

REFLEXÕES SOBRE O ATO TRADUTÓRIO EM TRECHOS DE LITERATURA INDÍGENA

DOI: 10.48075/ri.v24i2.29081

Maria Sílvia Cintra Martins¹
Maria Claudia Bontempi Pizzi²

RESUMO: Este trabalho é resultado de pesquisa desenvolvida no Grupo de Pesquisa LEETRA (CNPq) que abriga, entre outras, as linhas de pesquisa “Estudos de Tradução” e “Letramento e comunicação intercultural”. A pesquisa que desenvolvemos envolveu a tradução comentada de dois corpora distintos, levando-se em consideração o papel do tradutor, seja como segundo autor, seja como ator ou agente das linhas de fronteira, em exercício de alteridade cultural. No contexto da Literatura Indígena brasileira em particular, entendemos que esse exercício tradutório pode contribuir para a divulgação do trabalho de autores indígenas brasileiros, que produzem seus textos em português e acabam relativamente isolados do cenário mundial, assim como daqueles textos literários produzidos originalmente em uma das línguas indígenas hoje existentes em território nacional, os quais requerem, para sua divulgação e conhecimento entre nós, sua tradução para a língua portuguesa. Pretendemos contribuir para a reflexão sobre a tradução e sobre questões culturais a ela relacionadas, assim como para a implementação da lei 11.645/08 que implica a inclusão da temática indígena nos currículos escolares.

Palavras-chave: Tradução Literária; Semiótica da Cultura; Transcrição; Identidade; Literatura Indígena.

REFLECTIONS ON TRANSLATION IN EXCERPTS FROM INDIGENOUS LITERATURE

ABSTRACT: This paper is the result of a research developed by LEETRA (CNPq), a research group that deals with “Translation Studies” and “Literacy and intercultural communication”, among other research lines. The research developed involved the commented translation of two different corpora, taking into consideration the role of the translator either as second author or as an actor/agent of the boundary lines, as an exercise of cultural otherness. In the context of Brazilian Indigenous Literature, we understand that such a translation exercise may contribute to the dissemination of the work of

¹ Doutora em Letras pela UNESP Araraquara. Professora Sênior do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atua nos programas de pós-graduação PPGL/UFSCar e LETRA/USP. Líder do grupo de pesquisa LEETRA – Laboratório Linguagens em Tradução e editora da revista LEETRA Indígena. E-mail: msilviamart@gmail.com

² Doutora em Linguística pela UFSCar. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Campus São Carlos. Pesquisadora integrante do grupo de pesquisa LEETRA – Laboratório Linguagens em Tradução. E-mail: mclaudiapizzi@ifsp.edu.br

Brazilian indigenous authors that produce their texts in Portuguese, therefore being relatively isolated from the international scene. It may as well as contribute to reveal those literary texts originally produced in one of the current indigenous languages within the national territory, requiring its translation into Portuguese to certify its dissemination and knowledge among us. We intend to contribute to the reflection on translation and on those cultural issues related to it, as well as to the implementation of Brazilian law 11.645/08, concerning the teaching of Indigenous topics in school curricula.

Keywords: Literary Translation. Semiotics of Culture. Transcreation. Identity. Indigenous Literature.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é composto de duas partes. Na primeira fazemos algumas reflexões em torno da Semiótica da Cultura e de suas contribuições para se pensar na tradução como inerente a toda a comunicação cultural. Trazemos, também, reflexões sobre os desafios da tradução literária e apresentamos algumas propostas de tradução para as línguas portuguesa e inglesa de textos em língua indígena.

Na segunda, são apresentados outros pressupostos teóricos próprios à área de Estudos de Tradução, e é apresentada a proposta tradutória para a língua inglesa de trechos de um volume pertencente à Literatura Indígena Brasileira.

Trazemos, com isso, resultados de pesquisa em que se buscou investigar e discutir o papel do tradutor, seja como segundo autor, seja como ator ou agente das linhas de fronteira, que se coloca no lugar do autor do texto original, em um exercício de alteridade cultural.

No contexto dos Estudos Ameríndios, e dos estudos sobre a Literatura Indígena brasileira em particular, entendemos que esse exercício tradutório pode contribuir para a divulgação do trabalho de autores indígenas brasileiros ao menos em duas direções: por um lado, porque aqueles escritores que produzem seus textos em Português acabam relativamente isolados do cenário mundial; mas por outro, porque grande parte dessa literatura, tendo sido produzida em uma das dezenas de línguas indígenas existentes em território nacional, requer, hoje, para sua divulgação e conhecimento entre nós, sua tradução para a língua portuguesa.

A SEMIÓTICA DA CULTURA E OS DESAFIOS DA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Iniciaremos nossas reflexões a partir de alguns pressupostos presentes na Semiótica da Cultura (Lotman, 2005), fazendo-os dialogar com questões próprias à área de pesquisa em Estudos da Tradução, uma vez que encontramos neles subsídios interessantes para a abordagem das questões culturais de que trataremos no decorrer deste trabalho.

