuovendo la nascita di nuove autrici *cordelistas* indigene.

La poesia che qui sarà presentata e tradotta, sotto consiglio della stessa autrice, si chiama “O grão”, e sarà approfondita nel paragrafo a seguire.

---

<sup>60</sup> Popolo di ormai pochi individui (da 6000 a 750), insediato nella costa sud paraibana, dopo molte migrazioni. Le loro principali attività di sussistenza sono pesca, caccia, raccolta e coltivazione di *mandioca*, mais e fagioli. Devono il loro nome al popolo *Tupi*: il duplice significato, “nemico” o “cognato”, fu dato loro per designare una categoria di popoli con cui i *Tupi* potevano allacciare alternativamente relazioni di guerra o di alleanza.

<sup>61</sup> Esponente del popolo Munduruku, scrittore e professore di Filosofia, Storia e Psicologia.

### 3.5.1 O grão

Il componimento appare più volte in diverse pagine web, ma in questo caso ci serviremo della sua pubblicazione nel volume *Literatura indígena brasileira contemporânea* - Autoria, Autonomia, Ativismo (2020), riportandone il testo completo:

Vou contar lhe um segredo  
Que aprendi como enredo  
Recitado em poesia  
De um grão que foi plantado  
Cultivado e germinado  
Que se pratica todo dia..

Esse grão vem da memória  
Transformado em história  
Para nossa educação  
Um velho quem me contou  
Sobre o grão que ele plantou  
No despertar da tradição..

Eu fiquei imaginando  
Na cabeça martelando  
O que esse grão significa?  
Será bom para comer?  
Pra ninguém queria dizer  
Vai que esse grão não fica!.

Fui perguntar lá no rio  
Mas ele estava com frio  
E não quis me responder.  
Volte até o curral  
Mas não tinha um animal  
Para algo me dizer..

Fui perguntar pra jandaia  
Que se banhava na praia  
Pro lado de Fortaleza,

Ela me mandou voltar  
Os ancestrais escutar  
Ouvir a mãe natureza..

Aí me veio a lembrança  
No meu tempo de infância  
Que os velhos me diziam  
Que prestasse atenção  
Na chamada educação  
Não deixar cuca vazia..

Eu ouço história na aldeia  
E para que outros leia  
Escrevo aqui no papel.  
É o grão que estou plantando  
Outra geração deixando  
Nesta forma de cordel..

Mesmo sendo na cidade  
Se educar com humildade  
Da raiz não esquecer,  
Falar o suficiente  
De tudo ser consciente  
Não deixar se enlouquecer..

Esse grão é valioso  
Para alguns misterioso  
É preciso transformar  
Plante na sua cabeça  
Um grão que te esclareça  
Te ajude a lembrar..

Na aldeia a gente dança  
Aprendi desde criança  
O maracá balançar,  
Entendi o que é respeito  
Porque sabe o efeito  
Na hora de educar..

Na aldeia tudo é arte

Tudo também se reparte  
 É cultura festejar  
 Pinta o corpo de urucum  
 Veste com palha tucum  
 Em tudo vale alegrar..

Damos bom dia ao sol  
 Como flor de girassol  
 Tudo vive em harmonia  
 Na debulha de feijão  
 O cuidado com o grão  
 Que se tem a cada dia..

Tudo com habilidade  
 Firme na ancestralidade  
 Ou na dança do toré,  
 O vento é nosso irmão  
 Lá não há separação  
 Entre o homem e o igarapé..

Na aldeia tudo cresce  
 A cultura permanece  
 Tudo é lindo como um grão  
 Grão de arroz, de trigo, aveia  
 Milho, café na aldeia  
 Grandes roças de feijão..

Joga bola a criançada  
 Tudo em roda e animada  
 E contar quando crescer  
 Ser contador de história  
 Ter presente na memória  
 O canto ao anoitecer.

Come il titolo suggerisce, la parola *grão* (granello, chicco), fa da metafora al concetto, fondamentale per i popoli originari, di seminare memoria, cultura, conoscenza ed educazione per le generazioni successive. Già solo in quest'immagine, è condensata una delle principali caratteristiche della letteratura indigena, ossia il forte legame esistente tra Natura e Cultura, così come non manca, nel

poema, la percezione di una collettività artistica, in cui è come se il componimento fosse stato scritto da tutti i Tabajara per esaltare la cultura di tutti. Con questi primi elementi, ci accorgiamo della gran somiglianza d'essenza tra questa poesia e quella di Graça Graúna, "Colheita". Altra immagine inequivoca della non separazione tra Umanità e Natura presente nella poesia, forse la più esplicita di tutte, si trova ai versi 79 e 80 della strofa 13, in cui viene chiaramente dichiarato che "*Lá não há separação/ Entre o homem e o igarapé..*".

Numerosi gli elementi che riportano al prospettivismo amerindiano, in cui tutto è in un certo senso vita umanizzata, e spesso anche più saggia di noi. Per questo, possono esistere strofe come la quarta: *Fui perguntar lá no rio/ Mas ele estava com frio/ E não quis me responder./ Voltei até o curral/ Mas não tinha um animal/ Para algo me dizer..* (versi 19-24), e come la quinta: *Fui perguntar pra jandaia/ Que se banhava na praia/ Pro lado de Fortaleza,/ Ela me mandou voltar/ Os ancestrais escutar/ Ouvir a mãe natureza..* (versi 25- 30) in cui si fanno domande esistenziali al fiume, che però ha freddo come fosse un animale o un essere umano; si chiede agli animali, che però non hanno risposta; si domanda allora ad una creatura di per sé elevata, perché vola, la *jandaia*, un parrocchetto variopinto originario del nord del Brasile, la quale come un guru non dà una risposta diretta, ma consiglia di ascoltare le divinità, le forze della Natura, le proprie intuizioni.

Il poema è costellato, inoltre, di riferimenti alla cultura indigena generale: si menziona il maracá<sup>62</sup> (strofa, 10 verso 59), l'urucum<sup>63</sup> (strofa 11, verso 66), tucum (strofa 11, verso 67), la toré<sup>64</sup> (strofa 13, verso 77), l' igarapé<sup>65</sup> (strofa 13, verso 80).

Nell'insieme, le strofe che vanno dalla 11 alle 13, riassumono forse meglio il senso unitario e comunitario di ogni individuo indigeno col suo gruppo, la solidarietà e l'armonia che regna normalmente nel villaggio, o comunque l'ideale della condivisione portato avanti come qualcosa di sacro, così come l'importanza primaria data all'arte. Di seguito riportiamo le intere strofe, per entrare ancor meglio nell'atmosfera: *Na aldeia tudo é arte /Tudo também se reparte/ É cultura festejar/ Pinta o corpo de urucum/ Veste com palha tucum/ Em tudo vale alegrar..*( strofa 11); *Damos bom dia ao sol/ Como flor de girassol/ Tudo vive em harmonia/ Na debulha*

<sup>62</sup>Strumenti musicali fatti con le zucche ed usati in particolari rituali.

<sup>63</sup> Frutto rosso di albero nativo dell'America tropicale, utilizzato dalle popolazioni indigene nel cibo, come tintura, protettore per il sole, repellente per insetti, rimedio fitoterapico e omaggio agli dei.

<sup>64</sup> Rituale indigeno che mescola danza, lotta, gioco e spiritualità.

<sup>65</sup> Canali, affluenti dei fiumi.

*de feijão/ O cuidado com o grão/ Que se tem a cada dia... (strofa 12); Tudo com habilidade/ Firme na ancestralidade/ Ou na dança do toré,/ O vento é nosso irmão/ Lá não há separação/ Entre o homem e o igarapé... (strofa 13).*

È evidente, senza dubbio, l'impronta *cordelista*, le sestine di sette sillabe di stile "*corrido*" con rime AABCCB.

Possiamo concludere che la poetica di Auritha Tabajara è improntata prevalentemente sulla questione sociale, femminile e indigena, e, nel suo caso LGBTQ+. Di fatto, anche quando si racconta, lo fa raccontando più la sua identità che i suoi sentimenti intimi: probabilmente ritiene che la scrittura indigena abbia come ruolo primario quello del riscatto e della promozione delle culture ancestrali e delle minoranze, abbracciando la visione della letteratura come strumento di rivendicazione, denuncia e possibilità di contatto con la cultura occidentale, portata avanti da Olívio Jekupé e Eli Macuxi.

### 3.6 JULIE DORRICO

Vittima di un fenomeno abbastanza diffuso in Brasile, Julie Dorrico scopre le sue origini indigene solo da adulta, a 26 anni. Per buona parte della sua vita, infatti, è stata considerata appartenente alla categoria dei *pardos*, una categoria abbastanza diffusa in Brasile di persone che sono il risultato di varie etnie mescolate.

Andando con ordine, Julie Dorrico nasce nel 1991 a Guajará-Mirim, in Rondônia, da madre guianense e padre peruviano. Verso i suoi nove anni la sua famiglia si trasferisce a casa della bisnonna, a Bonfim, in Roraima. Lì, la sua ultracentenaria bisnonna coltiva mandioca e si fa tradurre ancestrali racconti che lei racconta in una lingua differente dal portoghese.

Nel frattempo Julie cresce, e, dopo essersi assicurata la sua dose di bullying scolastico dovuto ai suoi tratti somatici, si appassiona alla letteratura e si iscrive al corso di Lettere dell' Universidade Federal de Rondônia, dove segue Graduação e Mestrado. L'interesse nello studio del libro "A queda do céu" del pajé yanomami Davi Kopenawa, le assicura il primo posto nella selezione del dottorato di Lettere della PUC-RS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), dottorato che conclude nel 2021. L'esperienza dello studio lontano da casa la porta senz'altro a conoscersi meglio ed è proprio in questo periodo che ha l'opportunità di conoscere dal vivo importanti esponenti della letteratura indigena, quali Daniel Munduruku e

Kaká-Werá. Le parole dei due scrittori la colpiscono profondamente e la portano ad avere un sospetto sulle sue origini, confermato successivamente da una telefonata con la madre che le conferma che la sua bisnonna era di etnia Macuxi. È questo l'inizio della sua fervente carriera letteraria e di attivista, tanto da essere attualmente una delle più visibili giovani pensatrici indigene contemporanee. Sotto la sua organizzazione escono, infatti, due importantissime pubblicazioni sulla letteratura indigena, fondamentali anche per la composizione di questo elaborato: "Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção" (2018) e "Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo" (2020). Tra un libro e l'altro pubblica nel 2019 anche il più personale "Eu sou Macuxi e outras histórias" (Casa editrice Caos & Letras), una autobiografia in forma mitica.

Molto presente anche nelle reti sociali, con interviste ad autori indigeni e le due pagine di Instagram "Leia mulheres indígenas" e "Leia autores indígenas".

In questa sede presentiamo una sua poesia, *Vó Madeira*, presente online, sul sito "*Revista Acrobata*", che sarà approfondita nel paragrafo a seguire.

### 3.6.1 Vó Madeira

Il testo richiama l'attenzione per alcune sue peculiarità. Tuttavia, prima di commentarle, ci sembra più corretto presentarlo integralmente di seguito:

O vô correu correu  
 Com as piranhas e os botos,  
 Com as jatuaranas e os tambaquis,  
 Com as cobras e os jacarés,  
 Com todas as gentes não-humanas do rio;  
 O vô era um encantado  
 E por vezes trocava de pele pra ver como andava o mundo  
 Às vezes vinha de gente, outras de mangueira, algumas vezes perdida, de jaguatirica;  
 Um dia, num de seus passeios, o vô viu alguns de seus netos em cima de dragas no meio

do rio:

Bêbados!  
 Jogando prato, prata, pano, plástico  
 Parem.  
 O vô chorou.  
 O dinheiro é o veneno da alma.

O vô achou que ia parar  
 Ouro, correntes, pulseirinhas, anéis, casamentos, filhos, netos, bisnetos, tataranetos,  
 Sem água.  
 O vô podia ser eterno  
 Mas fez a travessia jovem.  
 Só que ninguém sabia que quando ele se fosse  
 Todas as gentes iam também.  
 E foi assim que nós desaparecemos.  
 Feito fome  
 Feito sede  
 Feito noite  
 Feito morte.

Una delle prime cose che saltano all'occhio è che, differentemente dal comune, questa poesia abbia un decorso lirico discendente, ovvero, invece di partire da una situazione dolorosa ed arrivare in qualche modo ad una conclusione speranzosa e più luminosa, fa il percorso contrario, e inizia come un racconto quasi fiabesco, una sorta di filastrocca bucolica, per poi divenire più oscuro proprio nel finale, in cui in pochissime parole, restituisce la drammatica realtà dei popoli indigeni, quel fenomeno per cui, dopo l'avvento della colonizzazione, hanno assistito ad un graduale processo di degradazione, finendo per dissacrare loro stessi i propri costumi e ideali. Possiamo notare ciò dalla terza strofa in poi, ed in particolare nelle strofe tre e quattro (*Um dia, num de seus passeios, o vô viu alguns de seus netos em cima de dragas no meio do rio:/ Bêbados!/ Jogando prato, prata, pano, plástico/Parem./ O vô chorou./O dinheiro é o veneno da alma.*, strofa 3 vv. 8-13 ; *O vô achou que ia parar/ Ouro, correntes, pulseirinhas, anéis, casamentos, filhos, netos, bisnetos, tataranetos, / Sem água.*, strofa 4, vv. 14-16). Effettivamente, molti sono stati gli indigeni che, presi dal luccichio dell'occidente, dalle promesse dell'uomo bianco, sono finiti alcolizzati nelle città, oppure hanno cercato di convincere altri membri delle loro comunità a convertirsi all' "occidentalismo". Rientrerebbero in questa interpretazione anche tutte le trasformazioni del "vó" (il nonno) in animale, segno tipico del prospettivismo amerindio e del suo labile confine tra mondo umano e mondo animale.

Eppure, il significato potrebbe essere più esteso e allegorico: si potrebbe vedere, infatti, il vó come Dio, in senso di Spirito, che permea tutto e, tutto è, e "os netos" (i nipoti), come l'umanità in generale, che nella sua affannosa corsa al

consumo, avvelena il mondo, sè stesso, e si distacca sempre più dalla Natura. O ancora, in un senso più ampio e simbolico, si potrebbe trattare di due forze potenti e contrastanti all'interno dell'essere umano: il senso del sacro (l'anziano saggio) e il bisogno terreno di materialismo (i nipoti incoscienti), che sfocia in uno squilibrio cieco e distruttivo.

Qualunque sia l'interpretazione che vogliamo dargli, è evidente in ogni caso che l'impronta formale è quella delle culture indigene, le immagini usate appartengono all'ancestralità brasiliana.

Da quel poco che abbiamo potuto apprezzare della sua lirica, potremmo affermare che la particolarità della poetica di Julie Dorrico è quella di essere, probabilmente proprio grazie alla sua storia di vita, contemporaneamente occidentale e indigena, aspetto che rende l'autrice un prezioso ponte di connessione tra due mondi, un anello di congiunzione tra due universi distanti.

### 3.7 ALINE PACHAMAMA

Aline Pachamama, nome d'arte di Aline do Carmo Rochedo, è una storiografa, compositrice e scrittrice originaria del popolo Puri da Mantiqueira. Formata in História Social (mestrado nella UFF) e História Cultural (doutorado nella UFRJ), fonda la casa editrice Pachamama, formata prevalentemente da donne indigene, promuovendo progetti di recupero e diffusione delle lingue e delle arti indigene, come ad esempio, il progetto "Reparação Linguística, Histórica e Cultural" del 2016, in cui vengono pubblicati i primi libri bilingue e plurilingue di autori originari.

Tra le sue pubblicazioni abbiamo: il libro "Boacé Uchô Narrativas e Memórias do Povo Puri da Mantiqueira" del 2010; la raccolta di poesie "Pachamama - a poesia é a alma de quem escreve" del 2016; il libro "Guerreiras - Mulheres indígenas na cidade, mulheres indígenas na aldeia" e il racconto plurilingue per bambini "Taynôh" (scritto in Guarani, Xavante, portoghese e spagnolo), entrambi frutto del progetto letterario "Mulheres Indígenas em Contexto Urbano - Mitã Yakã Pyguá" del 2017.

Tra le opere pronte ma non ancora pubblicate abbiamo invece: "Inhã Uchô" e "Schuteh Poteh, Schuteh Koya - A língua Puri como elo de identidade e afeto", di cui è prevista la pubblicazione per il 2024.

Sempre nell'ambito della diffusione della cultura indigena, Aline partecipa dal 2018 al progetto Projeto Arquivo Multimídia da Poesia dos países da CPLP,

attraverso la cattedra UNESCO Educação, Diversidade Cultural e Cidadania, da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias di Lisbona.

Nel 2019, viene menzionata dalla FAPEMIG- Minas Faz Ciências come una delle dieci donne scienziate del Brasile e, attraverso l'Instituto Pachamama, da lei fondato, è attualmente attiva nel progetto Inhã Uchô (Espaço de Aprendizado da Floresta, Didático Ambiental e de Memória e Reparação Histórica do Povo Puri da Mantiqueira).

Come compositrice, infine, ha pubblicato nel 2021 il brano "Abya Yala"<sup>66</sup>, inno alla Madre Terra.

Tre le poesie presentate e tradotte in questa sede: *Pachamama*, *Arrebol de Verão* e *Reflexão*, disponibili nella raccolta "Pachamama - a poesia é a alma de quem escreve", e analizzate e trattate nel paragrafo a seguire.

### 3.7.1 Pachamama, Arrebol de Verão e Reflexão

In generale le poesie di Aline Pachamama, più similmente a quelle di Eliane Potigura, tendono ad avere dei toni abbastanza intimisti. Vediamole, dunque, una ad una più nel dettaglio, a cominciare da "Pachamama":

#### **Pachamama**

Espírito da tarde  
 Filha do Sol,  
 Irmã da lua,  
 Mãe do vento,  
 Senhora dos Andes,  
 Protetora dos seres,  
 Em todas as suas formas.  
 És a vida,  
 A magia,  
 E o mistério,  
 o silêncio e a majestade da cordilheira,  
 E o som da minha alma.  
 Acendas a madrugada de cada dia,

---

<sup>66</sup> Nome originario dell'America Latina, parola di origine Kuna che significa "Terra Matura", o "Terra Viva", o "Terra Fiorente".

Presentida pelos  
 Pássaros e pelos poetas.  
 Acolhas o sol  
 Cansado e sonolento,  
 A cada entardecer.  
 E sobre ele estendas  
 Mantos de esperança  
 Percebidos pelos indígenas.  
 Perdoe-nos as tantas falhas, a destruição que provocamos.  
 Ainda somos pequenos no Amor.  
 Pachamama levanta-te  
 A natureza é tua.  
 Restitui sua antiga e sempre nova grandeza,  
 a humanidade está à tua espera,  
 Precisamos da tua bondade  
 e do teu equilíbrio.  
 Da tua poesia,  
 Da ternura,  
 Da terra,  
 Da tua Presença.

Leggere questa poesia fa tornare quasi subito alla mente un componimento di Eliane Potiguara, già tradotto nella tesi di triennale, “Oração pela libertação dos povos indígenas”, una sorta di preghiera che, forse appositamente, richiama il “Padre Nostro” occidentale”, rielaborandolo in chiave indigena. In questo caso, Aline si rivolge direttamente alla Madre Terra, “La Pachamama”, per l’appunto. Vediamo la forma di preghiera nell’esaltazione della divinità a cui ci si rivolge (*Espírito da tarde/ Filha do Sol,/ Irmã da lua,/ Mãe do vento,/ Senhora dos Andes,/ Protetora dos seres,/ Em todas as suas formas./ És a vida,/ A magia,/ E o mistério,/ o silêncio e a majestade da cordilheira,/ E o som da minha alma*, strofa 1, vv. 1-12), così come nella richiesta di intercessione, che va esattamente dal verso 12 in poi. Il linguaggio è indubbiamente di stampo animistico e legato alla Natura, un linguaggio in cui le metafore divengono quasi letterali, perché la Madre Terra tutto è e tutto compenetra, dalle montagne, al vento, agli esseri viventi. Volendo selezionare le metafore più simboliche, quelle più umanizzanti e materialistiche, possiamo menzionare quella al verso 13 (*Acendas a madrugada de cada dia*); quella dei versi 16 e 17 (*Acolhas o sol/ Cansado e sonolento*); quella dei versi 19 e 20 (*E sobre ele estendas/ Mantos de*

*esperança*) e, infine, quella al verso 25 (*Pachamama levanta-te*). Stavolta vediamo che in questo caso tutta l'umanità, anche i popoli indigeni, vengono messi sullo stesso piano, in qualità di creature fallibili e distruttive, come si evince dai versi 22 e 23 (*Perdoe-nos as tantas falhas, a destruição que provocamos./ Ainda somos pequenos no Amor*). Tuttavia, nei versi 20 e 21 (*Mantos de esperança/ Percebidos pelos indígenas*) l'autrice esorta la Pachamama a rendere ogni tramonto, ogni finale della giornata, un momento di speranza per gli indigeni, che ne hanno bisogno per continuare a lottare per i propri diritti.

La seconda poesia scelta e tradotta prende il titolo di "Arrebol de Verão":

### **Arrebol de Verão**

Tenho exercitado a Esperança  
 É a mistura do caos com a sensibilidade que me comunica soluções  
 É a vontade não respeitada de não fazer nada que me toma  
 Verão arrebol das cores  
 Ventos sonoros  
 Verão Palavras cuidadas e repletas de tempero  
 Um olhar que te devolve o afeto  
 Um desconhecido sorriso verdadeiro  
 Verão que tenho exercitado ser um tanto de saudade no outro  
 Um tanto de sal doce na boca  
 Um tanto cheiro de mim  
 Que nem é perfume  
 É aquilo se se chama Presença  
 Verão que tenho exercitado o silêncio  
 Para ouvir. E me lançar...  
 Verão no mar  
 Verão nos pontos luminosos do infinito  
 Verão a matéria do meu trabalho  
 Verão que a Esperança tem fome de calor  
 Verão festas nos dias quentes desta estação

Questo componimento si presenta come una descrizione molto intima dell'estate, che parte da elementi esterni per scavare nell'interiorità dell'autrice e farne da contorno. Il linguaggio è estremamente evocativo: prevalgono gli accostamenti dell'estate ad una qualche sensazione fisica, o ad un'emozione, un

pensiero, un sentimento. In effetti, tra le sensazioni più prettamente fisiche troviamo: “Verão arrebol das cores/ Ventos sonoros” ai versi 4 e 5; “Um tanto de sal doce na boca/ Um tanto cheiro de mim/ Que nem é perfume”, ai versi 10 e 11; “Verão no mar” al verso 15 e “Verão festas nos dias quentes desta estação” al verso 20. Avvicinandosi ad una dimensione più metafisica e metaforica, in un’ unione di pensieri, sentimenti ed emozioni troviamo versi come il sesto, “Verão Palavras cuidadas e repletas de tempero”; il settimo e l’ottavo, “Um olhar que te devolve o afeto/ Um desconhecido sorriso verdadeiro”; il nono, “Verão que tenho exercitado ser um tanto de saudade no outro”, o il diciannovesimo “Verão que a Esperança tem fome de calor”, solo per citare gli esempi più lampanti. Differentemente da molte poesie indigene femminili, non si tratta esattamente di una poesia di rivendicazioni politiche e sociali, ma è senza dubbio una poesia di affermazione identitaria di una donna indigena, che, forse, proprio grazie alle sue origini, riesce a leggere e interpretare così profondamente l’ambiente che la circonda.

L’ultima poesia dell’autrice che farà parte di questa raccolta s’intitola “Reflexão”, ed è qui di seguito riportata:

### **Reflexão**

Estou passando bons momentos dentro de mim  
 Conhecendo as células da minha alma  
 Ouvindo os sons produzidos pelos sonhos que se convergem aos atos  
 Estou inundada de sentimentos que ardem, mas não queimam.  
 Aquecem. Acariciando os que deleitam paz  
 E retirando todos que não são úteis  
 Os nobres permanecem  
 Os demais, já esqueci o nome  
 Todos os dias encontro meu genuíno e selvagem reflexo e nele mergulho  
 Sem medo do meu oceano  
 Feliz pelo meu universo  
 Eu me reconheço.

Può sembrare un testo breve questo, eppure è denso di significato, altamente allegorico e dotato di ancora più intimismo del precedente. Ciò risulta più che evidente già dai primi due versi, che recitano “Estou passando bons momentos dentro de mim/ Conhecendo as células da minha alma”, in una lampante metafora di

una profonda connessione con sé stessi, che, come ci dice l'immagine suggestiva del terzo verso ("Ouvindo os sons produzidos pelos sonhos que se convergem aos atos"), porta ad agire in perfetto allineamento con la propria essenza. Il flusso di coscienza sembra prolifico, e tuttavia per nulla caotico ("Estou inundada de sentimentos que ardem, mas não queimam", v. 4): un'immersione interiore che fa pulizia ("Aquecem. Acariciando os que deleitam paz/ E retirando todos que não são úteis/ Os nobres permanecem/ Os demais, já esqueci o nome", vv. 5-8) e porta chiarezza e luminosità ("Todos os dias encontro meu genuíno e selvagem reflexo e nele mergulho", v. 9). Di fatto, l'immensità, lo sconosciuto, non spaventano ("Sem medo do meu oceano/ Feliz pelo meu universo", vv. 10-11), piuttosto gettano le basi per una salda individuazione del proprio sé ("Eu me reconheço", v. 12).

Anche questa poesia fugge un po' dagli schemi lirici indigeni, forse anche più dell'altra, e più di essa ha i toni del flusso libero di pensieri, della prose-poeme, che in questo caso diventa "poeme-prose". Cercando di riassumere la poetica di Aline Pachamama, possiamo affermare che è una poesia più individuale che collettiva, più votata alla riflessione interiore che alla denuncia o alla trasmissione orale, ma, nonostante ciò, resta una poetica che vede il mondo dal punto di vista di una donna nativa, e che forse, altrimenti, non avrebbe avuto lo stesso grado di unione col Tutto, né, probabilmente, la stessa consapevolezza spirituale.

### 3.8 ZÉLIA PURI

Zélia Balbina, autodenominatasi in seguito Náma Puri, nasce il 21 Agosto 1960 ed è attualmente scrittrice/poeta, ricercatrice, attrice, produttrice culturale e tecnica di cinema.

Dopo la laurea in Pedagogia e Lettere attraverso la FINAM (Fundo de investimentos da Amazônia), si specializza in Gestione di Progetti con la FVG (Fundação Getulio Vargas), e per anni lavora come docente di lingua portoghese nella FAETEC (Fundação de Apoio à Escola Técnica), fino alla pensione. Poliarista come moltissimi esponenti indigeni, è molto attiva e impegnata: è co-fondatrice del Movimento de Ressurgência Puri; membro del Conselho Estadual dos Direitos Indígenas – CEDIND/RJ, della Associação Internacional de Poetas, della Academia Pan-americana de Letras e Artes, dell' InBrasCI (Instituto Brasileiro de Culturas Internacionais) e del Movimento de Poetas Del Mundo (Cile); fondatrice e

coordinatrice del Centro de Produção Cultural Mestre Raladinho (Maricá) e ambasciatrice per la Pace del Cercle Universel des Ambassadeurs de la Paix -Suisse/France.

Da sue dichiarazioni in un' intervista, la vocazione per la scrittura e per la poesia ha radici antiche in lei, adolescenziali, ed è in adolescenza che scrive "Descaminhos", raccolta di testi presi dagli "appunti" della sua giovinezza. Sempre in giovane età scrive "O Amor em Pecado", un romanzo di appassionante storie d'amore e "Os Sentimentos Cronicados", una serie di racconti in cronache, e altri tre di poesie, non ancora pubblicati. Sfrutta la sua opportunità di scrivere letteratura infantile, ideando la "Coleção Semear" (2019), in cui raccoglie letteratura di diverse autrici Puri, organizzata in: "Contos & Causos", "histórias infantis", "histórias prá cantar", "vocabulário", "Falas e cantos em Puri/Português" e un' antologia, oltre al suo libretto di testi/canzoni "Poesia em movimento".

Il teatro è un sogno che realizza per mezzo della "Escola de Teatro Martins Pena", mentre il suo contributo nella produzione cinematografica e televisiva culmina con la direzione del documentario "Puky Na Thamati" (Puris bem vivos) presentato nel 2017/2018 durante l'esposizione "Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR" del Museu de Arte do Rio de Janeiro, e nella produzione esecutiva del documentario di Ailton Krenak, "Sobreviventes do Vale", andato in onda sul canale Futura.

Sempre interessata a dare visibilità alla sua ancestralità e ai popoli indigeni, in questa sede sarà presentata con un componimento emblematico per l'identità indigena, il testo "Nativo Eu Sou", disponibile sul sito "Revista Acrobata", di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

### **3.8.1 Nativo eu sou**

A seguire, riportiamo l'intero componimento della poetessa, per poterlo analizzare e comprendere al meglio:

#### **Desta terra sou nativo**

Não sou índio não senhor  
Isso é pejorativo

Vivo aqui com muito amor  
 Muito tempo se passou  
 Tivemos que transmutar  
 Falando a mesma língua  
 Para nos comunicar  
 Hoje nós evoluímos  
 Como a vida nos levou  
 Aprendemos muitas coisas  
 Mas ainda sou quem sou.  
 Indo de carro ou a pé  
 Com telefone ou tambor  
 Pelado ou vestido  
 Mas ainda sou quem sou  
 Sou nativo desta terra  
 Daqui não saio não  
 Eu também sou brasileiro  
 Já estava aqui primeiro  
 Disso eu não abro mão

Con questo componimento, torniamo ad uno schema un po' più classico della letteratura indigena, sia per temi che per struttura. Nello specifico, si riscontra la vicinanza alla letteratura orale, così come la collettività artistica, in cui si parla a nome di tutti i popoli nativi.

L'autrice affronta in contemporanea due dei maggiori stereotipi sui popoli indigeni, a cominciare dall' appellativo di "índio", di cui abbiamo già ampiamente discusso nell'analisi della poesia "Não me chame de índio" di Márcia Wayna Kambeba, usato erroneamente dai colonizzatori che pensavano di essere arrivati in India, e rimasto in seguito nel linguaggio comune come simbolo di "selvaggio, non civilizzato, pigro". Anche in questo caso Zélia Puri critica aspramente chi ancora ne fa uso, come appare chiaramente dai versi 2 e 3 della prima strofa ("Não sou índio não senhor/ Isso é pejorativo").

Il secondo pregiudizio riguarda l'idea secondo la quale se un indigeno non si veste più con gli abiti tradizionali, se vive in città, o ha una macchina e un cellulare, allora si è snaturato ed ha perso la propria identità. Eppure, come non si stancano di sottolineare gli autori indigeni, si tratta di una falsa credenza, in quanto, pur utilizzando degli strumenti ritenuti occidentali, continuano a portarsi dentro i propri ideali, la propria visione del mondo, la propria spiritualità, trovando invece maggiore

risonanza e possibilità di rivendicazione proprio attraverso le nuove tecnologie. La poetessa rende chiari questi concetti nelle strofe centrali del testo, affermando: “Muito tempo se passou/ Tivemos que transmutar/ Falando a mesma língua/ Para nos comunicar” (strofa 2, vv. 5-8); e ancora, “Hoje nós evoluímos/ Como a vida nos levou/ Aprendemos muitas coisas/ Mas ainda sou quem sou” (strofa 3, vv. 9-12); e infine, “Indo de carro ou a pé/ Com telefone ou tambor/ Pelado ou vestido/ Mas ainda sou quem sou”, strofa 4, vv. 13-16). Si possono interpretare questi passaggi come facenti parte di uno dei segni caratteristici della letteratura indigena: il già citato multinaturalismo, in cui la visione del mondo è appunto multidimensionale, e una realtà non esclude necessariamente l'altra.

L'obiettivo finale della scrittrice è, ovviamente, scardinare quei preconcetti che tentano furbescamente di giustificare la presa di potere colonialista sul continente e sui suoi territori, ribadendo che la resistenza indigena non ha ragione di desistere, come possiamo evincere dall'ultima strofa, la quale recita: “Sou nativo desta terra/ Daqui não saio não/ Eu também sou brasileiro/ Já estava aqui primeiro/ Disso eu não abro mão” (vv. 17-21).

Sintetizzando la lirica di Zélia Puri, possiamo affermare che la centralità dei suoi testi stia nel messaggio sociale e politico da trasmettere. Si tratta, infatti, di una lirica didattica e diretta, che evita fronzoli barocchi a favore di chiarezza ed essenzialità, in pieno stile indigeno.

### 3.9 FERNANDA VIEIRA

Fernanda Vieira è discendente indigena da parte di padre (origini di Aracaju, in Sergipe) e si autodichiara queer.

Dalle poche notizie biografiche disponibili, sappiamo che completa gli studi in Letteratura alla UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), e oltre ad essere scrittrice e poeta, è attrice, traduttrice, ricercatrice e professoressa. Attualmente lavora come docente del corso di Lettere dell' Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG/Divinópolis) ed è stata Visiting Scholar nella Boston University tra il 2019 e il 2020.

Ricercatrice di letterature indigene femminili, pubblica la raccolta di cronache poetiche-racconti brevi “Crônicas ordinárias” nel 2017 con la Macabéa Edições, oltre ad avere saggi, articoli, poesie e traduzioni pubblicati online o in antologie. È

fundadora e curadora do site Ikamiaba.com.br, da qual é selecionada “Autobiografia”, a poesia objeto de estudo nesta sede, que será apresentada e analisada no parágrafo a seguir.

### 3.9.1 Autobiografia

Di seguito il testo integrale della poesia:

Eu não falo só

Minha voz é composta pelas vozes

Das minhas ancestrais

Dos meus ancestrais

Que se encontram guardados no tempo

E em mim

Esse é o meu tempo

Ixé aiku iké

E todas e todos seguem comigo

Cada palavra que deixa minha boca,

Cada linha que encosta no papel

E conta minha história

É topografia da minha alma

que me reposiciona no mundo

Se rapé puku

Eu não escrevo só

Eu não existo só

A palavra e a caneta pesam

Com a trajetória de quem veio antes de mim

Para que eu chegasse até aqui e pudesse carregar comigo

Todos os passos que foram dados até ontem

Eu sou o hoje da minha ancestralidade

O tempo é tecido de mistério

Iandé iaiku

Nos embarhamos nas suas tramas e

Compomos o cosmos e o topos

Em uma cosmografia

Autobiográfica

E coletiva

Uma autobiografia

Non c'è forse poesia, tra quelle selezionate, che incarni meglio il concetto di "autoria"<sup>67</sup> collettiva, che Fernanda Vieira dichiara senza indugi fin dai primi versi, quando dice: "Eu não falo só/ Minha voz é composta pelas vozes/ Das minhas ancestrais/ Dos meus ancestrais" (vv. 1-4). Siamo di nuovo di fronte ad un testo che trova il suo fulcro nell' affermazione identitaria, nel bisogno di posizionamento, di manifestare la propria legittima esistenza, necessità più che mai imperante tra gli esponenti e gli artisti indigeni. Un' esistenza ed un' identità che però non sono quasi mai individualistiche, ma comunitarie, e addirittura supportate non solo dai vivi, ma anche dagli antenati, dalla saggezza ancestrale tramandata ("Eu sou o hoje da minha ancestralidade", v. 23). La stessa saggezza condivisa che permette di scrivere, creare ("Eu não escrevo só", v. 16), esistere ("Eu não existo só", v. 17). Una saggezza che si mantiene viva solo "Com a trajetória de quem veio antes de mim/ Para que eu chegasse até aqui e pudesse carregar comigo/ Todos os passos que foram dados até ontem" (vv. 19-22).

Caratteristiche le immagini dei versi 10 ("Cada palavra que deixa minha boca"), e 11 ("Cada linha que encosta no papel"), in cui non è l'autrice a parlare e scrivere, ma le parole ad uscire da sole, quasi in una sorta di trance, quasi come se fossero loro ad agire autonomamente. Si tratta, in realtà, di una sensazione molto comune a tutti i poeti e scrittori, ma che in ambito di letteratura nativa si può vedere senz'altro come una sorta di prospettivismo amerindio, soprattutto se ci avvaliamo della visione di De Castro sui testi scritti come "ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material" (2007, p. 31).

Interessante il neologismo creato dall'autrice per il titolo, e successivamente spiegato alla fine del componimento: una autobiogeografia appare come un' unione della storia personale con quella cosmica, in cui sia le persone che l' universo sono visti come territori, ed i loro vissuti intrecciati come una "cosmografia autobiográfica" (vv. 28 e 29), ma soprattutto, come già detto, "collettiva" (v. 30)<sup>68</sup>.

Avvicinandoci sempre più all'analisi formale del testo, ci accorgiamo che qui non manca il lessico in Tupi-Nheengatu, utilizzato per formare intere frasi. Abbiamo, rispettivamente, "Ixé aiku iké" al verso 8, che significa "io sono qui/ io esisto"; "Se

---

<sup>67</sup> Proprietà di un testo in portoghese.

<sup>68</sup> Cosmografia è un termine caduto in disuso perché la disciplina è stata assorbita da Astronomia, Cartografia, Nautica e Geografia. Eppure, ultimamente, in Brasile, si è pensato all'uso dei termini "Cosmografia geográfica", per riferirsi ad una disciplina che studi relazioni territoriali tra conoscenze terrestri e celesti.

rapé puku” al verso 15, ovvero “Il mio cammino è lungo” e, per finire, “landé iaiku” al verso 24, col significato generico di “noi stiamo”, ma che nel contesto potrebbe voler dire “noi ci stiamo/ esistiamo/ ne siamo dentro/ ne siamo immersi”.

Concludiamo affermando che la lirica di Fernanda Vieira è una voce determinata ma serena, pacifica, che più che denunciare soprusi si autodetermina, con la fermezza e la tranquillità di chi sa che la vita e il cosmo sono dalla sua parte, e che la giustizia prima o poi trionferà, perché, come dice lei stessa “Esse é o meu tempo” (v. 7).

### 3.10 EVA POTIGUAR

Eva Potiguar è il nome d’arte ma anche l’identità indigena di Evanir Pinheiro, scrittrice, poetessa, attivista, produttrice e illustratrice originaria di Natal, e appartenente, come Eliane, all’etnia Potiguara. Alla Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) si laurea in Arti Plastiche per poi conseguire il titolo di dottoressa in Educazione. È membro, inoltre, di diverse associazioni letterarie: l’Academia de Letras e Artes do Brasil, l’Academia de Letras e Artes de Lisboa/Portugal (NALAP), e l’Académie Luminescence de Lettres, Arts e Science francese.

Anche per lei, come per molti artisti indigeni, il processo di recupero delle propria identità indigena è stato lento, graduale e difficile, a causa dei preconcetti e del conseguente desiderio di cancellazione delle origini da parte della famiglia. Altrettanto sofferto il processo di legittimità e riconoscimento come artista indigena, considerando che i media abbondano in visioni stereotipate sulle donne native, viste come selvagge o ingenuie, e assai più raramente come possibili ricercatrici, attiviste, scrittrici, ecc.. Ostacoli che si sommano, ovviamente, all’essere donna, in un misto poco consapevole di machismo e razzismo.

Attualmente, tra le varie attività, realizza corsi di formazione per professori, in pedagogia ed in Arte-educazione e performance teatrali in “saraus”<sup>69</sup> poetici, con produzioni liriche e ludiche di cultura indigena e carattere prevalentemente popolare.

Numerosi i premi ricevuti per il suo attivismo sociale, culturale ed ecologista.

Gli esordi con la scrittura e la poesia sono precoci: Eva comincia fin da piccola a raccontare storie, verso i 10 anni a scriverle, attraverso fumetti disegnati e

<sup>69</sup> Vedi nota

dipinti a mano, a volte riletture di classici o leggende raccontate dai suoi nonni. È in questo periodo che nasce il personaggio di una donna indigena di nome Lizya, una sorta di intuizione magica sulle sue radici. Durante l'università rallenta un po' le sue produzioni per dedicarsi alla ricerca, torna a scrivere per pura passione, soprattutto per mezzo di cronache e poesie. Il cammino è tortuoso anche in questo caso, inizialmente le difficoltà finanziarie sono molte e le case editrici sono poco interessate a certi temi, tanto che l'autrice pensa di rinunciare, ma la figlia la incoraggia a creare la propria casa editrice indipendente e ad oggi ha almeno tre libri pubblicati: il racconto per bambini "Gatos diversos" e le raccolte di poesie e canzoni "Do casulo à borboleta" e "AbyAyala Membyra Nenhe'gara Cânticos de uma filha da terra" (2022), oltre alle numerose antologie alle quali ha partecipato, come la recentissima "Sarau Afro- Indígena" (2022), che riunisce letteratura e culture afro-discendenti e indigene.