Na linha do pensamento do semioticista russo Yuri Lotman (2005), a semiosfera é vista como o espaço necessário a toda e qualquer semiose, entendendo-se que o conjunto de formações semióticas precede funcionalmente cada língua singular e isolada, sendo uma condição *sine qua non* de sua existência. Nesse sentido, o autor defende que nenhuma língua poderia existir fora da semiosfera e que somente dentro desse espaço os processos comunicativos se tornam possíveis. A divisão entre centro e periferia é, por sua vez, uma lei da organização interna da semiosfera: haveria um limite, uma fronteira entre a semiosfera e o espaço não-semiótico ou extra-semiótico, que estaria fora dela, seja porque nele, hipoteticamente, ingressaríamos no mundo tal qual seria, sem o recobrimento da linguagem, seja porque ingressaríamos em outra comunidade semiótica, dotada de seus códigos próprios e de sua identidade.

Dentro dessa vertente teórica, a fronteira semiótica é representada pela soma de filtros bilíngues: ao passar por eles, o texto é traduzido em outra(s) língua(s), fato que não implica, necessariamente, a tradução de uma língua em outra língua que seria considerada estrangeira, nesse sentido em que falamos de línguas nacionais como o português, o inglês, o espanhol, o alemão, e nos processos de tradução de uma para outra dessas línguas. Entende-se que a tradução se dê, de fato, a todo instante, enquanto mecanismo intrínseco ao funcionamento de toda e qualquer linguagem humana.

A semiosfera, enquanto macroespaço semiótico, compreenderia, assim, um grupo de semiosferas, ou microespaços semióticos interligados, sendo que cada um desses espaços participa do diálogo e envolve um espaço de diálogo. Segundo Yuri Lotman (2005), não existem, portanto, sistemas monosseânticos isolados: sua articulação baseia-se em necessidade heurística, já que nada que se tome isoladamente pode, de fato, ser efetivo ou significativo. Os sistemas semânticos só funcionam, por isso mesmo, quando imersos num contínuo semiótico específico, preenchido com modelos semióticos multivariantes situados dentro de uma sequência de níveis hierárquicos que exigem a tradução como algo próprio de

sua ontologia, de tal forma que possam se dar as transições entre os diferentes sistemas e entre seus níveis. É impossível, assim, a transição de forma fluida ou imediata: ela se dá através dos assim denominados filtros bilíngues, cuja existência baseia-se na pressuposição de que a travessia se faz em meio de um espaço por natureza heterogêneo. É nesse sentido, aliás, que a heterogeneidade dos produtos, ou seja, o fato de que os textos em si se caracterizem por sua heterogeneidade e hibridação decorre da própria caracterização do espaço semiótico em que se processam.

Essa visada chama-nos, assim, a atenção para o fato da tradução como uma constante, ou seja, como um mecanismo inerente a toda a linguagem, lembrando-nos do aspecto vivo e processual que caracteriza as línguas em geral, aspecto do qual nos esquecemos, sempre que nos deparamos com os textos como se fossem produtos fechados e inertes, ou como se existissem fechados em compartimentos estanques. Com base em abordagem de caráter eminentemente sócio histórico, Lotman nos coloca diante de espaços sócio-histórico-culturais, dotados de suas semioses e de identidades próprias, lembrando-nos do tradutor como daquele que se coloca em lugar de fronteira.

Dentro dessa visada ampla, a tradução de narrativas e cantos sagrados indígenas, ricas fontes de informação sobre tópicos socioculturais e históricos, pode oferecer a possibilidade de reflexão, durante o ato tradutório e durante a leitura, sobre questões culturais relacionadas aos povos indígenas brasileiros, assim como para o reconhecimento dessas materialidades linguísticas no campo da Literatura.

Para isso, no entanto, e de forma complementar, lembramos que Henri Meschonnic (2006/1989) nos chama a atenção para a caracterização própria ao recitativo, em seu teor interpelativo, na configuração do poema, assim como na versificação bíblica. É fato que, segundo o linguista francês, as diferentes traduções da Bíblia teriam provocado sua descaracterização, na medida em que transformaram, via de regra, sua configuração recitativa e poética original em narrativa de teor informativo. Usando seus termos, teria havido, com a tradução, uma conversão do “recitatif” – de caracterização dramática e performativa - em “récit”, ou seja, em narrativa dotada de neutralidade.

Creemos – conforme se verá adiante - que algo semelhante tem acontecido nas traduções das narrativas indígenas tradicionais, uma vez que, retirando-as de sua imersão na realidade dos cânticos sagrados a que pertencem, também se extrai delas o caráter agentivo de forma reducionista, quando se transpõe, em processo tradutório, a narrativa de uma

semiosfera a outra, com eventual perda de características próprias a sua identidade no contexto original.

Passamos, a título de exemplos, a breve relato de experiência de tradução de versos de literatura indígena wanano (ou kotiria) por equipe constituída de uma das autoras deste trabalho em conjunto com a antropóloga Janet Chernela (University of Maryland, USA) e com sujeito da comunidade indígena wanano (Alto Rio Negro, AM).