"Mundo bolha", "Aos Potiguaras", "Prognóstico" sono le poesie presentate, analizzate e tradotte in questa sede, selezionate dal blog online "Ser mulher Arte"<sup>70</sup> e approfondite nel paragrafo a seguire.

### 3.10.1 Mundo bolha, Aos Potiguaras, Prognóstico

La prima poesia che proponiamo è "Mundo Bolha".

#### **Mundo Bolha**

Ah se a poesia se tornasse realidade  
 As palavras pregos de manutenção  
 Os versos cordas de arremate  
 Para enlaçar e arrastar teu coração  
 E prender a tua atenção  
 O mundo poderia então  
 Ser uma bolha de sabão  
 Colorida e flutuante  
 Lúdica e instigante  
 Poética e radiante  
 Feita de sorrisos  
 De mãos e amigos  
 De poesias e livros

---

<sup>70</sup> <http://www.sermulherarte.com/2020/09/cinco-poemas-de-eva-potiguar-uma.html>

Não sou apenas mulher.  
 Sou cacos retorcidos,  
 Que rasgaram a vergonha,  
 De choros recolhidos,  
 Em noites sem luar.  
 Venho sem medo,  
 Com as minhas feras,  
 Com as raízes imersas,  
 De novas primaveras.  
 Trago meus vulcões,  
 Ecos dos gritos,  
 Do sangue que me gerou.  
 Sou fogo de brasas vivas,  
 Por liberdade que destila,  
 Sem medo, do opressor!

Ci troviamo di fronte ad una poesia che si potrebbe riassumere come un'interessante miscela di riflessioni personali e denunce sociali, un testo che potrebbe forse diventare un inno di resistenza delle donne indigene.

È possibile dividere la poesia in due parti principali: fino al verso 13 i toni appaiono più pacati, tranquilli, rilassati, escludendo i versi tre e quattro che recitano: "Os versos cordas de arremate/ Para enlaçar e arrastar teu coração". Sono, infatti, caratterizzati da immagini metaforiche armoniose e "positive", quasi da sogno bucolico ("O mundo poderia então/ Ser uma bolha de sabão/ Colorida e flutuante//Lúdica e instigante / Poética e radiante/ Feita de sorrisos/ De mãos e amigos/ De poesias e livros", vv. 6-13).

Dal verso 14 in poi, in cui Eva Potiguar dichiara "Não sou apenas mulher", la situazione cambia bruscamente e, sempre attraverso impattanti metafore, la poesia diventa un grido di denuncia ("Sou cacos retorcidos,/ que rasgaram a vergonha,/ De choros recolhidos,/ Em noites sem luar", vv. 15-18), ma anche di riscatto e fiero orgoglio di ciò che la propria sofferenza l'ha resa ("Venho sem medo,/ Com as minhas feras,/ Com as raízes imersas,/ De novas primaveras./ Trago meus vulcões,/ Ecos dos gritos,/ Do sangue que me gerou", vv. 19-25). Fra le espressioni di maggior resilienza troviamo i versi 21 e 22 (Com as raízes imersas,/ De novas primaveras), che portano con sé i germogli di un futuro rigoglioso.

Gli ultimi tre versi, infine, sono quasi un canto partigiano che invita alla rivoluzione (“Sou fogo de brasas vivas,/ Por liberdade que destila,/ Sem medo, do opressor!”, vv. 26-28).

È forte, come in molta letteratura indigena, la presenza di elementi naturali e la connessione ad essi, che arriva fino all’identificazione con essi. Vediamo, per esempio: “com as minhas feras” (v. 20); “Com as raízes imersas”, (v. 21); “Trago meus vulcões” (v. 23); “Sou fogo de brasas vivas” (v. 26).

Possiamo inoltre pensare, all’esistenza di un certo grado di “materno-paternità” collettiva in questo testo, in cui probabilmente la scrittrice vuole rappresentare l’emblema della donna indigena, più che semplicemente sè stessa.

La successiva poesia presentata, dal titolo “Aos Potiguaras”, è più breve e concisa, ma di molto effetto e di evidente contestazione post-coloniale:

#### **Aos Potiguaras**

Rasgou-se o manto  
 dos teus cabelos  
 Ficaram expostas tuas queimaduras do tempo  
 Roubaram tua pureza e juventude  
 Prostituíram teu coração e cultura  
 Teu cocar venderam ao museu  
 Tuas artes são cinzas de taipa  
 Te restaram os tijolos como céu  
 As histórias e lendas de papel

Come si può notare, l’autrice riesce a riassumere in poche righe l’effetto di secoli di sottomissione che “l’uomo bianco” ha esercitato sui popoli originari con accuse ben dirette, come quelle ai versi quattro, cinque e sei, che recitano: “Roubaram tua pureza e juventude/ Prostituíram teu coração e cultura/ Teu cocar venderam ao museu”, tutti chiari riferimenti all’intervento snaturante occidentale. Intervento tanto nefasto che, secondo il testo, più nulla è rimasto della cultura indigena: la sua arte è andata in fumo (“Tuas artes são cinzas de taipa”, v. 7), le sue dimore sono ormai palazzi (“Te restaram os tijolos como céu”, v. 8) e le sue storie e leggende hanno perso il loro valore sacro (“As histórias e lendas de papel”, v. 9). Anche se in realtà per fortuna non tutto è andato perduto in modo così irreversibile, la poetessa ha forse voluto trasmettere il senso di desolazione e disperazione

assoluto provato da molte etnie, in un atto di catarsi e nella speranza di generare empatia.

Come lessico indigeno vero e proprio troviamo solo il termine “cocar” (v. 6), che è il tradizionale copricapo cerimoniale.

Passiamo ora all’ultima poesia scelta dell’autrice, “Prognóstico”, che, come un fulmine di Zeus, si abbatte rabbiosa sull’uomo occidentale, ribaltando i suoi preconcetti di supposta superiorità:

### **Prognóstico**

Hostilidade é o teu pleito,  
De blasfêmia e preconceito.  
Preferes existir em gaiolas,  
E viveres de esmolas.

Tua língua é espada que arde,  
E pensas ser o rei da verdade.  
Esqueces que a razão é efêmera,  
E que a vida jamais será isômera.

Pisastes as leis universais,  
Investindo os teus votos banais,  
Teu discurso de juízo final,  
É arame farpado marginal.

Explode o teu ego opressor,  
Quebra tuas belas relíquias,  
Deste fel avassalador.

Bebe uma gota de dignidade,  
Cospe teus vermes patriarcais,  
E salva a tua humanidade!

La prima impressione su questa poesia potrebbe essere la sua spietatezza. L’autrice non usa infatti mezzi termini, come vediamo da versi come il terzo e quarto della prima strofa (Preferes existir em gaiolas,/ E viveres de esmolas), o i versi tre, quattro e cinque per intero. In questo caso non c’è solo la critica al comportamento avuto con i popoli originari, ma anche una critica diretta alle modalità di vita

occidentali, fino ad arrivare al consiglio severo dell'ultima strofa (Bebe uma gota de dignidade,/ Cospe teus vermes patriarcais,/ E salva a tua humanidade!, vv. 16-18).

Questa volta manca lessico indigeno o elementi naturali, ma è indubbio l'intento politico e di rivendicazione.

Con le poesie selezionate dell'autrice assistiamo ad una crescente volontà di risarcimento e riconoscimento attraverso una poetica suggestiva ma non sfarzosa, che vuole arrivare dritta al punto senza giri di parole, per non dare adito ad alcun malinteso. È una lirica dolce ma forte, empatica ma determinata, che ben rappresenta la femminilità indigena.

### 3.11 CÉLIA XAKRIABÁ

Célia Nunes Correa è conosciuta col suo nome indigeno di Célia Xakriabá e, nonostante la sua giovane età, ha già raggiunto una buona visibilità nazionale e persino internazionale. Nasce il 9 Marzo 1990 a Itacarambi e attualmente vive a Belo Horizonte (Minas Gerais). È ad oggi considerata professoressa e attivista, con una vita costellata di primati: membro del primo corso di Educação Indígena della Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) nel 2013; prima donna indigena ad entrare a far parte dell'equipe centrale della Segreteria di Stato dell'Educazione di Minas Gerais (2015); prima "mestre" del suo popolo con una specializzazione in Desenvolvimento Sustentável, Área de Concentração em Sustentabilidade Junto a Povos Tradicionais nella Universidade Federal de Brasília (UNB) tra il 2016 e il 2018; presentatrice del primo podcast indigeno dal nome "Papo de parente", andato in onda sulla piattaforma digitale Globoplay nel 2021; prima donna indigena eletta come deputata federale con il Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) nel 2022. Al momento continua il percorso accademico con un dottorato in Antropologia sempre alla UFMG. Mente dal pensiero originale, le principali idee di sviluppo di Célia vertono innanzitutto sulla necessità di demarcazione delle terre indigene, idea condivisa da tutti gli indigeni e gli indigenisti. Citando le sue parole, infatti:

"Nós temos o compromisso importante de desaquecer o planeta, para aquecer o coração. No dia em que acabar para nós, povos indígenas, acabará também para você e para o seu filho. Não podemos vender o brilho do sol, o brilho das águas, a riqueza da terra. [...] Nós precisamos entender a terra como um de nossos parentes". (XAKRIABÁ, 2022)

Il suo attivismo sull'argomento è reso pratico dalla sua partecipazione alla 26ª conferenza dell'ONU sui cambiamenti climatici, così come dalla sua collaborazione con l'Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA).

Le idee forse più innovative di Célia Xakriabá, che oltretutto si sposano perfettamente con la tesi portata avanti in questa sede, riguardano l'educazione, sacro graal della formazione di cultura e identità: al di là di rivendicare scuole indigene che siano in linea con le tradizioni e i costumi di ogni differente popolo, porta avanti l'idea innovatrice per cui anche i bambini occidentali dovrebbero avere l'opportunità di imparare da altre comunità, come quella indigena o afro-discendente. Anela dunque a processi di indigenização, quilombolização e camponização delle scuole occidentali, qualcosa di inedito, seppur sperato e, in fondo, quasi ovvio.

Il testo che presenteremo e analizzeremo nel prossimo paragrafo, e che tradurremo in questo elaborato si chiama "Loa de Célia Xakriabá, e fa parte della tesi di Licenciatura<sup>71</sup> in "Línguas, Artes e Literatura, da Formação Intercultural para Educadores Indígenas" (UFMG) di Luzionira de Sousa Lopes, intitolata "Loas e versos Xakriabá: tradição e oralidade".

### 3.11.1 Loa de Célia Xakriabá

Di seguito il testo integrale:

(1) Eu sou filha de hilário  
Sou neta de Zé do rolo  
Depois de muito tempo  
Me tornei uma professora.

Nas rezas xakriabá  
Vó Gitrude era dotora  
Na hora de rezar  
Cantava com entonação  
Tia Ana vó Gitrude e tia Ineis  
Tinha muita devoção.

Mas hoje em dia ta tudo mudado

---

<sup>71</sup> Modalità di designare quei corsi universitari che hanno l'obiettivo di formare la classe docente.

Nessa terra que é nossa  
Quando vê alguém jogando loa  
Fica apressado pra dançar um tal de arrocha.

Tudo isso é brincadeira  
Mas é coisa pra pensar  
Como as coisas estão mudada  
Aqui no xakriabá.

(2) Na diversidade do país  
É onde a cultura expressa  
Muita gente se pergunta  
A onde o Brasil começa?

Será que é mesmo em Brasília  
Onde impera o poder  
E a desigualdade social  
Ou será que é no território  
Do povo tradicional.

A resposta é muito clara  
Mas é invisibilizada  
Esse povo guerreiro  
Talvez não contribuimos  
Para que o Brasil  
Seja um país de primeiro mundo  
Mas do Brasil somos os primeiros.

Não contribuimos dessa forma  
Onde a cultura é engolida e matada  
Onde o valor ta no dinheiro  
Quem não tem não vale nada.

Hoje em dia ainda me lembro  
Das palavras de um liderança  
Pois palavras como essas  
Eu guardo como herança.

Um certo dia lhe perguntaram  
Como era a cerca

Como era dividido  
 O território de antigamente  
 Pois as terras num era nossa  
 E dividíamos pra muita gente.

Ele logo respondeu  
 O território é cheio de ciência  
 O limite de uma terra  
 Ta em nossa consciência.  
 O que isso tem haver  
 Com uma festa tão bonita  
 por que quem casa hoje  
 quer ter sua família  
 e precisa de um território  
 pra viver em harmonia.

Aqui no xakriabá  
 Casa gente de mês em mês  
 Eu não fico preocupada  
 Por que há de chegar minha vez.

(3) Hoje o que predomina  
 E o face book e o watsap  
 Mas vamos fazer essa retomada  
 Antes que seja tarde

Por que podemos ter tudo isso  
 Sem deixar de acabar  
 Pois óh coisa que eu acho bonito  
 É a loa xakriabá.

É na força da pintura  
 Presente no pigmento  
 Urucum tempera a comida  
 Como a mulher tempera o casamento.

Concludiamo dunque il nostro excursus poetico tra le autrici indigene con una loa. Una loa è un tipo di poesia, normalmente in *redondilla mayor*, che proviene dalla tradizione cristiana ma che è stato inserito come genere letterario in alcune

culture indigene, come quelle Xakriabá. La poesia di Célia segue dunque la struttura tipica di questo genere ed è piuttosto didattica anche nei contenuti: inizia con una presentazione di sé stessa e delle sue origini, citando suo padre e suo nonno che l'hanno molto influenzata nel percorso politico e letterario (strofe 1 e 2); racconta un po' della storia della loa all'interno della sua famiglia (strofa 3) e finalmente si addentra nell'argomento principale del componimento (dalla strofa 4 in poi). Esordisce constatando quanto degli antichi costumi sia andato perduto e quanto si sia occidentalizzato. Proprio nella strofa 4 scrive, infatti: "Mas hoje em dia tá tudo mudado/ Nessa terra que é nossa/ Quando vê alguém jogando loa/ Fica apressado pra dançar um tal de arrocha" (vv. 11-14). Con il termine "arrocha" si indica un genere musicale bahiano, originato dalla mescolanza di vari stili brasiliani, quali seresta, musica romantica, bachata, axé e forró.

Poco più avanti, nella strofa 5, l'autrice difende la mescolanza di culture presente in Brasile come patrimonio da preservare e, tra la strofa 5 e la strofa 6, domanda provocatoriamente ai lettori se credono che le origini del Brasile si possano trovare in Brasilia, capitale e megalopoli, o tra i popoli tradizionali (Muita gente se pergunta/ A onde o Brasil começa?/ Será que é mesmo em Brasília/ Onde impera o poder/ E a desigualdade social/ Ou será que é no território/ Do povo tradicional, vv. 21-27). A provocazione segue poi ironia, perché "A resposta é muito clara" (strofa 7, v. 28): i popoli tradizionali, ovviamente, anche se "Talvez não contribuimos/ Para que o Brasil/ Seja um país de primeiro mundo/ Mas do Brasil somos os primeiros" (strofa 7, vv. 30-33), riferendosi al primato di occupazione del territorio brasiliano, e nel contempo lanciando una frecciatina al sistema economico capitalista ed ai valori secondo i quali si designano alcuni paesi come "primo mondo", auspicando implicitamente un cambio di valori. Di fatto, il concetto è chiarito nella strofa successiva, che recita: Não contribuimos dessa forma/ Onde a cultura é engolida e matada/ Onde o valor tá no dinheiro/ Quem não tem não vale nada (strofa 8, vv. 34-37). In contrapposizione a questa modalità di vita, Célia porta come esempio la saggezza ancestrale di certi leader spirituali indigeni su come fossero le divisioni territoriali prima della colonizzazione: alla domanda delle strofe 9 e 10, il leader risponde prontamente che "O território é cheio de ciência/ O limite de uma terra/ Tá em nossa consciência (strofa 11, vv. 29-31), ovvero che sono sufficienti buon senso e capacità di discernimento per spartire i territori in modo equo. Lo stesso tipo di buon senso che è necessario all'autrice per comprendere che la via è quella delle

molteplici possibilità di vita, che anche se “Hoje o que predomina/ E o face book e o watsap”, non è necessario eliminarli dalla propria quotidianità, l'importante è però non perdere e dimenticare le proprie origini (“Mas vamos fazer essa retomada/ Antes que seja tarde”, strofa 9, vv. 39-40; “Por que podemos ter tudo isso/ Sem deixar de acabar”, strofa 10, vv. 41-42), o la propria letteratura, come la loa xakriabá (strofa 10, vv. 42-43). La poesia si conclude con un'altra affermazione di orgoglio etnico espresso nell'intramontabile immagine della pittura corporale fatta con l'urucum. spezia saporita associata alla frizzantezza che una donna apporta in un matrimonio, e quasi unica parola di origine indigena in tutto il testo, se escludiamo i riferimenti al popolo xakriabá dei versi 5, 18, 38 e 43.

Si tratta di una poesia che condensa in sé moltissime delle caratteristiche della letteratura indigena, considerando che conserva in modo forte i tratti orali, così come la collettività artistica e, ancora più interessante, promuove le idee del multinaturalismo, che, in una visione olistica, non esclude una realtà (come quella occidentale) in favore di un'altra (ossia quella nativa), ma le integra e le accoglie perché entrambe potenzialmente valide su dimensioni differenti.

Dall'unico testo analizzato e presentato in questa sede, potremmo azzardarci a dire che la poetica di Célia Xakriabá dà vita a dei piccoli racconti biografici, degli affreschi di vita del suo popolo, unita a messaggi sociali che tendono alla ricerca dell'armonia tra popoli.

#### 4 ANTOLOGIA DI POESIA FEMMINILE INDIGENA BRASILIANA TRADOTTA IN ITALIANO

Tre poesie di Eliane Potiguara

<p><b>FIM DA MINHA ALDEIA</b></p> <p>Tenho medo das coisas que falo  Que mais parecem profecias  De tudo mais que falei  Hoje estou tão só, triste e descontente  Perdi o meu amor  Perdi a minha razão  Dói-me profundo  Profundamente meu coração.  Choro intranquila, sofro a desgraça  Vivo o desamor na solidão  E por onde passo  Há só lembranças, tristes lembranças  De uma aldeia acabada.  Eu tenho medo das coisas que falo  Que mais me parecem profecias  Pois de tudo, tudo que falei  Hoje estou sofrida, amargurada  Perdi minha essência  Grito traída, canto a trapaça  Sou a própria tristeza  Transformei-me numa constante  ameaça.  Agora não rio, não sonho  Não suporto mais nada  Uma dor aguda me sufoca, me maltrata  É a dor da saudade que me mata.</p> <p>(2019, p. 35)</p>	<p><b>LA FINE DELLA MIA ALDEIA<sup>72</sup></b></p> <p>Ho paura di quello che dico  Che sembra più una profezia  Di tutto ciò che ho detto  Oggi son tanto Sola, Triste e Scontenta  Ho perso il mio amore  Ho perso la mia ragione.  Fa male nel profondo  Profondamente nel cuore.  Piango Intranquilla, soffro disgrazia  Vivo in solitudine il disamore  E ovunque passi  Ci son solo memorie, tristi memorie  Di un villaggio finito.  Ho paura di quello che dico  Che sembra più una profezia  Poiché di tutto ciò che ho detto  Oggi son Sofferente, Amareggiata  Ho perso la Mia essenza  Grido Tradita, canto all'inganno  Son la stessa sofferenza  In costante minaccia sono mutata.</p> <p>Ora non rido, più non sogno  Più nulla ora sostengo  Un dolor acuto mi soffoca, mi maltratta  É il mal di saudade<sup>73</sup> che mi annienta.</p>
--	---

<sup>72</sup> Aldeia: dal Tupi-Guarani, villaggio.

<sup>73</sup> Uno dei concetti cardine dei popoli di lingua portoghese: sentimento di malinconia che porta a rivivere un determinato evento passato, tuttavia con una sensazione piacevole di fondo. Già presente nei dizionari italiani, ma apparentemente non di uso comune.

TERRA CUNHÃ	TERRA CUNHÃ <sup>74</sup>
<p>Mulher indígena! Que muito sabes deste mundo Com a dor ela aprendeu pelos séculos A ser sábia, paciente, profunda.</p>	<p>Donna indígena! Che molto sai di questo mondo Con il dolore ha imparato nei secoli Ad esser Saggia, Paziente, Profonda.</p>
<p>Imóvel, tu escutas Os que te fingem aos ouvidos Fé guerreira, contestas: “Não aguento mais a mentira!” Mas longe deles, choras a estupidez O MEDO... (sim, longe deles!) Sofres incompreensão e maldade Aos poucos morres à mingua... Desrespeito, roubo, assassinato.</p>	<p>Immobile, ascolti Chi ti finge all’udito Fede guerriera, protesti: “Non sopporto più la bugia!” Ma ti allontani e piangi la stoltezza LA PAURA... (si, ti allontani!) Soffri incomprensione e malvagità Pian piano muori di fame Irrispetto, furto, assassinato.</p>
<p>No dia em que rastejaste Imploraste tua terra – e JÁ TINHAS! A teu lado companheiras: miséria e morte A violência e a angústia dos trópicos...</p>	<p>Nel giorno in cui hai strisciato Hai implorato la tua terra – e GIÀ AVEVI! Accanto, come compagne: miseria e morte La violenza e angustia dei tropici...</p>
<p>Nas caras ela viu o abuso A inveja de ser o que és: cândida, lúcida, mãe, companheira... E tu zombastes desses pobres (de) espíritos.</p>	<p>Nei volti ha visto l’abuso L’invidia di esser quel che sei: Candida Lucida, Madre, Compagna... E tu hai deriso questi poveri (di) spirito.</p>
<p>Sabes do rio de lágrimas Que te aperta o peito aflito Na bolsa d’água o filho esperas Futuro, luz, nova era.</p>	<p>Sai del fiume di lacrime Che ti stringe il petto afflitto Nella borsa d’acqua il figlio speri Futuro, luce, nuova era.</p>
<p>Mas luta, raiz forte da terra! Mesmo que te matem por ora Porque estás presa ainda Nas garras do PODER e da história.</p>	<p>Ma lotta, radice forte della Terra! Sebbene ti uccidano ora Che sei incastrata ancora Nelle grinfie del POTERE e della storia.</p>

<sup>74</sup>La parola *cunhã* ha diversi significati: in Tupi-guarani letteralmente significa “la lingua che corre”, nello stato di Maranhão indica una donna giovane e mulatta, mentre nello stato di Amazonas indica una donna figlia di bianca/o occidentale e indigena/o. È nell’ultima accezione che è probabilmente intesa nel poema, per indicare tutte le Donne figlie della colonizzazione ma anche la terra brasiliana come terra “meticcica”, di etnia bianca e indigena.

(2019, p. 81)

<b>MULHER!</b>	<b>DONNA!</b>
<p>Vem, irmã  bebe dessa fonte que te espera  minhas palavras doces ternas.  Grita ao mundo  a tua história  vá em frente e não desespera.</p>	<p>Vieni, Sorella  bevi dalla fonte che ti aspetta  le mie dolci tenere parole.  Grida al mondo  la tua storia  vai avanti e non disperare.</p>
<p>Vem, irmã  bebe dessa fonte verdadeira  que faço erguer tua cabeça  pois tua dor não é a primeira  e um novo dia sempre começa.</p>	<p>Vieni, Sorella  bevi da questa fonte sincera  Che ti aiuto a alzare la testa  il tuo dolore non è il primo  e un nuovo giorno sempre inizia.</p>
<p>Vem, irmã  lava tua dor à beira-rio  chama pelos passarinhos  e canta como eles, mesmo sozinha  e vê teu corpo forte florescer.</p>	<p>Vieni, Sorella  lava il tuo dolore in riva al fiume  chiama a te i passerotti  e canta come loro, anche da Sola  guarda il tuo corpo forte fiorire.</p>
<p>Vem, irmã  despe toda a roupa suja  fica nua pelas matas  vomita o teu silêncio  e corre- criança- feito garça.</p>	<p>Vieni Sorella,  togliti i vestiti sporchi  resta Nuda per la selva  vomita il tuo silenzio  e corri- Bimba- come un airone.</p>
<p>Vem, irmã  liberta tua alma aflita  liberta teu coração amante  procura a ti mesma e grita:  sou uma mulher guerreira!  sou uma mulher consciente!</p>	<p>Vieni, Sorella  salva l'anima sofferente  salva quel tuo cuore amante  ritrova te stessa e grida:  sono Donna Guerriera!  sono Donna Cosciente!</p>
(2019, p. 83)	

## Traduzione di quattro poesie di Márcia Wayna Kambeba

ÍNDIO EU NÃO SOU	NON SONO UN ÍNDIO
<p>Não me chame de “índio” porque Esse nome nunca me pertenceu Nem como apelido quero levar Um erro que Colombo cometeu.</p>	<p>Non mi chiamare “índio” perchè Questo nome mai mi è appartenuto Nè per soprannome voglio avere Un errore che Colombo commise.</p>
<p>Por um erro de rota Colombo em meu solo desembarcou E no desejo de às Índias chegar Com o nome de “índio” me apelidou.</p>	<p>Errando la sua rotta Colombo qui nel mio suolo sbarcò E bramando alle Indie arrivare Col nome di “índio” mi qualificò.</p>
<p>Esse nome me traz muita dor Uma bala em meu peito transpassou Meu grito na mata ecoou Meu sangue na terra jorrou.</p>	<p>Questo nome mi causa dolor Uma pallottola il mio petto passò Il mio grido nella selva echeggiò Il mio sangue per terra zampillò.</p>
<p>Chegou tarde, eu já estava aqui Caravela aportou bem ali Eu vi “homem branco” subir Na minha Uka me escondi.</p>	<p>Giunse tardi, io già ero qui La caravella approdò proprio lì Vidi “l'uomo bianco” arrivar Nella mia Uka<sup>75</sup> io sparì.</p>
<p>Ele veio sem permissão Com a cruz e espada na mão Nos seus olhos, uma missão Dizimar para a civilização.</p>	<p>Senza permesso lui arrivò Con croce e spada in mano Nei suoi occhi, una missione Decimar per la civilizzazione.</p>
<p>“Índio” eu não sou. Sou Kambeba, sou Tembê Sou Kokama, sou Sateré,</p>	<p>Non sono un “Índio”. Son Kambeba<sup>76</sup>, son Tembê<sup>77</sup> Son Kokama<sup>78</sup>, son Sateré<sup>79</sup>,</p>

<sup>75</sup> *Uka* significa “casa” in Omágua/Kambeba, lingua d’origine della poetessa.

<sup>76</sup> Gli *Omágua/Kambeba* sono il popolo originario dell’autrice, localizzato tra Perù, medio Solimões e basso Rio Negro. La curiosità è che Omágua è il primo nome di quest’etnia e significa “testa d’uomo”, successivamente sono stati ribattezzati Kambeba, ovvero “testa piatta”, in virtù della loro pratica di rimodellamento del cranio.

<sup>77</sup> I *Tembê* sono un popolo del Pará, che fa parte del gruppo più ampio dei *Tenetehara*, il cui nome significa semplicemente “gente, indigeni”.

<sup>78</sup> Etnia localizzata tra Colombia, Perù e alto e medio Solimões (BR), di lingua molto simile agli *Omágua/Kambeba* e tra i primi ad avere contatti con i coloni.

<sup>79</sup> Popolo originario dello stato di Amazonas, di tronco *Tupi*, inventori della cultura del guaraná.

Sou Pataxó, sou Baré, Sou Guarani, sou Araweté, Sou Tikuna, sou Suruí, Sou Tupinambá, sou Pataxó, Sou Terena, sou Tukano. Resisto com raça e na fé.  (2013, p. 27)	Son Pataxó <sup>80</sup> , son Baré <sup>81</sup> , Son Guarani <sup>82</sup> , son Araweté <sup>83</sup> , Son Tikuna <sup>84</sup> , son Suruí <sup>85</sup> , Son Tupinambá <sup>86</sup> , son Pataxó <sup>87</sup> , Son Terena <sup>88</sup> , son Tukano <sup>89</sup> . Resisto con razza e fede.
---	--

<b>ALDEIA TURURUCARI-UKA</b> <b>[A casa de Tururucari]</b>	<b>ALDEIA TURURUCARI-UKA<sup>90</sup></b> <b>[La casa di Tururucari]<sup>91</sup></b>
Euaracy quando desperta Seus raios vêm nos saudar Mostrando que o dia começa É hora de trabalhar.	Euaracy <sup>92</sup> quando si sveglia Coi raggi vuol salutar Mostrando che il dì comincia È ora di lavorar.

<sup>80</sup> I *Pataxó* sono localizzati nell'estremo sud di Bahia e a nord di Minas Gerais. Il loro nome rappresenta la pioggia che cade sulla Terra e sulle rocce e che defluisce nei fiumi e nei mari.

<sup>81</sup> Popolo originario del fiume Xié e Rio Negro. Parlavano una lingua di famiglia *Aruak*, che tuttavia fu soppiantata dal *Tupi nheengatu* portato dai missionari, il quale è una forma semplificata del *Tupi* antico, mescolata con portoghese e spagnolo.

<sup>82</sup> I *Guarani* sono uno dei maggiori popoli indigeni del continente sudamericano, disseminati tra sud del Brasile, Bolivia, Paraguay e Argentina con differenti nomi, anche se si autodenominano *Avá*, ovvero "persone".

<sup>83</sup> Gli *Araweté* sono originari dello stato del Pará, dentro il quale si sono dislocati più volte. Attualmente si trovano lungo il fiume Xingu. Anche la loro lingua è di tronco Tupi-Guarani. Il loro nome è stato inventato da un membro del FUNAI, mentre loro si autodenominano *Bíde*, ovvero "noi", "la gente", "gli esseri umani".

<sup>84</sup> Altro popolo dello stato di Amazonas, molto numeroso e localizzato vicino al fiume Solimões, i cui membri si autodenominano *Magúta*, ossia "gruppo di persone che pesca col bastone".

<sup>85</sup> Popolo localizzato tra Rondônia e Mato Grosso, che parlano una lingua di tronco Tupi e si autodenominano *Paiter*, cioè "gente vera, noi stessi".

<sup>86</sup> Popolo originario della regione di Mata Atlântica, situata nel sud di Bahia. La loro lingua è ormai il portoghese, parlato con un particolare accento che loro chiamano "parlata di índio" o "parlata di caboclo" (per caboclo si intende figlio di indigena/o con bianca/o).

<sup>87</sup> Vedi nota 8 (forse una svista dell'autrice?).

<sup>88</sup> Altra popolazione numerosa, provenienti dallo stato di Mato Grosso do Sul, parlanti di lingua di tronco *Aruak*.

<sup>89</sup> Popolo originario del fiume Uaupés, tra Brasile e Colombia. Il tronco linguistico Tukano comprende almeno 16 lingue.

<sup>90</sup> *Aldeia* significa "villaggio" in portoghese, mentre *Uka* è "casa" in *Omágua/Kambeba*. Riguardo a *Tururucari*, è considerato per i *Kambeba* un grande leader, tanto da essere quasi assimilato ad un dio. Rappresenta potere, forza e lotta ed è dunque usato come simbolo della loro resistenza. Di lui si ha solo un'immagine disegnata recentemente dal *kambeba* Francisco Cruz, in base alle ricostruzioni dei più anziani e ad alcune ricerche bibliografiche. Nel suo insieme, l'espressione significa "la casa di *Tururucari*", ma per mantenere intatte la lingua e la tradizione *Kambeba*, così come per innovare il lessico italiano, è stato scelto di lasciarla in originale.

<sup>91</sup> *Tururucari*: Sono una sorta di dei, impersonificati come idoli di legno, a cui fare sacrifici. Successivamente si passa ad indicare come *Tururucari* anche il capo supremo di più villaggi *Kambeba*.

<sup>92</sup> *Euaracy* in *Omágua/Kambeba* significa sole.

<p>A aldeia do povo Kambeba          Não é construída em qualquer lugar          O rio é determinante          Para se poder habitar          Imprimindo nesse espaço          Nossa cara, nosso olhar.</p>	<p>L'aldeia di noi Kambeba<sup>93</sup>          In qualunque luogo non la puoi fondare          Il fiume è decisivo          Per poter abitare          Imprimendo a questo spazio,          Il nostro volto, il nostro sguardo.</p>
<p>Diz o Tuxaua maior          O Kambeba é povo agricultor          Não se pode deixar de plantar          Escolheu São Tomé como protetor          Para que tivesse boa colheita          Nesse santo se apegou.</p>	<p>Dice il Tuxaua<sup>94</sup> maggior          Il popolo Kambeba è agricoltor          Non può far a meno di piantar          Ha scelto São Tomé<sup>95</sup> come protettor          Perché ci fosse buona raccolta          A questo santo s'aggrappò.</p>
<p>Na aldeia Tururucaru-Uka,          As casas representam união          Ordenadas em forma de círculo          Facilitam a comunicação          Feitas de madeira e palha          Mantendo a antiga tradição.</p>	<p>Nell'aldeia Tururucaru-Uka          Le case rappresentano unione          Ordinate a forma di circolo          Facilitano la comunicazione          Fabbricate in legno e paglia          Seguendo l'antica tradizione.</p>
<p>A noite yaci se aproxima          Chamando o povo para ensinar          O que os mais velhos deixaram          Manifestado na forma de cantar          Nas danças que representam          A cultura imaterial, nossa herança          milenar.</p>	<p>La notte yaci<sup>96</sup> s'avvicina          Chiamando il popolo per insegnar          Quel che gli anziani lasciaron          Manifestato nel modo di cantar          In danze che rappresentan          Un'eredità millenaria: la cultura          immaterial.</p>
<p>O som do maraká anuncia          A dança vai começar</p>	<p>Il suono del maraká<sup>97</sup> annuncia          La danza comincerà</p>

<sup>93</sup>Popolo a confine tra l'Amazzonia brasiliana e peruviana, anche chiamati *Omaguá*, e occupanti i territori di alto e medio *Solimões* e basso *Rio Negro*. Il loro nome deriva da una non troppo lusinghiera definizione data dai coloni e significa "cabeça chata" (testa piatta), ma loro si nominano "Povo das Águas" (Popolo delle Acque).

<sup>94</sup> Il *Tuxaua* è una delle figure di leader tra le popolazioni indigene, rappresenta la saggezza del villaggio e in Tupi significa "colui che comanda" (in portoghese viene anche detto *cacique*). È il *Tuxaua* che fa da mediatore tra la sua etnia e gli altri popoli o i non indigeni. La sua carica è ereditaria e si passa di padre in figlio.

<sup>95</sup>San Tommaso, in qualità di apostolo che dubitò della resurrezione di Gesù, è anche il patrono di tutte le imprese che lasciano nel dubbio, come in questo caso il mestiere agricolo. Si è scelto di lasciarlo in portoghese per le particolari sfumature simboliche che può rappresentare in Brasile.

<sup>96</sup>*Yaci* in *Omaguá/Kambeba* significa luna.

<sup>97</sup>Classico strumento musicale indigeno, costituito da un contenitore sonoro con all'interno degli oggetti sonori, la cui musica viene prodotta sbattendolo a ritmo.

<p>No sopro do meu cariçu O som começo a tirar Do canto que vem trazer O curupira para dançar.</p> <p>Contam os mais velhos com sabedoria Que o Kambeba tem um exemplo a seguir De um líder que lutou pelo povo Para não os ver sucumbir Pelas armas dos may-tini Tururucari não deixou a etnia se extinguir.</p> <p>Hoje, Tururucari representa União, força, luta e coragem Não se sabe como ele era Mas se faz uma ideia de sua imagem Retratado no desenho do indígena Uruma Marcando essa nova linhagem. (2013, p. 34-35)</p>	<p>Nel soffio del mio cariçu<sup>98</sup> Il suono fuoriuscirà Del canto che invocherà Il cururpira<sup>99</sup>per danzar.</p> <p>Raccontano gli anziani con saggezza Che il Kambeba ha un esempio da seguir Di un leader che lottò per il popolo Per non vederli soccomber Alle armi dei may-tini<sup>100</sup> Tururucari non lasciò l'etnia sparir.</p> <p>Oggi, Tururucari rappresenta Unione, forza, lotta e coraggio Non si sa come lui fosse Ma della sua immagine si ha un miraggio Dipinto nel ritratto dell'indigeno Uruma<sup>101</sup> Marcando un nuovo lignaggio.</p>
--	--

PINTURA SAGRADA	PITTURA SACRA
<p>“A árvore me pintou” Vermelha e preta Minha pele ficou.</p> <p>Urucum, jenipapo Eu sou esse tronco Que cresce sereno Em meio à cidade.</p>	<p>“L'albero mi pitturò” Rossa e nera La mia pelle diventò.</p> <p>Urucum<sup>102</sup>, jenipapo<sup>103</sup> Sono questo tronco Che cresce sereno In mezzo alla città.</p>

<sup>98</sup>Altro strumento musicale indigeno, un tipo particolare di flauto, conosciuto internazionalmente come flauto di Pan. È molto usato nella regione del *Rio Negro*, dove dà il nome anche ad una danza tradizionale.

<sup>99</sup>Creatura mitologica indigena, guardiano della foresta con sembianze umane, buono o cattivo a seconda delle circostanze, una sorta di *duende*.

<sup>100</sup> May- tini in *Omágua/Kambeba* significa “uomo bianco”.

<sup>101</sup> Francisco Uruma è il *cacique*, o *Tuxuaua*, dell'aldeia Tururucari-Uka.

<sup>102</sup> Frutto rosso di albero nativo dell'America tropicale, utilizzato dalle popolazioni indigene nel cibo, come tintura, protettore per il sole, repellente per insetti, rimedio fitoterapico e omaggio agli dèi.

<sup>103</sup> La parola viene dal Tupi guarani *iá-nipaba*, “frutto da spalmare”. È il frutto del jenipapeiro, costituito da bacche aromatiche con cui si preparano bibite, dolci e liquori ed il cui succo è anch'esso usato tradizionalmente da alcune popolazioni indigene come tintura per la pelle.

<p>Meu ser é do mato Eu sou o retrato Do povo que um dia Nesse Brasil pisou.</p> <p>“A árvore me pintou” Grafismo da alma De quem tem no peito A cor do respeito Que o branco manchou. (2013, p. 45)</p>	<p>La mia essenza è la selva Io sono il ritratto Del popolo che un dì Questo Brasile calpestò.</p> <p>“L’albero mi pitturò” Grafismo dell’anima Di chi porta nel petto Il color del rispetto Che il bianco macchiò.</p>
--	---

<b>CONTEMPLAÇÃO</b>	<b>CONTEMPLAZIONE</b>
<p>É nessa hora que penso: Te olhar é oração. A luz que habita em meu peito Me fez água, me fez canção.</p> <p>Acocada sinto frio No barranco do beiradão Com um canto de louvação Chamo o boto, meu irmão.</p> <p>Espero o Sol se aquecer Acender sua luz Para o frio dissipar E a água abre os braços Para nossos corpos lavar.</p> <p>E num estado de contemplação Um moço chega pra conversar Num diálogo de mundos Dois seres vão se encontrar.</p>	<p>È in questo momento che penso: Guardarti è preghiera. La luce che abita il mio petto Mi fece acqua, mi fece canto.</p> <p>Accoccolata mi raggelo Sulla sponda del burrone Con una lode in canzone Chiamo il boto<sup>104</sup>, mio fratello.</p> <p>Aspetto il Sole riscaldar Accender la sua luce Per il freddo dissipar L’acqua apre le braccia Per i nostri corpi lavar.</p> <p>E in uno stato di contemplazione Un giovane<sup>105</sup> arriva per conversar In un dialogo di mondi Due essenze s’incontrerann.</p>

<sup>104</sup>Il *boto*, ossia il delfino, assume vari significati nella cultura indigena. È una specie particolare, originaria delle acque dolci del fiume che attraversa l’Amazzonia. Secondo la tradizione indigena è una creatura guida, che mostra il cammino da seguire. Tuttavia, entrando più nello specifico, esiste una leggenda in proposito, la leggenda del *boto-cor-de-rosa*. Si racconta, infatti, che nelle notti di luna piena questo delfino abbia la capacità di trasformarsi in un giovane bello e seduttore, in particolare durante il periodo della festa *junina* (le feste dei Santi Popolari: Sant’Antonio, San Giovanni e San Pietro, che avvengono nel mese di giugno). Così, il *boto*, partecipa alla festa e seduce la donna più bella che vi trova, o quella vergine, per portarla in fondo al fiume e passare con lei una notte d’amore, salvo poi abbandonarla al mattino, quando si trasforma nuovamente in delfino. Questa leggenda è utilizzata nella regione dell’Amazzonia per spiegare le gravidanze fuori dal matrimonio e, quando un bambino è figlio di padre sconosciuto, si dice che è “*filho do boto*”.

<sup>105</sup>Che sia il *boto-cor-de-rosa*, invocato dall’autrice e trasformatosi in essere umano?

<p>Agora sou rio que corre lá.  Sou riacho, igarapé  Sou lago, mormaço  Num corpo de mulher.</p> <p>(2013, p. 68)</p>	<p>Ora son fiume che corre là.  Son ruscello, igarapé<sup>106</sup>  Son lago, afoso  In un corpo di Donna.</p>
---	---

Traduzione di quattro poesie di Graça Graúna

<p><b>Macunaima</b></p> <p>Do fundo da mata virgem  ele ri mui gostosamente alto  e diz: – ai que preguiça!</p> <p>Coisa de sarapantar  os sons e os sentidos  espalham-se  um  três  trezentos  amarelos  brancos  pretos retintos  pícaros/ícaros  Brasil  brazis  crias de um homem submerso</p>	<p><b>Macunaima<sup>107</sup></b></p> <p>Dal fondo della macchia vergine  Lui ride rumorosamente di gusto  E dice: ah, che pigrizia!</p> <p>Roba da terrorizzar  i suoni e i sensi  si spargono  uno  tre  trecento  giallini  bianchi  neri ritinti  picari/icari  Brasile  Brasili  figli di un uomo sommerso.</p>
---	--

<p><b>Canção Peregrina</b></p> <p>I  Eu canto a dor  desde o exílio</p>	<p><b>Canzone Pellegrina</b></p> <p>I  Canto il dolor  dall' esilio</p>
---	---

<sup>106</sup>Canali, torrenti in portoghese brasiliano.

<sup>107</sup> Vedi spiegazioni al paragrafo "2.3.1. *Macunaima, Canção peregrina, Colheita e Geografia do poema.*

tecendo um colar  
muitas histórias  
e diferentes etnias

II

Em cada parto  
e canção de partida,  
à Mãe Terra peço refúgio  
ao Irmão Sol, mais energia  
e à Irmã Lua peço licença poética  
para esquentar tambores  
e tecer um colar  
de muitas histórias  
e diferentes etnias.

III

As pedras do meu colar  
são história e memória  
são fluxos de espírito  
de montanhas e riachos  
de lagos e cordilheiras  
de irmãos e irmãs  
nos desertos da cidade  
ou no seio da floresta.

IV

São as contas do meu colar  
e as cores dos meus guias:  
amarela  
vermelha  
branco  
negro  
de Norte a Sul  
de Leste a Oeste  
de Ameríndia  
ou de Latino América  
povos excluídos.

V

Eu tenho um colar  
de muitas histórias  
e diferentes etnias.  
Se não me reconhecem, paciência.

tessendo un collar  
molte le Storie  
e differenti le Etnie

II

In ogni parto  
E canto di Partenza  
A Madre Terra chiedo rifugio  
A Fratello Sol più energia  
E a Sorella Luna licenza poetica  
Per riscaldar tamburi  
e tessere un collar  
di numerose Storie  
e differenti Etnie.

III

Le pietre del mio collar  
Sono la Storia e la Memoria  
Son flussi di spirito  
di Montagne e di ruscelli  
di laghi e di Cordigliere  
di fratelli e Sorelle  
nei deserti della Città  
o in seno alla Foresta.

IV

Son le Perle del mio collar  
E i color delle Mie Guide:  
giallo  
vermiglio  
bianco  
nero  
da Nord a Sud  
da Est a Ovest  
dell'Ameríndia  
o del Latino América  
popoli esclusi.

V

Posseggo un collar  
di numerose Storie  
E differenti Etnie.  
Se non mi riconoscete, pazienza.

<p>Haveremos de continuar gritando a angústia acumulada há mais de 500 anos.</p> <p>VI E se nos largarem ao vento? Eu não temerei, não temeremos, pois antes do exílio nosso irmão Vento conduz nossas asas ao círculo sagrado onde o amálgama do saber de velhos e crianças faz eco nos sonhos dos excluídos.</p> <p>VII Eu tenho um colar de muitas histórias e diferentes etnias.</p>	<p>Dovremo proseguire gridanti l'angustia accumulata da più di 500 anni.</p> <p>VI E se ci lanceranno al vento? Io non temerò, non temeremo, ché prima dell'esilio Fratello Vento guida le nostre ali al circolo sacrale dove l'Amalgama del saper di vecchi e bambini fa eco nei sogni degli esclusi.</p> <p>VII Posseggo un collar di numerose Storie E differenti Etnie.</p>
--	---

<p><b>Colheita</b></p> <p>Num pedaço de terra encabulada, mambembe o caminho de volta a colheita, o ritmo o rio, a semente</p> <p>Planta-se o inhame e nove meses esperar o parto da terra. Planta-se o caldo</p>	<p><b>Raccolta</b></p> <p>In un pezzo di Terra Imbarazzata, Mambembe<sup>108</sup> il cammino di ritorno la Raccolta, il ritmo il rivo, la Semente.</p> <p>Piantando inhame<sup>109</sup> e nove mesi aspettar il parto della Terra. Piantando il Caldo<sup>110</sup></p>
---	---

<sup>108</sup>Può avere due significati principali: può indicare compagnie teatrali o circensi itineranti o, come in questo caso, un luogo lontano e isolato.

<sup>109</sup> Tipo particolare di tubero, originario di Africa e Asia, ma coltivatissimo nel Nord Est brasiliano. Ad alto valore nutritivo, il suo nome significa proprio "da mangiare" ed è ricchissimo di proprietà benefiche per la salute: antitumorale, benefico in menopausa, regolatore della pressione e dei problemi cardiovascolari, utile per combattere l'Alzheimer, abbonda in vitamine e proteine, ottimo per il sistema immunitario e l'anemia, ecc.

<sup>110</sup> Il caldo de cana è una bevanda zuccherina tipica brasiliana, ottenuta dalla canna da zucchero. Qui vi è un caso di metonimia, in cui il prodotto della pianta sta ad indicare la semina di essa.

<p>e docemente esperar a cana da terra</p> <p>Palavra: eis minha safra de mão em mão de boca em boca um porção Campestre Potiguara ser.</p>	<p>E dolcemente aspettar la Cana<sup>111</sup> della Terra.</p> <p>Parola: Mia Raccolta di Mano in Mano di Bocca in Bocca una Porzione Campestre di Potiguara essenza.</p>
---	--

<p><b>Geografia do Poema</b></p> <p>O dia deu em chuvoso na geografia do poema. Um corpo virou cinza, Um sonho foi desfeito E mil povos clamaram: Não à violência! A terra está sentida de tanto sofrimento! [...] O dia deu em chuvoso na geografia do poema. [...] Pelas ruas a tristeza dos tempos, a impossibilidade do abraço. Nos corredores da morte meninos e meninas nos becos da fome consome a miséria: matéria prima de nossa sobrevivência. [...] Nos quarteirões, dobrando a esquina homens e mulheres idôneos, cansados lastimam o destino de esmolar o direito nos tempos madrugados. Se o medo se espalha</p>	<p><b>Geografia del Poema</b></p> <p>Il dì si fece piovoso nella geografia del poema. Un corpo divenne cenere Un sogno fu disfatto Mille popoli clamaron/gridaron No alla violenza! La Terra è risentita di tanta sofferenza! [...] Il dì si fece piovoso nella geografia del poema. [...] Per le vie la tristezza dei tempi, l'impossibilità dell'abbraccio. Nei corridoi della morte ragazzi e Ragazze nei viali della fame la miseria consuma: materia prima della nostra sopravvivenza. [...] Nei grandi quartieri Girando l'angolo gli uomini e le donne idonei, stremati deplorano il destino di mendicare il diritto nei tempi albeggianti. Se paura si sparge</p>
--	---

---

<sup>111</sup> Vedi nota 63.

<p>virá o silêncio o espectro das horas e as cores sombrias. Se o medo se espalha Amargo será sempre o poema O dia deu em chuvoso na geografia do poema: um corpo virou cinzas, um sonho foi desfeito. A terra está sentida de tanto sofrimento.</p>	<p>verrà il silenzio lo spettro delle ore e i colori oscuri. Se paura si sparge Amaro sarà sempre il poema Il dì si fece piovoso nella geografia del poema. Un corpo divenne cenere Un sogno fu disfatto. La Terra è risentita di tanta sofferenza.</p>
--	---

Traduzione di una poesia di Auritha Tabajara

<p><b>O grão</b></p> <p>Vou contar lhe um segredo Que aprendi como enredo Recitado em poesia De um grão que foi plantado Cultivado e germinado Que se pratica todo dia..</p> <p>Esse grão vem da memória Transformado em história Para nossa educação Um velho quem me contou Sobre o grão que ele plantou No despertar da tradição..</p> <p>Eu fiquei imaginando Na cabeça martelando O que esse grão significa? Será bom para comer? Pra ninguém queria dizer Vai que esse grão não fica!.</p> <p>Fui perguntar lá no rio Mas ele estava com frio E não quis me responder. Voltei até o curral</p>	<p><b>Il grano</b></p> <p>Ti racconto un segreto Come trama imparato In poesia recitato Di un grano che fu piantato Coltivato e germinato Che si pratica ogni dì...</p> <p>Grano della memoria Trasformato in istoria Per la nostra educazione Un vecchio mi raccontò Del grano che lui piantò Risvegliando la tradizione...</p> <p>Io rimasi a immaginare Nella testa martellante Cosa il grano rappresenta? Sarà buono da mangiar? Non volevo proprio dir Metti che il grano non resta!</p> <p>Al fiume ho domandato Ma lui aveva freddo E non volle rispondere Tornai nel cortile</p>
--	--

<p>Mas não tinha um animal Para algo me dizer...</p> <p>Fui perguntar pra jandaia Que se banhava na praia Pro lado de Fortaleza, Ela me mandou voltar Os ancestrais escutar Ouvir a mãe natureza</p> <p>Aí me veio a lembrança No meu tempo de infância Que os velhos me diziam Que prestasse atenção Na chamada educação Não deixar cuca vazia.</p> <p>Eu ouço história na aldeia E para que outros leia Escrevo aqui no papel. É o grão que estou plantando Outra geração deixando</p> <p>Nesta forma de cordel...</p> <p>Mesmo sendo na cidade Se educar com humildade Da raiz não esquecer, Falar o suficiente De tudo ser consciente Não deixar se enlouquecer...</p> <p>Esse grão é valioso Para alguns misterioso É preciso transformar Plante na sua cabeça Um grão que te esclareça Te ajude a lembrar...</p>	<p>Ma non c'era un animale Che sapesse che dire...</p> <p>Chiesi allora alla jandaia<sup>112</sup> che si bagnava in spiaggia Dalle parti di Fortaleza Lei mi fece tornare Gli antenati ascoltare Madre Natura sentire.</p> <p>Così giunsi alla memoria del mio tempo d'infanzia: I vecchi volevano Che dessi attenzione Nella detta educazione Non lasciar la testa vuota.</p> <p>Ascolto storie in aldeia<sup>113</sup> E perché un altro legga Lascio che il foglio le possegga È il grano che sto piantando Ad altra generazione lasciando</p> <p>Nella forma di cordel<sup>114</sup>...</p> <p>Pur vivendo in città Educarsi in umiltà Le radici non trascurare Parlare il sufficiente Di tutto esser cosciente Non lasciarsi impazzire...</p> <p>Questo grano è prezioso Per alcuni misterioso Occorre trasformare Pianta nella tua testa Un grano che ti chiarisca Ti aiuti a ricordare...</p>
--	---

<sup>112</sup> Uccello originario dell'Amazzonia e in generale del Brasile, con becco nero e piumaggio arancione, giallo e verde, anche noto come parrocchetto.

<sup>113</sup> Vedi nota 47.

<sup>114</sup> Vedi il paragrafo 2.2.1 *Ay kakyri Tama - Eu moro na Cidade*.

<p>Na aldeia a gente dança Aprendi desde criança O maracá balançar, Entendi o que é respeito Porque sabe o efeito Na hora de educar...</p>	<p>Nell' aldeia<sup>115</sup> si danza L'ho imparato dall'infanzia Il maracá<sup>116</sup> agitare Ho inteso il rispetto Perché ne sai l'effetto Quando devi educare...</p>
<p>Na aldeia tudo é arte Tudo também se reparte É cultura festejar Pinta o corpo de urucum Veste com palha tucum Em tudo vale alegrar.</p>	<p>Nell'aldeia tutto è arte E tutto si riparte È cultura festeggiare Tingi il corpo di urucum<sup>117</sup> Vesti con palha tucum<sup>118</sup> Per tutto ha senso gioire.</p>
<p>Damos bom dia ao sol Como flor de girassol Tudo vive em harmonia Na debulha de feijão O cuidado com o grão Que se tem a cada dia... Tudo com habilidade Firme na ancestralidade Ou na dança do toré, O vento é nosso irmão Lá não há separação Entre o homem e o igarapé.</p>	<p>Diamo il buongiorno al sole Come fior di girasole Tutto vive in armonia Nella trebbia del fagiolo L'attenzione con il grano Che si ha di giorno in giorno... Tutto con abilità Saldo nell' ancestralità o danzando la toré<sup>119</sup> Con il vento fratello Là non c'è separazione Tra l'uomo e l' igarapé<sup>120</sup></p>
<p>Na aldeia tudo cresce A cultura permanece Tudo é lindo como um grão Grão de arroz, de trigo, aveia Milho, café na aldeia Grandes roças de feijão.</p>	<p>Nell'aldeia tutto cresce La cultura non sparisce Tutto incanta come un grano Chicco di riso, frumento, avena Mais, caffè nell'aldeia Grandi campi di fagioli</p>
<p>Joga bola a criançada Tudo em roda e animada E contar quando crescer</p>	<p>Giocano a palla i bambini Tutti in cerchio elettrizzati Crescendo per raccontare</p>

<sup>115</sup> Vedi nota 36.

<sup>116</sup> Vedi nota 40.

<sup>117</sup> Vedi nota 41.

<sup>118</sup> Parola di origine Tupi che designa un tipo di palma, dalla quale si estrae una fibra ("palha"), per fare amache e borse.

<sup>119</sup> Vedi nota 42.

<sup>120</sup> Vedi nota 43.

Ser contador de história Ter presente na memória O canto ao anoitecer...	Diventare narratore Fissare nella memoria Il canto all'imbrunire...
--	---

## Traduzione di una poesia di Julie Dorrico

<p><b>Vô Madeira</b></p> <p>O vô correu Com as piranhas e os botos, Com as jatuaranas e os tambaquis, Com as cobras e os jacarés, Com todas as gentes não-humanas do rio; O vô era um encantado E por vezes trocava de pele pra ver como andava o mundo Às vezes vinha de gente, outras de mangueira, algumas vezes perdida, de jaguatirica; Um dia, num de seus passeios, o vô viu alguns de seus netos em cima de dragas no meio do rio: Bêbados!</p> <p>Jogando prato, prata, pano, plástico Parem. O vô chorou. O dinheiro é o veneno da alma. O vô achou que ia parar</p>	<p><b>Nonno Madeira<sup>121</sup></b></p> <p>Il nonno corse Con i piranhas<sup>122</sup> e i botos<sup>123</sup> Con le jatuaranas<sup>124</sup> e i tambaquis<sup>125</sup>, Con i cobra<sup>126</sup>s e i jacarés<sup>127</sup> Con tutta la gente non-umana del fiume<sup>128</sup> Il nonno era un encantado<sup>129</sup> E a volte cambiava pelle per vedere come andava il mondo A volte pelle d'uomo, altre di tubatura, alcune volte sperduta, di jaguatirica<sup>130</sup></p> <p>Un dì, in uno dei suoi giri, il nonno vide alcuni nipoti su draghe in mezzo al fiume: Ubriachi!</p> <p>Lanciando piatto, perle, panno, plastica Fermi. Il nonno pianse. Il denaro avvelena l'anima. Il nonno pensò si fermassero</p>
--	---

<sup>121</sup> Madeira è legno in portoghese, ma in questo caso si sceglie di lasciarlo in originale perché sembra riferirsi ad un nome proprio.

<sup>122</sup> Pesci carnivori d'acqua dolce tipici dei fiumi sudamericani.

<sup>123</sup> Vedi nota 79.

<sup>124</sup> Pesce squamato di acqua dolce.

<sup>125</sup> Altro pesce fluviale dell'Amazzonia che la popolazione locale considera quello con la miglior qualità di carne.

<sup>126</sup> Cobra in portoghese sta ad indicare qualunque tipo di serpente.

<sup>127</sup> Piccoli coccodrilli, una sorta di alligatori.

<sup>128</sup> Frase che dimostra il prospettivismo amerindio, in cui tutto ciò che esiste è "gente".

<sup>129</sup> Entità soprannaturali e invisibili del folclore brasiliano che abitano la Natura, e un tempo furono umani.

<sup>130</sup> Felino selvatico molto presente in Sudamerica, anche noto come ocellotto o gattopardo americano.

<p>Ouro, correntes, pulseirinhas, anéis, casamentos, filhos, netos, bisnetos, tataranetos, Sem água. O vô podia ser eterno Mas fez a travessia jovem. Só que ninguém sabia que quando ele se fosse Todas as gentes iam também. E foi assim que nós desaparecemos.</p> <p>Feito fome Feito sede Feito noite Feito morte.</p>	<p>Oro, correnti, polsiere, anelli, sposalizi, figli, nipoti, bisnipoti, pronipoti Senz'acqua. Anche se il nonno era eterno Il suo passaggio era giovane. Ma nessuno sapeva che andando via Saremmo tutti andati anche noi E fu proprio così che scomparimmo.</p> <p>Come fame Come sete Come notte Come morte.</p>
---	---

Traduzione di tre poesie di Aline Pachamama

<p><b>Pachamama</b></p> <p>Espírito da tarde, Filha do Sol, Irmã da lua, Mãe do vento, Senhora dos Andes, Protetora dos seres, Em todas as suas formas. És a vida, A magia, E o mistério, o silêncio e a majestade da cordilheira, E o som da minha alma. Acendas a madrugada de cada dia, Presentida pelos Pássaros e pelos poetas. Acolhas o sol Cansado e sonolento, A cada entardecer. E sobre ele estendas Mantos de esperança Percebidos pelos indígenas.</p>	<p><b>Pachamama</b></p> <p>Spirito della sera, Figlia del Sol, Sorella di luna, Madre del vento, Signora delle Ande, Degli Esseri protettrice, In tutte le forme. Sei la vita, La magia, E il mistero, Il silenzio e la maestà della cordigliera E il suon dell'anima mia. Illumina l'albeggiare di ogni giorno Presentito dai Passeri e dai poeti. Accogli il sole Stremato e assonnato Ad ogni imbrunire. E su di loro estendi Manti di speranza Dagli indigeni percepiti.</p>
---	--

<p>Perdoe-nos as tantas falhas, a destruição que provocamos. Ainda somos pequenos no Amor. Pachamama levanta-te A natureza é tua. Restitui sua antiga e sempre nova grandeza, a humanidade está à tua espera, Precisamos da tua bondade e do teu equilíbrio. Da tua poesia, Da ternura, Da terra, Da tua Presença.</p>	<p>Perdonaci i tanti errori, la distruzione provocata. Siamo ancor piccoli nell'Amore. Pachamama, sollevati La natura è sol tua. Restituiscile antica e sempre nuova grandeza L'umanità in tua attesa spera, Desideriamo la tua bontà E quel tuo equilibrio. La tua poesia, La soavità, La terra La tua Presenza.</p>
--	---

<p><b>Arrebol de Verão</b></p> <p>Tenho exercitado a Esperança É a mistura do caos com a sensibilidade que me comunica soluções É a vontade não respeitada de não fazer nada que me toma Verão arrebol das cores Ventos sonoros Verão Palavras cuidadas e repletas de tempero Um olhar que te devolve o afeto Um desconhecido sorriso verdadeiro Verão que tenho exercitado ser um tanto de saudade no outro Um tanto de sal doce na boca Um tanto cheiro de mim Que nem é perfume É aquilo que se chama Presença Verão que tenho exercitado o silêncio Para ouvir. E me lançar... Verão no mar Verão nos pontos luminosos do infinito Verão a matéria do meu trabalho Verão que a Esperança tem fome de</p>	<p><b>Rossore d'estate</b></p> <p>Ho esercitato la Speranza È la miscela del caos con la speranza che mi comunica soluzioni È la volontà non rispettata di non far nulla che mi prenda Estate rossore di colori Venti sonori Estate parole accorte e ricolme di aromi Uno sguardo che ti dona affetto Uno sconosciuto reale sorriso Estate che ho esercitato per essere un po' saudade<sup>131</sup> dell'altro Un po' di sale dolce in bocca Un po' odore di me Che neanche è profumo È ciò che si chiama Presenza Estate che ho esercitato il silenzio Per ascoltare. E lanciarmi... Estate di mare Estate nei punti luminosi d'infinito Estate materia di lavoro Estate che la speranza ha fame di calor Estate feste nei giorni caldi di questa</p>
--	---

<sup>131</sup> Vedi nota 48.

calor Verão festas nos dias quentes desta estação.	stagione.
--	-----------

<p><b>Reflexão</b></p> <p>Estou passando bons momentos dentro de mim Conhecendo as células da minha alma Ouvindo os sons produzidos pelos sonhos que se convergem aos atos Estou inundada de sentimentos que ardem, mas não queimam. Aquecem. Acariciando os que deleitam paz E retirando todos que não são úteis Os nobres permanecem Os demais, já esqueci o nome Todos os dias encontro meu genuíno e selvagem reflexo e nele mergulho Sem medo do meu oceano Feliz pelo meu universo Eu me reconheço.</p>	<p><b>Riflessione</b></p> <p>Sto passando buoni momenti dentro di me Conoscendo le cellule dell'anima mia Ascoltando i suoni prodotti dai sogni che convergono in atti Sono inondata da sentimenti che ardono ma non bruciano Riscaldano. Accarezzando quelli che diletano di pace E rimuovendo quelli che non sono utili. Quelli nobili rimangono Dei restanti ho già scordato il nome Tutti i giorni incontro il mio genuino e selvaggio riflesso ed in lui m'immergo Senza temere il mio oceano Felice del mio universo Io mi riconosco.</p>
---	---

Traduzione di una poesia di Zélia Puri

<p><b>Nativo Eu Sou</b></p> <p>Desta terra sou nativo Não sou índio não senhor Isso é pejorativo Vivo aqui com muito amor Muito tempo se passou Tivemos que transmutar Falando a mesma língua Para nos comunicar Hoje nós evoluímos Como a vida nos levou Aprendemos muitas coisas</p>	<p><b>Nativo io sono</b></p> <p>Di questa terra son nativo Non son índio no signor Questo è peggiorativo Vivo qui con molto amore Molto il tempo che passò Dovendo trasmutare Parlando la stessa lingua Per poi comunicare Oggi noi ci evolvemmo Come la vita provocò Imparammo molte cose</p>
--	--

<p>Mas ainda sou quem sou.          Indo de carro ou a pé          Com telefone ou tambor          Pelado ou vestido          Mas ainda sou quem sou          Sou nativo desta terra          Daqui não saio não          Eu também sou brasileiro          Já estava aqui primeiro          Disso eu não abro mão.</p>	<p>Ma ancora son chi sono.          Sia in auto che a piedi          Col telefono o il tamburo          Nudo o vestito          Ma ancora son chi sono          Nativo di questa terra          Da qui non mi muovo no          Anche io son brasiliano          Già stavo qui per primo          Non rinuncio a questo no.</p>
---	---

Traduzione di una poesia di Fernanda Vieira

<p><b>Autobiogeografia</b></p> <p>Eu não falo só          Minha voz é composta pelas vozes          Das minhas ancestrais          Dos meus ancestrais          Que se encontram guardados no tempo          E em mim          Esse é o meu tempo          Ixé aiku iké          E todas e todos seguem comigo          Cada palavra que deixa minha boca,          Cada linha que encosta no papel          E conta minha história          É topografia da minha alma          que me reposiciona no mundo          Se rapé puku          Eu não escrevo só          Eu não existo só          A palavra e a caneta pesam          Com a trajetória de quem veio antes de          mim          Para que eu chegasse até aqui e          pudesse carregar comigo          Todos os passos que foram dados até</p>	<p><b>Autobiogeografia</b></p> <p>Non parlo da sola          La mia voce è composta da voci          Delle mie antenate          Dei miei antenati          Che s'incontrano custoditi nel tempo          Ed in me          Quest'è il mio tempo          Ixé aiku iké<sup>132</sup>          E tutte e tutti proseguono con me          Ogni parola che la mia bocca lascia          Ogni linea che tocca il foglio          Racconta la mia storia          È topografia dell'anima mia          che nel mondo mi riposiziona          Se rapé puku<sup>133</sup>          Non scrivo da sola          Non esisto sola          Parola e penna pesano          Con il percorso di chi venne prima di me          Perché io arrivassi fin qui e potessi          portare con me          Tutti i passi che furon dati fino a ieri          Sono l'oggi della mia ancestralità</p>
---	--

<sup>132</sup> "Io sono qui" in Tupi Nheengatu (ixe: io; aiku: sono/sto; iké: qui).

<sup>133</sup> "Il mio cammino è lungo in Tupi Nheengatu (se: mio; rapé: cammino; puku: lungo).

<p>ontem  Eu sou o hoje da minha ancestralidade  O tempo é tecido de mistério  landé iaiku  Nos embaralhamos nas suas tramas e  Compomos o cosmos e o topos  Em uma cosmografia  Autobiográfica  E coletiva  Uma autobiogeografia.</p>	<p>Il tempo è tessuto di mistero  landé iaiku<sup>134</sup>  Ci disperdiamo nelle sue trame e  Componiamo il cosmos e il topos  In una cosmografia  Autobiografica  E collettiva  Un'autobiogeografia.</p>
--	--

Traduzione di tre poesie di Eva Potiguar

<p><b>Mundo Bolha</b></p> <p>Ah se a poesia se tornasse realidade  As palavras pregos de manutenção  Os versos cordas de arremate  Para enlaçar e arrastar teu coração  E prender a tua atenção  O mundo poderia então  Ser uma bolha de sabão  Colorida e flutuante  Lúdica e instigante  Poética e radiante  Feita de sorrisos  De mãos e amigos  De poesias e livros  Não sou apenas mulher.  Sou cacos retorcidos,  Que rasgaram a vergonha,  De choros recolhidos,  Em noites sem luar.  Venho sem medo,  Com as minhas feras,  Com as raízes imersas,  De novas primaveras.  Trago meus vulcões,</p>	<p><b>Mondo bolla</b></p> <p>Ah se la poesia divenisse realtà  Le parole chiodi di manutenzione  I versi corde di rifinitura  Per allacciare e travolgere il tuo cuore  E catturare la tua attenzione  Il mondo potrebbe allora  Essere una bolla di sapone  Colorata e flutuante  Ludica e istigante  Poetica e radiante  Fatta di sorrisi  Di mani e amici  Di poesie e di libri  Non sono solo donna  Son cocci attorcigliati  Che stracciarono la vergogna  Di lacrime raccolte  In notti senza luna.  Vengo senza timore,  Con le mie belve,  Con le radici immerse  Di nuove primavere.  Porto i miei vulcani,</p>
--	--

<sup>134</sup> “Noi stiamo” in Tupi Nheengatu, prendendo la traduzione dal portoghese (iandé: noi; iaiku:stiamo). Nel contesto in italiano sarebbe probabilmente come dire “noi ci stiamo/ esistiamo/ ne siamo dentro/ ne siamo immersi”).

<p>Ecos dos gritos, Do sangue que me gerou. Sou fogo de brasas vivas, Por liberdade que destila, Sem medo, do opressor!</p>	<p>Eco di grida Del sangue generator Son fuoco di braci vive Per la libertà che distilla Senza temere l'opressor!</p>
---	---

<p><b>Aos Potiguaras</b></p> <p>Rasgou-se o manto dos teus cabelos Ficaram expostas tuas queimaduras do tempo Roubaram tua pureza e juventude Prostituíram teu coração e cultura Teu cocar venderam ao museu Tuas artes são cinzas de taipa Te restaram os tijolos como céu As histórias e lendas de papel.</p>	<p><b>Ai Potiguaras</b><sup>135</sup></p> <p>Si stracciò il manto dei tuoi capelli Si esposero le tue bruciature del tempo  Ti rubarono purezza e gioventù Ti prostituirono il cuore e la cultura Il tuo cocar<sup>136</sup> venderono al museo La tue arte è cenere di fango Ti rimasero mattoni come cielo Le storie e le leggende di carta.</p>
---	--

<p><b>Prognóstico</b></p> <p>Hostilidade é o teu pleito, De blasfêmia e preconceito. Preferes existir em gaiolas, E viveres de esmolos.</p> <p>Tua língua é espada que arde, E pensas ser o rei da verdade. Esqueces que a razão é efêmera, E que a vida jamais será isômera.</p> <p>Pisastes as leis universais, Investindo os teus votos banais, Teu discurso de juízo final, É arame farpado marginal.</p>	<p><b>Pronostico</b></p> <p>L'ostilità è il tuo confronto, Di blasfemia e preconcetto. Preferisci esistere in gabbia E vivere di beneficenza.</p> <p>La tua lingua è spada che arde E pensi d'essere il re della realtà Dimentichi che la ragione è effimera E che la vita non sarà mai isomera.</p> <p>Schiacciasti leggi universali Investendo i tuoi voti banali Il tuo discorso di giudizio universal È filo spinato marginal.</p>
---	--

<sup>135</sup> Vedi capitolo "2.2 Eliane Potiguara".

<sup>136</sup> Il "cocar" è quello che in italiano chiameremmo "copricapo indiano", un ornamento per il capo, normalmente fatto con penne e piume ed una base di stoffa intrecciata o ricamata, normalmente usati come protezione dalle energie negative, soprattutto in caso di guerre o cerimonie spirituali.

<p>Explode o teu ego opressor, Quebra tuas belas relíquias, Deste fel avassalador.</p> <p>Bebe uma gota de dignidade, Cospe teus vermes patriarcais, E salva a tua humanidade!</p>	<p>Esplode il tuo ego oppressore Rompe le tue belle reliquie Di questa bile angosciante.</p> <p>Bevi una goccia di dignità Sputa i tuoi vermi patriarcali E salva la tua umanità!</p>
--	---

Traduzione di una poesia di Célia Xakriabá

<p><b>Loa de Célia Xakriabá</b></p> <p>(1) Eu sou filha de hilário Sou neta de Zé do rolo Depois de muito tempo Me tornei uma professora. Nas rezas xakriabá Vó Gitrude era dotora Na hora de rezar Cantava com entonação Tia Ana vó Gitrude e tia Ineis Tinha muita devoção.</p> <p>Mas hoje em dia tá tudo mudado Nessa terra que é nossa Quando vê alguém jogando loa Fica apressado pra dançar um tal de arrocha.</p> <p>Tudo isso é brincadeira Mas é coisa pra pensar Como as coisas estão mudada</p>	<p><b>Loa<sup>137</sup> di Célia Xakriabá</b></p> <p>(1) Io son figlia d'Hilário<sup>138</sup> Nipote di Zé do Rolo<sup>139</sup> E dopo molto tempo Divenni una docente. Nelle preghiere xakriabá Nonna Girtrude era l'esperta Nel momento di pregar Cantava con intonazione Zia Ana, nonna Girtrude e zia Ineis Avevan molta devozione.</p> <p>Ma oggi giorno tutto è cambiato In questa terra che è nostra Vedendo qualcuno che lancia loa Ti affretti a danzare un po' di arrocha<sup>140</sup></p> <p>Tutto questo è uno scherzo Ma ti viene da pensar Come le cose son cambiate</p>
---	---

<sup>137</sup> Tipo particolare di poema, generalmente in quartine di *redondilla mayor*.

<sup>138</sup> Padre di Célia, uomo di spicco nell'etnia xakriabá e nella sua regione, ex assessore comunale e attuale segretario della cultura del municipio. A lui si deve l'avvicinamento di Célia al movimento indigeno regionale, ma anche alle forme artistiche orali del suo popolo.

<sup>139</sup> Nonno di Célia, riconosciuto cantore di *loas* xakriabá, che, insieme a Hilário, avvicina moltissimo Célia a questo genere.

<sup>140</sup> Genere musicale originario di Bahia, proveniente dalla seresta (altro genere musicale brasiliano), con influssi di musica romantica, bachata, axé (genere musicale sorto nei carnevali e legato anche alle spiritualità afro-brasiliane) e forró (genere musicale atto al ballo in coppia, originario di Pernambuco, praticato soprattutto durante le *festas juninas*, ma disseminatosi in tutto il territorio brasiliano).

<p>Aqui no xakriabá.</p> <p>Na diversidade do país É onde a cultura expressa Muita gente se pergunta A onde o Brasil começa?</p> <p>Será que é mesmo em Brasília Onde impera o poder E a desigualdade social Ou será que é no território Do povo tradicional.</p> <p>A resposta é muito clara Mas é invisibilizada Esse povo guerreiro Talvez não contribuimos Para que o Brasil Seja um país de primeiro mundo Mas do Brasil somos os primeiros.</p> <p>Não contribuimos dessa forma Onde a cultura é engolida e matada Onde o valor tá no dinheiro Quem não tem não vale nada.</p> <p>Hoje em dia ainda me lembro Das palavras de um liderança Pois palavras como essas Eu guardo como herança.</p> <p>Um certo dia lhe perguntaram Como era a cerca Como era dividido O território de antigamente Pois as terras num era nossa E dividíamos pra muita gente.</p> <p>Ele logo respondeu O território é cheio de ciência O limite de uma terra Tá em nossa consciência. O que isso tem a ver</p>	<p>Qui in xakriabá,</p> <p>Nelle diversità del paese È dove la cultura si esprime Molta gente si domanda Dov'è che il Brasile inizia?</p> <p>Sarà davvero a Brasilia Dove impera il poter E la disuguaglianza social O sarà forse nel territorio Del popolo tradizionale.</p> <p>La risposta è molto chiara Ma invisibilizzata: Questo popolo guerriero. Forse non contribuiamo Perché il Brasile Sia un paese del primo mondo Ma del Brasile noi siamo i primi.</p> <p>Non contribuiamo in questo modo In cui la cultura è inghiottita e annientata In cui il valore è nel denaro E nulla vale chi non ne possiede.</p> <p>Oggi giorno ancor rimembro Di un leader il ragionamento Poiché parole come quelle Le custodisco come legato.</p> <p>Un bel giorno gli domandarono Com'eran le frontiere Com'è che era diviso Il territorio anticamente, Perché la terra non era nostra, La spartivamo con molta gente.</p> <p>Lui veloce rispose: Il territorio è pieno di scienza Il limite di una terra È nella nostra coscienza. Cosa questo ha a che vedere</p>
---	---

<p>Com uma festa tão bonita por que quem casa hoje quer ter sua família e precisa de um território pra viver em harmonia.</p> <p>Aqui no xakriabá Casa gente de mês em mês Eu não fico preocupada Por que há de chegar minha vez.</p> <p>Hoje o que predomina É o facebook e o watsap Mas vamos fazer essa retomada Antes que seja tarde</p> <p>Por que podemos ter tudo isso Sem deixar de acabar Pois óh coisa que eu acho bonito É a loa xakriabá.</p> <p>É na força da pintura Presente no pigmento Urucum tempera a comida Como a mulher tempera o casamento.</p>	<p>Con una festa così bella poiché chi si sposa oggi vuole la sua famiglia E gli serve un territorio Per vivere in armonia.</p> <p>Qui nello xakriabá Persone si sposano di mese in mese Io non sono preoccupata Perché il mio turno arriverà .</p> <p>(3) Oggi ciò che predomina È facebook e watsap Ma torniamo anche ad altro Prima che sia tardi</p> <p>Perché possiamo aver tutto questo Senz'affatto dimenticare Poiché una cosa che mi piace È la loa xakriabá.</p> <p>È la forza della pittura Presente nel pigmento Urucum<sup>141</sup> condisce il cibo Come la donna condisce il matrimonio.</p>
--	--

---

<sup>141</sup> Vedi nota

## 5 COMMENTI ALLE TRADUZIONI ANTROPOFAGICHE E FEMMINISTE

### 5.1 SCELTE TRADUTTIVE NELLA TRADUZIONE DI POESIE FEMMINILI INDIGENE BRASILIANE

Entrando nel vivo dell'analisi traduttiva, commenteremo le poesie alla luce di alcune vertenti teoriche che ben si adattano al tipo di lirica qui presentata.

La prima è la negoziazione, teorizzata da Umberto Eco nel suo saggio *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003). Eco parte dal concetto secondo il quale in una traduzione sia impossibile raggiungere una "perfetta equivalenza" ed, anzi, sia inefficace. La traduzione più adeguata non è, infatti, quella in cui ogni aspetto risulti perfettamente corrispondente, bensì quella in cui ci sia stata una buona trattativa fra traduttore e testo, che permetta di arrivare a "dire quasi la stessa cosa", per l'appunto (ECO, 2003). In questo senso, la negoziazione è quel fenomeno secondo il quale si selezionano gli aspetti dominanti e prioritari da riportare in un metatesto, accettando la perdita di elementi giudicati secondari, salvo poi applicare eventuali compensazioni (CHIARI, 2021, p. 97) . Di fatto, tradurre un testo non è tradurre solo il suo linguaggio formale, quanto piuttosto tradurre la cultura o la mentalità, perché, citando Eco (2003), "la traduzione, [...] non avviene tra sistemi, bensì tra testi" e contesti. (p. 28).

Nelle poesie tradotte, possiamo ad esempio trovare tentativi di negoziazione in versi della poesia "'Fim da minha aldeia" di Potiguara, come la strofa 1, vv. 1-2:

<p>Tenho medo <b>das coisas</b> que falo Que mais <b>parecem</b> profecias (Potiguara, strofa 1, vv. 1-2)</p>	<p>Ho paura di <b>quello</b> che dico Che <b>sembra</b> più una profezia</p>
<p>A aldeia do povo Kambeba <b>Não é construída em qualquer lugar</b> O rio é determinante <b>Para se poder habitar</b>  Acocada sinto <b>frio</b> No barranco do <b>beiradão</b> Com um canto de <b>louvação</b> Chamo o boto, meu <b>irmão</b>.  (Kambeba, strofa 2, vv. 5-8)</p>	<p>L'aldeia di noi Kambeba[1] <b>In qualunque luogo non la puoi fondare</b> Il fiume è decisivo <b>Per poter abitare</b>  Accoccolata mi <b>raggelo</b> Sulla sponda del <b>burrone</b> Con una lode in <b>canzone</b> Chiamo il boto, mio <b>fratello</b>.</p>

<p>ele ri <b>mui gostosamente alto</b> (Graúna, strofa 1, v. 2)</p>	<p>Lui ride <b>rumorosamente di gusto</b></p>
<p>Eu ouço história na <b>aldeia</b> E para que outros <b>leia</b> <b>Escrevo aqui no papel.</b> É o grão que estou plantando Outra geração deixando</p> <p>Nesta forma de <b>cordel.</b> (Tabajara, strofa 7, vv. 37-42)</p>	<p>Ascolto storie in <b>aldeia</b> E perché un altro <b>legga</b> <b>Lascio che il foglio le possegga</b> È il grano che sto piantando Ad altra generazione lasciando</p> <p>Nella forma di <b>cordel.</b></p>
<p>Jogando prato, <b>prata</b>, pano, plástico (Dorríco, strofa 3. v. 1)</p>	<p>Lanciando piatto, <b>perle</b>, panno, plastica</p>
<p><b>O vô podia ser eterno</b> <b>Mas fez a travessia jovem.</b> (Dorríco, strofa 6, vv. 18-19)</p>	<p>Anche se il nonno era eterno Il suo passaggio era giovane</p>
<p><b>a humanidade está à tua espera,</b> <b>Precisamos da tua bondade</b> <b>e do teu equilíbrio.</b> Da tua poesia, <b>Da ternura</b> (Rochedo do Carmo, strofa 2, vv. 27-31)</p>	<p><b>L'umanità in tua attesa spera,</b> <b>Desideriamo la tua bontà</b> <b>E quel tuo equilibrio.</b> La tua poesia, <b>La soavità</b></p>
<p>Eu também sou <b>brasileiro</b> Já estava aqui <b>primeiro</b> <b>Disso eu não abro mão</b> (Puri, strofa 5, vv. 19-21)</p>	<p>Anche io son <b>brasiliano</b> Già stavo qui per primo <b>Non rinuncio a questo no</b></p>
<p>Vó Gitrude <b>era dotora</b> (Xakriabá", strofa 2, v. 6)</p> <p>Hoje em dia ainda me lembro <b>Das palavras de um liderança</b></p>	<p>Nonna Gítrude <b>era l'esperta</b></p> <p>Oggi giorno ancor rimembro <b>Di un leader il ragionamento</b></p>

(Xakriabá, strofa 9, vv. 39-40)	
---------------------------------	--

In generale, possiamo partire dal presupposto che l'elemento considerato essenziale da trasporre nella traduzione è stato l'elemento musicale e ritmico delle strofe, o quello metrico.

Nel primo esempio, cioè i versi di "Fim da minha aldeia" di Eliane Potiguara, abbiamo "das coisas" (v. 1) e "parecem" (v. 2), che diventano, rispettivamente, "quello" e "sembra". Si passa dal plurale al singolare, dunque, prioritizzando il ritmo e la metrica alla traduzione letterale.

Ancora più radicale il secondo esempio ("Aldeia Tururucari-Uka [A casa de Tururucari]" di Márcia Wayna Kambeba), in cui, sempre per rispettare ritmo e rime il verso "Não é construída em qualquer lugar" (strofa 2, v. 6), muta drasticamente in "In qualunque luogo non la puoi fondare".

Sulla stessa onda anche il terzo esempio, contenuto nella seconda strofa di "Contemplação" di Márcia Wayna Kambeba. Qui l'intervento riguarda quasi tutta la strofa: "Acocada sinto frio" (v. 5) diventa "Accoccolata mi raggelo", mentre nel verso 7 gli elementi della frase vengono scambiati e "Com um canto de louvação" diventa "Con una lode in canzone", per poter così conservare tutte le rime incrociate.

Nell'esempio riportato di "Macunaima" di Graça Graúna abbiamo una sorta di inversione delle parole per mantenere musicalità e senso: all' "ele ri mui gostosamente alto" del verso 2 della prima strofa è stato infatti sostituito "Lui ride rumorosamente di gusto", in uno scambio di avverbi che predilige il significato connotativo a quello denotativo.

I versi segnalati di "O grão" di Auritha Tabajara, vanno intesi come negoziazione compensativa di tutta la strofa: dal momento che non sarebbe possibile far rimare il verso 38 con il verso 42 come accade nel testo originale (la traduzione di "papel" è infatti "carta"), si opta per modificare il verso 39, creando la rima senza perdere il significato ("E perché un altro le legga/ lascio che il foglio le possegga").

Anche la traduzione di "Vó Madeira" di Julie Dorrico, ci offre due spunti interessanti. Il primo è la parola "perle" al posto di "prata" al verso 11, operazione necessaria a conservare l'idea di preziosità e nel contempo l'allitterazione ("prata" vuol dire, infatti, "argento"); il secondo è una generale ristrutturazione della frase di

cui sono composti i versi 18 e 19, perchè una traduzione letterale non avrebbe restituito il significato.

Per quanto riguarda i versi riportati di “Pachamama” di Aline Rochedo do Carmo, il testo tradotto viene modificato sempre con l'intento di mantenere una buona armonia di ritmo, rime e senso: per conservare il doppio significato del sostantivo “espera” al verso 27 (“a humanidade está à tua espera”) si è scelto di tramutarlo in verbo, eliminare “está” e sostituirlo con “in tua attesa”, dando luogo a “L'umanità in tua attesa spera”; allo stesso modo “Precisamos da tua bondade” del verso 28 diventa “Desideriamo la tua bontà”, per non perdere la sonorità e la metrica (“precisamos” significherebbe letteralmente “abbiamo bisogno, necessitiamo”); il “Da ternura” del verso 31 è trasformato, infine, in “la soavità”, per permettergli di fare rima con “bontà” del verso 28.

Molto simile il ragionamento dietro la traduzione dell'ultimo verso di “Nativo eu Sou” di Zélia Puri, in cui “Disso eu não abro mão” del verso 21 trova traduzione in “Non rinuncia a questo no”, sia perchè la tipica espressione brasiliana non ha un esatto equivalente in italiano, sia per compensare la rima tra “brasileiro” e “primeiro” dei versi 19 e 20 con la rima tra “brasiliano” e “no” ai versi 19 e 21 della traduzione.

Vista l'estensione della poesia “Loa di Célia Xakriabá” è naturale trovarci un buon numero di esempi. In ordine abbiamo: “Vó Gitrude era datora”, del verso 6 (strofa 2), che in virtù del significato viene tradotto con “Nonna Girtrude era l'esperta”; “Das palavras de um liderança” del verso 40 che diventa “Di un leader il ragionamento”, per conservare la rima col verso 42, che da “Eu guardo como herança” diventa “Le custodisco come legato”; “Mas vamos fazer essa retomada” del verso 65 è tradotto con “Ma torniamo anche ad altro” perchè una traduzione letterale non avrebbe soddisfatto criteri connotativi; infine, per le stesse motivazioni “Sem deixar de acabar/ Pois óh coisa que eu acho bonito” dei versi 68 e 69 diventa “Senz'affatto dimenticare/ Poiché una cosa che mi piace”.

Tornando alle basi concettuali, è possibile avvicinare le teorie di Eco (2003) alla teoria trascrizione poetica di Haroldo di Campos. per questa antologia tradotta, ossia quella della transcrição poetica haroldiana.

Secondo lo studioso italiano, infatti:

Per bene che vada, traducendo si dice quasi la stessa cosa. Il problema del quasi diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica, sino al limite della ricreazione così geniale che dal quasi si passa a una cosa

assolutamente altra, un'altra cosa, che con l'originale ha solo un debito, vorrei dire, morale (2003, p. 183).

Eco spiega in poche righe quella che è l'idea centrale della filosofia traduttologica di Haroldo de Campos, la quale a sua volta si fonda sul pensiero benjaminiano.

Il libro *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora* (2011), che raccoglie diversi saggi dell'autore, fornisce prezioso materiale in proposito. L'ideologia traduttiva di Benjamin è da molti definita messianica, per le sue visioni più spirituali che scientifiche, e certamente molto liriche: è il mito di Babele che guida il filosofo alla ricerca di una "lingua pura", una lingua essenziale, che si nasconde in tutte le lingue, sorpassando la lingua formale, e che il traduttore di poesia ha il compito di "liberare" dall'opera originale per esprimerla nella sua traduzione. In questo contesto, la lingua di partenza e quella di arrivo dovrebbero risultare, a lavoro ultimato "come frammenti della stessa anfora [...] frammenti di una lingua più grande" (Benjamin, 1923, p. 46, trad. nostra)<sup>142</sup>. Haroldo de Campos nomina questo processo "transpoetizzazione" e descrive la lingua pura come il "significato della connotazione", lo spirito dell'opera, individuando anche lui in essa il fulcro della traduzione poetica e abbandonando l'idea di una semplice trasposizione denotativa. Nasce così la *transcrição*, la ricreazione poetica. Afferma Campos (1963): "tradurre e trovare sono due aspetti della stessa realtà. Trovar significa trovare, significa inventare. Tradurre è reinventare" e la traduzione è trasmutazione (pp. 12, 13 e 28, trad. nostra<sup>143</sup>). E se secondo Valéry lo stesso poeta è "una specie singolare di traduttore che traduce il linguaggio ordinario, modificato da un'emozione, nella lingua degli dei" (Apud, CAMPOS, 1985, p. 80, trad. nostra)<sup>144</sup>, in un gesto provocatorio e sovversivo, il *transcreador* diventa allora il traduttore di un traduttore che trasforma l'originale nella traduzione della sua traduzione (CAMPOS, 1984, pp. 71-72). In questo senso, quindi, è fondamentale che la lingua originale distorca ed arricchisca la lingua d'arrivo e che orienti il più possibile la traduzione verso fenomeni di straniamento e stranierizzazione (CHIARI, 2021, pp. 98-99).

---

<sup>142</sup> Originale: "como fragmentos de uma mesma ânfora [...] fragmentos de uma linguagem maior" (Benjamin, 1923, p. 46).

<sup>143</sup> Originale: "traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar" (CAMPOS, 1963, pp. 12, 13 e 28).

<sup>144</sup> Originale: "uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em linguagem dos deuses" (Apud, CAMPOS, 1985, p. 80).

A complementare questa prospettiva, soprattutto se parliamo di poesia indigena, troviamo il saggio *Traduções canibais. Uma poética xamânica do traduzir* di Álvaro Faleiros, pubblicato nel 2019. Nel testo l'autore accosta l'antropofagia modernista e il prospettivismo amerindio alle pratiche traduttive, incentrando anche lui la traduzione sul concetto di trasmutazione. Quel che ne origina è la visione dello sciamano come traduttore e del traduttore come sciamano. Entrambi, di fatto, sono traduttori di mondi: il primo traduce mondi spirituali, il secondo universi linguistici. Il traduttore antropofagico, come il *transcreador* haroldiano, porta avanti uno dei principi cardine dell'antropofagia, che, secondo Viveiros De Castro (2002) si riassume nel desiderio di "assorbire l'altro e, in questo processo, alterarsi" (p. 203,)<sup>145</sup>. In questa ottica, anche gli oggetti assumono un significato particolare, dal momento che "sono oggetti ma rimandano necessariamente a un soggetto, in quanto sono come azioni congelate, incarnazioni materiali di un' intenzionalità immateriale" (CASTRO, 2007, p. 31.)<sup>146</sup>. Non c'è forse artefatto che descrive meglio questa condizione del poema, simbolo principe di metamorfosi esistenziale e, a pieno titolo, incarnazione materiale di un' intenzionalità immateriale. É in questo modo che il traduttore, traghettatore di culture, si trasforma in un pajé delle parole e certi atti traduttivi, divengono transcreazioni antropofagiche (CHIARI, 2021, p. 100-101).

Cercando di captare le transcreazioni antropofagiche presenti in questa antologia, possiamo sicuramente annoverare i tentativi di gestione dei miti cosmogonici orali e del lessico indigeno o portoghese. Troviamo, ad esempio:

Choro <b>intranquila</b> , soffro a desgraça (Potiguara, v. 9)	Piango <b>Intranquilla</b> , soffro disgrazia
É a dor da <b>saudade</b> que me mata (Potiguara,v. 25)	É il mal di <b>saudade</b> che mi annienta.
<b>Euaracy</b> quando desperta (Kambebe,strofa 1, v.1)	<b>Euaracy</b> quando si sveglia

<sup>145</sup> absorber o outro e, nesse processo, alterar se .

<sup>146</sup> são objetos mas apontam necessariamente para um sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não material.

A noite <b>yaci</b> se aproxima (Kambeba, strofa 5, v. 23)	La notte <b>yaci</b> s'avvicina
Chamo o <b>boto</b> , meu irmão (Kambeba, strofa 2, v. 8)	Chiamo il <b>boto</b> , mio fratello.
encabulada, <b>mambembe</b> (Graúna, strofa 1, v. 2)	Imbarazzata, <b>Mambembe</b> <sup>147</sup>
O vô era um <b>encantado</b> (Dorrigo, strofa 2, v. 6)	Il nonno era un <b>encantado</b> <sup>148</sup>
<p style="text-align: center;">-Ixé aiku iké ·Se rapé puku ·landé iaiku</p> <p style="text-align: center;">(Vieira, vv. 8, 15 e 24)</p>	<p style="text-align: center;">-Ixé aiku iké<sup>149</sup> ·Se rapé puku<sup>150</sup> ·landé iaiku<sup>151</sup></p>

Questi sono solo alcuni degli esempi più evidenti. Nel primo, il verso 9 di “Fim da minha aldeia” di Eliane Potiguara si presta ad una trascreativa stranierizzazione: l’aggettivo “intranquila”, abbastanza comune in portoghese, viene tradotto con “intranquilla”, aggettivo praticamente inesistente in italiano.

Di nuovo, nello stesso poema, al verso 25, troviamo la famosissima “saudade” portoghese, che viene lasciata in originale nella traduzione. Il termine “saudade” è in realtà già inserito nei vocabolari italiani; si è scelto, tuttavia, di apporre la nota esplicativa perché non è un vocabolo di uso comune, e spesso ne viene frainteso il significato, o se ne perdono tutte le sfumature.

Il terzo, quarto, e quinto esempio hanno maggiormente a che vedere con l’universo indigeno. Il primo verso di “Aldeia Tururucari-Uka [A casa de Tururucari]” di

<sup>147</sup>Può avere due significati principali: può indicare compagnie teatrali o circensi itineranti o, come in questo caso, un luogo lontano e isolato.

<sup>148</sup> Entità soprannaturali e invisibili del folclore brasiliano che abitano la Natura, e un tempo furono umani.

<sup>149</sup> “Io sono qui” in Tupi Nheengatu (ixe: io; aiku: sono/sto; iké: qui).

<sup>150</sup> “Il mio cammino è lungo in Tupi Nheengatu (se: mio; rapé: cammino; puku: lungo).

<sup>151</sup> “Noi stiamo” in Tupi Nheengatu, prendendo la traduzione dal portoghese (iandé: noi; iaiku: stiamo). Nel contesto in italiano sarebbe probabilmente come dire “noi ci stiamo/ esistiamo/ ne siamo dentro/ ne siamo immersi”).

Márcia Wayna Kambeba presenta il termine “Euaracy”, il sole in Omaguá/ Kambeba, mentre il verso 23 presenta la parola “yaci”, che significa invece “luna”: la scelta anche in questi casi è stata quella di lasciare i due vocaboli in lingua originale e fornirne la traduzione nella nota a piè di pagina (lo stesso poema presenta innumerevoli altri esempi). Nell’ottavo verso di “Contemplação”, sempre della Kambeba (2013), appare il “boto”, figura cardine delle leggende ribeirinhas e delle cosmogonie indigene, anch’esso lasciato intradotto perché non perdesse la propria identità, salvo poi aggiungere la nota esplicativa.

Il sesto esempio, quel “mambembe” sinonimo di “luogo isolato” del verso 2 della prima strofa di “Colheita” di Graça Graúna, e lasciato intradotto con nota, ha invece origini africane, mentre di origini indigene ma di acquisizione afro-brasiliana è la figura dell’ “encantado”, entità passata dalla forma umana a quella soprannaturale e invisibile, che abita la Natura e che si sceglie di non tradurre al verso 6 della seconda strofa di “Vó Madeira” di Julie Dorrico.

Concludiamo la carrellata di trascreazioni antropofagiche di nuovo con elementi del mondo indigeno, in questo caso della lingua. In “Autobiogeografia” di Fernanda Vieira, infatti, troviamo una serie di espressioni e frasi scritte completamente in Tupi Nheengatu, che vengono anche in questo caso lasciate in lingua originale con apposta nota esplicativa: al verso 8 abbiamo, di fatto, “Ixé aiku iké”, che significa “io sono qui”, al verso 15 “Se rapé puku”, ovvero “Il mio cammino è lungo, e al verso 24, infine, “landé iaiku”, che nel contesto si può tradurre con “noi ci stiamo/ esistiamo/ ne siamo dentro/ ne siamo immersi”).

Processi simili accadono anche in molti dei titoli dei componimenti, come ad esempio “Fim da minha aldeia” che diventa “Fine della mia aldeia”, “Terra Cunchã” e “Aldeia Tururucari-Uka” che non vengono tradotti e “Índio eu não sou” che diventa “Non sono un Índio”.

Lo scopo finale del processo di introduzione di nuovo lessico supportato da paratesti, sarebbe in realtà quello di abbandonare gradualmente anche il paratesto stesso. Per il momento, un primo passo traduttivo in questo senso è stato quello di non utilizzare l’italico per le parole straniere, per cominciare a direzionarle verso la normalizzazione all’interno della lingua italiana.

Pur non usando tecniche di traduzione femminista in quanto l’argomento ha già evidentemente tale sfumatura, sembra imprescindibile farne qualche accenno.

Effettivamente, il lavoro di traduzione è sempre stato considerato un lavoro femminile, semplicemente perché è storicamente ritenuto un'attività meno prestigiosa e secondaria rispetto alla scrittura creativa. In tale contesto, è facile immaginare l'origine di certi pregiudizi sulla tradizione, come quello secondo il quale tradurre sarebbe tradire, o ancora, la famosa espressione "les belles infidèles", in cui la creazione letteraria è maschile e fedele e la traduzione è infedele e traditrice, per quanto gradevole. La giornalista e linguista americana Lori Chamberlain (2000) ci spiega meglio il concetto:

La fedeltà è definita da un accordo implicito tra la traduzione (come donna) e l'originale (come marito, padre o autore). Tuttavia, qui opera il famigerato "due pesi e due misure", come potrebbe avvenire nei matrimoni tradizionali: la moglie/traduzione "infedele" viene processata pubblicamente per crimini che il marito/originale non è legalmente in grado di commettere. Questo accordo, in breve, pecca pensando che sia impossibile per l'originale rendersi colpevole di infedeltà. Un simile atteggiamento tradisce una reale ansia riguardo al problema della paternità e della traduzione; imita il sistema di parentela patrilineare in cui la paternità- non la maternità- legittima una prole (p. 315).<sup>152</sup>

Non sorprende quindi sapere che tali concezioni cominciano ad essere contestate e combattute proprio tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, grazie ai movimenti femministi, che danno luogo alla traduzione femminista. Coscienti che, come afferma la traduttrice canadese Louise Von Flotow, "la lingua non è solo uno strumento di comunicazione ma anche di manipolazione" (Apud, FONTANELLA, 2016, p. 110)<sup>153</sup>, le traduttrici femministe cominciano innanzitutto col rinnovare il linguaggio, creare neologismi, avvicinare le lingue, facendosi coautrici del testo originale, in un processo analogo a quello del *transcreator* haroldiano. Von Flotow (1991) passa in rassegna alcune delle tecniche, che divide principalmente in: supplementazione, paratesto e "sequestro". La prima consiste nell'interferire abbondantemente nel testo, per sopperire alle diverse maniere in cui il lessico "patriarcale" si esprime in ogni lingua (possiamo pensare ad alcune concordanze di genere che possono essere sostituite solo parafrasando il testo); il paratesto è come sempre uno strumento didattico, che in questo caso è votato a compensare il testo

<sup>152</sup> Fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author). However, the infamous "double standard" operates here as it might have in traditional marriages: the "unfaithful" wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, crimes it impossible for the original to be guilty of infidelity. Such an attitude betrays real anxiety about the problem of paternity and translation; it mimics the patrilineal kinship system where paternity- not maternity- legitimizes an offspring.

<sup>153</sup> the language is not only a tool for communication but also a manipulative tool.

quando presenta lacune dovute al sessismo della lingua; si parla di “sequestro”, infine, per rispondere in modo ironico a chi non era favorevole alle modificazioni testuali da parte delle traduttrici femministe, come, ad esempio, il giornalista e traduttore David Homel, inventore del termine. Il sequestro non è altro che l'appropriarsi del testo per “correggerlo” in senso femminista (CHIARI, 2021, p. 101-102). Si tratta, tuttavia, di operazioni trasparenti, il più delle volte effettuate in collaborazione diretta con l'autrice del testo originale, in una condivisa atmosfera d'avanguardia (NEMIROWSKY, 2017, pp. 29-40).

Nonostante ciò, anche la traduzione femminista è stata ampiamente criticata, e dalle stesse femministe. Secondo l'analisi della critica indiana Gayatri Spivak, infatti, persino nelle traduzioni femministe è stata fornita una rappresentazione culturale occidentalizzata ed eurocentrica delle donne, lasciando poco spazio alla pluralità dei femminismi (Apud, FONTANELLA, p. 112). Ancora più dure le osservazioni di Moura Schäffer (2011, p. 104) e Coracini (2007, pp. 91-92), che sottolineano un fenomeno curioso, per il quale la lotta all'emancipazione ha portato in realtà le donne ad aderire ad un modello maschilista e capitalista già prestabilito, un modello competitivo, “virile”, basato sulla prepotenza e sulla sopraffazione, allontanandosi sempre più da un'alternativa davvero femminista, fondata su principi di unione, cooperazione, umanità ed empatia. Ed è qui che entrano in gioco la letteratura femminile indigena e la sua traduzione. Di fatto, potrebbero essere le donne native, in qualità di donne non occidentali e da sempre interessate a trasmettere una visione della vita in armonia con la Natura, gli animali e la Pachamama, a costruire una nuova alternativa, un'alternativa che sia cosciente dell'interconnessione tra gli esseri viventi e dell'aspetto sacro dell'Esistenza (CHIARI, 2021, p. 102-103).

## 6 CONCLUSIONI

La meta principale di questo elaborato è stata quella di approfondire e chiarire meglio la cultura e le tradizioni indigene, per avvicinarle maggiormente alla cultura occidentale, in particolare a quella italiana, mediante la particolare forma dell'antologia poetica. Si è pensato di farlo attraverso l'arte, o meglio, la letteratura femminile, per diverse motivazioni. Innanzitutto, la tesi di questo lavoro è che qualunque contenuto passato attraverso forme artistiche e creative possa essere assorbito ed elaborato in maniera più profonda, perché "sentito" più che capito, in un processo che bypassa il mero giudizio razionale e permette di empatizzare e condividere sentimenti ed esperienze. Oltre all'interesse personale, si è scelto il tema delle popolazioni indigene non solamente perché facenti parte di una minoranza tutt'ora estremamente perseguitata e abusata che merita più visibilità (basti pensare alla poca considerazione data loro dall'ultimo governo brasiliano, o a quanti omicidi vengono ancora compiuti dai "garimpeiros" in terra indigena), ma anche per l'assoluta convinzione che il mondo occidentale, una volta liberatosi dall'arrogante convinzione di una presunta superiorità culturale, avrebbe molto da imparare dai loro usi e costumi, a cominciare dalle forme di governo, per arrivare alle idee sul femminismo ed al rapporto sacrale con la Natura (tanto necessario di questi tempi). Si è infine optato per la prospettiva femminile in quanto le donne native oltre ad essere le meno visibili e al contempo doppiamente vittime (come indigene e come donne), sono anche portatrici di punti di vista innovativi e inedite visioni sulla possibilità - sempre più auspicabile - di costruire una società più umana e solidale, inserita in un sistema alternativo a quello capitalistico.

Per cercare di raggiungere al meglio tutti i propositi, si è deciso di strutturare l'elaborato con un primo capitolo introduttivo sulla letteratura indigena e, attraverso la parola di studiosi, indigenisti, ma soprattutto, degli stessi artisti ed esponenti nativi, ne sono state analizzate origini, scopi ed evoluzioni, per capire come si è arrivati alla nascita della letteratura indigena scritta, a partire da quali necessità, e quali sono le particolari caratteristiche che la distinguono dalla letteratura occidentale. In un paragrafo a parte dello stesso capitolo, si è poi approfondito il versante femminile di tale letteratura, il ruolo delle donne all'interno delle società native, e le peculiarità del femminismo indigeno.

Il secondo capitolo è il corpus sostanzioso di questa ricerca, in quanto raccoglie un approfondimento biografico e artistico per ogni autrice, analizza le poesie selezionate (22 per 10 autrici) e ne propone la traduzione, corredata di testo a fronte in originale e note.

Il terzo ed ultimo capitolo, infine, commenta le scelte traduttive portandone gli esempi più rilevanti, alla luce delle teorie prese in considerazione, in particolare, restando in linea con il tema, le nozioni di negoziazione di Umberto Eco, la connessione tra la “transcrição” di Haroldo de Campos e l’antropofagia indigena applicata alla traduzione di Álvaro Faleiros, che dà luogo alle transcreazioni antropofagiche e, per concludere, l’ottica femminista applicata alla traduzione. Gli esempi commentati hanno riguardato principalmente: le tendenze alla stranierizzazione, volute e consapevoli, ma effettuate compatibilmente alle differenze tra italiano e portoghese; le soluzioni trovate per trasporre gli elementi culturali e linguistici indigeni, mantenuti il più possibili intatti e al contempo assicurando una piena comprensione; infine, le modifiche di stampo femminista effettuate nei testi.

Concludendo, coscienti di voler esaltare l’arte di una minoranza etnica e di genere, ci auguriamo che questo lavoro riesca ad avere un, seppur piccolo, impatto politico e sociale nelle vite di chi lo leggerà, associato alla piacevolezza di inoltrarsi in un viaggio lirico nella potente e delicata Amazzonia femminile.

## BIBLIOGRAFIA

ALBERTONI LISBÔA, Paulo Victor. *O escritor Jekupé e a literatura nativa*. Tesi di laurea, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofias e Ciências Humanas, SP, [s.n.], 2015, 140 p. Disponibile in: [https://www.academia.edu/34202065/O\\_ESCRITOR\\_JEKUP%C3%89\\_E\\_A\\_LITERATURA\\_NATIVA](https://www.academia.edu/34202065/O_ESCRITOR_JEKUP%C3%89_E_A_LITERATURA_NATIVA). Accesso del: 15 ott. 2021.

BAYMA, Gloria. *Os Maraguás e a literatura infanto-juvenil indígena de autoria feminina, na perspectiva da tradução de cinco obras de Lia Minápoty*. 2017. Tesi di laurea (Corso di laurea magistrale in Scienze del Linguaggio), Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, 2017.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*, quatro traduções para o português. Belo Horizonte (MG): Fale UFMG, 2008,

BRUM, Eliane. *Le vite che nessuno vede*. Traduzione di Vincenzo Barca, Palermo: Sellerio, 2020, 256 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição*. Poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011, 160 p. Disponibile in: [https://www.academia.edu/15390705/Haroldo\\_de\\_Campos\\_a\\_transcri%C3%A7%C3%A3o\\_po%C3%A9tica](https://www.academia.edu/15390705/Haroldo_de_Campos_a_transcri%C3%A7%C3%A3o_po%C3%A9tica). Accesso del: 20 nov. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica (1963) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte/MG: Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011a, p. 31-46.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor (1991) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011b, p. 47-62.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução (1984) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG - Laboratório de Edição, 2011c, p. 63- 74.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir. (1985) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG- Laboratório de Edição, 2011d, p. 75-90.

CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? (1992) In: CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora*, Belo Horizonte (MG): Viva Voz FALE/UFMG- Laboratório de Edição, 2011e, p. 91-106.

CARBONIERI, Divanize. Cinco poemas de Eva Potiguar - Uma poética de raízes imersas. *Ser Mulher Arte - Revista Feminina de Arte Contemporânea*, Setembro 2020. Disponível in: <http://www.sermulherarte.com/2020/09/cinco-poemas-de-eva-potiguar-uma.html>. Acesso del: 15 out. 2020.

CARDOZA Y ARAGON, Luis. *Rabinal-Achí, el varón de Rabinal: ballet-drama de los Indios quichés de Guatemala*. México: Porrúa, 1992, 89 p.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the metaphors of Translation. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*, Londres (UK): Routledge, 2000, p. 314-329.

CHIARI, Irene. *Pajé letterarie, traduzione e commento di testi scelti della poesia femminile indigena brasiliana*. Tesi di laurea triennale (Corso di Lingue e Culture Straniere) – Facoltà di Lingue, lettere e civiltà antiche e moderne, Università degli Studi di Perugia, Italia, 2020.

CHIARI, Irene. Possíveis vertentes críticas e teóricas para uma tradução italiana da poesia feminina indígena brasileira. *Qorpus*. Florianópolis, Edição especial tradução e literatura comparada, n. 3, vol. 11, Nov. 2021, p. 92/110. Disponível in: [https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/11/QORPUS\\_v11\\_n3\\_NOV\\_2021.pdf](https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2021/11/QORPUS_v11_n3_NOV_2021.pdf). Acesso del: 1 dic. 2021.

CORREIA, Heloísa Helena Siqueira. Saberes não humanos nas mitologias ameríndias: o que ensinam e para quem? In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*, Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 359- 375.

DANNER, Francisco Leno; DORRICO, Julie; DANNER Fernando. Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias In: Dorrico Julie et al. (orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*, Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 315- 358.

D'AMORIM, Junior. *May Sangara Kumissa: O Encanto e encontro com uma voz da poesia indígena brasileira e os ecos íntimos do leitor em sala de aula*. Tesi di laurea, Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2019, 187 p. Disponível in: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/34040/1/DISSERTA%c3%87%83O%20Miguel%20Antonio%20d%20b4%20Amorim%20Junior.pdf>. Acesso del. 15 ott. 2021.

DIADORI, Pierangela. *Teoria e tecnica della traduzione*. Strategie, testi e contesti. [s/l]: Le Monnier Università, Gennaio 2012.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; SIQUEIRA Correia, Heloisa Helena; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*, Porto Alegre, RS: Fi, 2018, 424 p. Disponível in: <https://www.editorafi.org/438indigena>. Acesso del: 10 dic. 2019.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea* - Autoria, Autonomia, Ativismo. Porto Alegre, RS: Fi, 2020, 389 p. Disponibile in: <https://www.editorafi.org/765indigena>. Accesso del: 10 nov. 2020.

DORRICO, Julie. Vozes da literatura indígena brasileira contemporânea: do registro etnográfico à criação literária *In*: DORRICO, Julie *et al.* (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea* - Criação, Crítica e Recepção, Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 227-255.

DORRICO, Julie. 3 Poemas de Aline Pachamama. *Revista Acrobata, literatura, artes visuais e outros desequilíbrios*, Abril 2020. Disponibile in: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrigo/poesia/3-poemas-de-aline-pachamama/>. Accesso del: 15 ott. 2020.

DORRICO, Julie. A Identidade e a Autoafirmação são a Base de Tudo - Entrevista com Zélia Puri. *Revista Acrobata, literatura, artes visuais e outros desequilíbrios*, Aprile 2020. Disponibile in: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrigo/entrevista/a-identidade-e-a-autoafirmacao-e-a-base-de-tudo-entrevista-com-zelia-puri/>. Accesso del: 15 ott. 2020.

DORRICO, Julie. Vô Madeira - Poema de Julie Dorrigo. *Revista Acrobata, literatura, artes visuais e outros desequilíbrios*, Aprile 2020. Disponibile in: <https://revistaacrobata.com.br/julie-dorrigo/poesia/vo-madeira-poema-de-julie-dorrigo/>. Accesso del: 15 ott. 2020.

DORRICO, Julie. Leia Mulheres Indígenas: 25 escritoras para você conhecer. *Visibilidade Indígena*, Maggio 2020. Disponibile in: <https://www.visibilidadeindigena.com/post/leia-mulheres-ind%C3%ADgenas-25-escritoras-para-voc%C3%AA-conhecer>. Accesso del: 15 ott. 2020.

DRUMBL, John. L'idea di traduzione in Benjamin, *In*: DRUMBL, John. *Traduzione e scrittura*, p. 129-140. Disponibile in: [https://www.ledonline.it/transit/Drumbl/drumbl\\_03.pdf](https://www.ledonline.it/transit/Drumbl/drumbl_03.pdf). Accesso in: 20 gen. 2020.

D'URSO, Andrea; MUZZIOLI, Francesco. *Benjamin e il compito del traduttore: due riflessioni parallele per una rilettura in chiave rossi-landiana*. Università del Salento, 2011, p. 133-147. Disponibile in: <https://core.ac.uk/display/41168149>. Accesso del: 20 gen. 2020.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Esperienze di traduzione. Firenze: Tascabili Bompiani, 2003.

EMIRI, Loretta. *Amazzone in tempo reale*. Fermo: Andrea Livi, 2013.

FALEIROS, Álvaro. *Traduções Canibais - uma poética xamânica do traduzir*, Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2019.

FIOROTTI, Devair; MANDAGARÁ, Pedro. Contemporaneidades Ameríndias. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 53, gen./apr. 2018. Disponibile in: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/902>. Accesso del: 12 nov. 2020.

FLOTOW, Luise von. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, número 2, Association canadienne de traductologie, 1991, p. 69-84. Disponibile in: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1991-v4-n2-ttr1475/037094ar/>. Accesso del: 27 mar. 2020.

FONTANELLA, Laura. *La traduzione femminista tra differenzialismo e Queer: teorie e pratiche di ieri e di oggi*, Femminismi postcoloniali e transnazionali, Escaping gender violence. *La camera blu. Rivista di studi di genere*, p.108-123, 2016. Disponibile in: <http://www.tema.unina.it/index.php/camerablu/article/view/5236/5849>. Accesso del: 15 dic. 2019.

GUIMARAES ALVES, Marianna. *Palavras sobreviventes: o protagonismo indígena na literatura contemporânea no Brasil*. Tesi di laurea, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Facoltà di Letras, Programma di Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, UFRJ, 2016, 112 p. Disponibile in: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/876081.pdf>. Accesso del: 15 ott. 2021.

GOLDEMBERG, Deborah; DA CUNHA Rubelise. Literatura Indígena Contemporânea: o encontro das formas e dos conteúdos na poesia e prosa do I Sarau das poéticas indígenas. *Espaço Ameríndio*, [s/l]: vol. 4, n. 1, Jan./Jun. 2010, p. 117-148. Disponibile in: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/12888/8259>. Accesso del: 15 dic. 2019.

GRAÚNA, Graça. 3 poemas de Graça Graúna. *Revista Acrobata, literatura, artes visuais e outros desequilíbrios*, Novembre 2019. Disponibile in: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/poesia/3-poemas-de-graca-grauna/>. Accesso in: 15 ott. 2020.

GRAÚNA, Graça. Macunaíma. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea* - Autoria, Autonomia, Ativismo. Porto Alegre, RS: Fi, 2020, 389 p. Disponibile in: <https://www.editorafi.org/765indigena>. Accesso del: 10 nov. 2020.

GRILLO, Rosa Maria; GORZA, Piero (curatori); GUAGLIARO, Eliana; ESCALONA, Victoria; JOSÉ, Luiz (traduttori). *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*. Salerno; Milano: Oèdipus, 2007, 169 p.

HENRIQUE, Paloma de Melo. “A mãe terra nos anima”: mulheres indígenas contracolonizando a literatura e as artes visuais no Brasil: inspirações para a introdução de uma educação decolonial na escola. Tesi di Laurea, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019, 172 p. Disponibile in: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206373/001112988.pdf?sequence=1>. Accesso del: 15 ott. 2021.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay kakiri tama* – Eu moro na cidade. 2° ed. São Paulo/SP: Pólen, 2018.

KRENAK, Ailton. *Idee per rimandare la fine del mondo*. L'identità esemplare di un piccolo popolo per il futuro delle società umane. Aboca Edizioni, 2020.

KRENAK, Ailton; DE SOUSA, Boaventura Santos; SILVESTRE, Helena. *Sistema e antisistema*. Tre saggi, tre mondi nello stesso mondo. Traduzione di Chiara Calcagno, Castelvecchi Editore, Collana Nodi, 2022.

LIBRANDI, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 195- 223.

LOPES, Luzionira de Sousa. *Loas e versos Xakriabá: tradição e oralidade*. 2016. Monografia (Licenciatura em Línguas, Artes e Literatura, Formação Intercultural para Educadores Indígenas) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, 64 p. Disponível in: <https://www.biblio.fae.ufmg.br/monografias/2016/luzionira%20de%20sousa%20lopes.pdf>. Acesso del: 15 ott. 2020.

MEDEIROS, Sérgio. Ainda não se lê em xavante. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 155-171.

MINGANTI, Paolo. *Storia della letteratura araba, africana, indigena dell'America e Oceania*. Milano: Fabbri Editori, 1° ed. 1985, 2° ed. 1986.

MOURA SCHÄFFER, Ana Maria de. Sobre tradução feminista (ou de gênero?) no Brasil: algumas considerações, Tradução e Comunicação. *Revista Brasileira de Tradutores*, n. 21, p. 93-111, 2011. Disponível in: <https://core.ac.uk/display/28400753>. Acesso del: 15 dic. 2019.

MONTEMAYOR, Carlos. *Arte y trama en el cuento indigena*. México: Fondo de cultura economica, 1998.

MUNDURUKU, Daniel. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura. O reencontro da memória. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*, Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 81-83.

NEMIROWSY, Varella, Julia. A tradução feminista. In: *A ética da intervenção ideológica na tradução*. Tesi di Laurea, Dipartimento di Lettere, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Luglio 2017, 96 p. Disponível in: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/32256/32256\\_1.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/32256/32256_1.PDF). Acesso del: 15 Gennaio 2020.

ORJUELA, Hector H. *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1986.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3° ed. revisada, Rio de Janeiro/RJ: Grumin, 2019.

SILVEIRA, Marcelo; GUERRA, M. J.; SANTOS, L.C. (orgs.). *Macro - Jê: língua, culturas e reflexões*. Eduel, 2020.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 51-74.

TABAJARA, Auritha. O grão. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Autoria, Autonomia, Ativismo*. Porto Alegre, RS: Fi, 2020, p. p. 73-76.

TEDESCO, Italo. *Literatura indígena en Venezuela. Selección, estudio preliminar y notas*. Caracas: Kapelusz venezolana, 1981.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Prefácio - Falas à espera de escuta. In: DORRICO, Julie et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea - Criação, Crítica e Recepção*. Porto Alegre, RS: Fi, 2018, p. 15-24.

THIÉL, Janice Christine. A literatura dos povos indígenas e a Formação do Leitor Multicultural. *Educação e Realidade*. Porto Alegre, v. 38, n.4, p.1175-1189, ott. /dic. 2013. Disponível in: [http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade](http://www.ufrgs.br/edu_realidade). Acesso del: 30 nov. 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo (SP): Cosac Nify, 2002, p. 183-264.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros (entrevistas)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

## Sitografia

Sito *Pensador* di Auritha Tabajara  
[https://www.pensador.com/autor/auritha\\_tabajara/](https://www.pensador.com/autor/auritha_tabajara/)

Sito della *Academia Brasileira das Letras*:  
<http://www.academia.org.br>

Sito ufficiale del *CIMI (Conselho Indigenista Missionário)*  
<https://cimi.org.br/>

Sito ufficiale di Fernanda Vieira  
<http://ikamiaba.com.br/fernanda-vieira>

Sito ufficiale della *FUNAI (Fundação Nacional do Índio)*:  
[www.funai.gov.br](http://www.funai.gov.br)

Sito *Pensador* di Graça Graúna

[https://www.pensador.com/autor/graca\\_grauna/](https://www.pensador.com/autor/graca_grauna/)

Sito ufficiale di Eliane Potiguara:

<http://www.elianepotiguara.org.br/>

Notizie biografiche e bibliografiche supplementari su Márcia Wayna Kambeba

<https://www.mulheresdeluta.com.br/marcia-wayna-kambeba/>

<https://www.livrariamaraca.com.br/produto/o-lugar-do-saber-ancestral-marcia-kambeba/>

<https://www.barnesandnoble.com/w/kumi-a-jen-m-rcia-kambeba/1138993461>

<https://editorajandaira.com.br/products/saberes-da-floresta>

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/18951>

### **Strumenti di ricerca**

Biografias -eBiografia.com: <https://www.ebiografia.com>

Culturas Indígenas: <https://culturasindigenasdobrasil.blogspot.com/>

Plataforma [Lattes](http://lattes.cnpq.br/) (informazioni curricolari di professori e ricercatori del Brasile):

<http://lattes.cnpq.br/>

Dicionário Ilustrado Tupi Guarani (online): <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/>

Grumin – Rede de comunicação Indígena <http://www.grumin.org.br/principal.htm>

HOUAISS Antônio; VILLAR Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro (RJ): Objetiva, 2009, p. 1986.

Literatura de cordel

<https://www.neoenergia.com/pt-br/te-interessa/cultura/Paginas/literatura-de-cordel-historia-curiosidades.aspx>

Mirim- povos indígenas no Brasil: [www.mirim.org](http://www.mirim.org)

Povos Indígenas no Brasil: <https://pib.socioambiental.org/pt> e

<https://www.paraibacriativa.com.br/categoria/noticias/>

REBRA- rede de escritoras brasileiras: <http://www.rebra.org/>

Recanto das Letras (informazioni biografiche e letterarie su scrittori brasiliani):

<https://www.recantodasletras.com.br>

Significados (significati etimologici e culturali di alcune espressioni indigene e brasiliane): <https://www.significados.com.br>

Significado do nome: <https://www.significadodonome.com>

**Siti di ricerca su miti e tradizioni indigene:**

Amazônia de A Z <http://www.amazoniadeaaz.com.br>

Mitologia guru: <https://mitologia.guru/seres-mitologicos>

Mitos e lendas: <https://www.mitoselendas.com.br>

O Urucum

Blogspot: <https://ourucum.blogspot.com/2014/10/o-urucum-alem-da-cor-vermelha.html>

Portal São Xapuri <https://www.portalsaofrancisco.com.br/folclore>  
<https://www.xapuri.info/cultura/mitoselendas>

Toda matéria

<https://www.todamateria.com.br/lenda-da-cobra-grande/>

Treccani – L'enciclopedia italiana (e dizionario): <http://www.treccani.it>

Vocabulário da Língua Geral Amazônica:

[https://www.geocities.ws/indiosbr\\_nicolai/tupi-lga.html](https://www.geocities.ws/indiosbr_nicolai/tupi-lga.html)