A experiência deu-se em julho de 2013, em Manaus, e fez parte de projeto mais abrangente que inclui outros sujeitos wanano, uma docente e pesquisadora da UFES e também um escritor amazonense. Os versos em língua wanano foram coletados por Janet Chernela, no Alto Rio Negro, em pesquisa de campo que vem se estendendo por cerca de trinta e cinco anos. Nesse período foi feita gravação em áudio e transcrição em equipe constituída pela antropóloga e por sujeitos indígenas wanano. Transcrevemos abaixo apenas dois versos (1 e 5) de uma das narrativas, denominada *Numia Parena Numia*, uma narrativa de origem, ou seja, que relata uma história concernente aos tempos primordiais desses povos.³

Na transcrição abaixo, temos quatro linhas para cada verso, sendo que: (a) a primeira linha contempla o verso tal qual contado por um sujeito indígena wanano para a antropóloga Janet Chernela; (b) a segunda linha comporta a tradução feita no momento da primeira transcrição por outros três sujeitos indígenas wanano; (c) a terceira linha comporta tradução literária efetuada por uma das autoras deste trabalho; (d) a quarta linha comporta tradução literal da segunda linha para o inglês.

Baseando-nos na escuta do texto em wanano e comparando-a com as propostas tradutórias das linhas 2 e 4, é possível notar, nestas, uma tendência a se centrar no que convencionamos entender por “significado”, dentro de uma tendência à separação entre significante e significado, algo mais típico das traduções literais, ou seja, daquelas que não levam muito em conta o aspecto formal, no que este contém de ritmo, de sonoridades, de repetições. Já a proposta de tradução literária, presente na terceira linha, busca contemplar, ao menos em parte, as questões formais que aparentam ter sido desnecessárias para a antropóloga, e mesmo para os falantes nativos, já que esses tenderam para o esquematismo e para a simplificação. Senão, vejamos:

³ Yapima, Julho 1979. Reg. Janet Chernela, AILLA GVC002R0081001. Transcrito e traduzido por sujeitos da comunidade wanano. O volume traduzido e ilustrado foi publicado em 2015 pela Editora Reggo, em edição limitada para distribuição para bibliotecas (Chernela, 2015).

Verso 1:

Wa'manore a'rina ti, mari dahpoto wa'manore ñukhioa.

No princípio nossos ancestrais inventaram estes instrumentos.

No começo, nossos avós inventaram lá no começo estes instrumentos

In the beginning our ancestors created these instruments.

Verso 5:

Tire wa'manore, tire yoa sini phati, tire minia phona khi'tire.

No princípio eles transformaram a palmeira em Minia Phona.

Tudo foi no começo, os tais saídos da palmeira paxiúba, esses tais Minia Phona

In the beginning they transformed the tree into Minia Phona. 4

Vale lembrar que Janet Chernela possui conhecimento bastante amplo da língua wanano; já quem efetuou a tradução literária, sem qualquer conhecimento prévio da língua wanano, apenas pôde fazê-lo com base nestes princípios: 1) no diálogo com a equipe, em que levou em consideração dados provindos do campo da Antropologia assim como informações de um falante nativo presente nesse momento; 2) na consideração de aspectos sonoros e rítmicos presentes na língua wanano, ou seja, levando em conta a materialidade concreta e formal, com acesso indireto às questões relativas à tradução literal propriamente dita, ou seja, pelo diálogo em equipe e por consulta a dicionário wanano/espanhol que contemplava pouquíssimos itens lexicais presentes no texto em questão.

Passamos agora ao esclarecimento de algumas opções para a tradução literária:

1. O diálogo com o sujeito wanano com quem pudemos conversar nesse momento trouxe à tona a diferença sutil entre as expressões “no princípio” (que comportaria a referência a um tempo primordial da criação de todos os seres humanos) e “no começo” (referindo-se à História específica desse povo).
2. Também junto com o mesmo sujeito wanano pudemos optar por manter o termo “inventaram” e não “criaram”, como poderia sugerir a tradução em língua inglesa, já que segundo ele não se poderia dizer que o instrumento foi criado, uma vez que foi fabricado com a utilização da palmeira que já existia;
3. Embora para nós, não indígenas brasileiros, a palavra “ancestral” pareça estar muito associada à cultura indígena, o que poderia nos conduzir à preferência por ela, o

⁴ A edição comporta notas explicativas - ou seja, comporta elementos de tradução comentada - sendo que os comentários são feitos por Chernela para dar conta de explicar, por exemplo, o que são Minia Phona: “Minia Phona é o nome dado pelo povo Kotiria (Wanano) às flautas chamados Jurupari Phona” (Chernela, 2015).

depoimento do sujeito indígena wanano levou-nos à escolha por “avós”, que, segundo ele, guardaria sintonia maior com o que se relata no texto em questão. Fala-se, segundo ele, dos avós, e não dos ancestrais.

4. A repetição da expressão “wa’namore” – que o mesmo sujeito indígena nos disse significar “no começo” – levou-nos a optar também por sua repetição na tradução literária. Note-se que para as traduções literais (linhas 2 e 4) esse fato pareceu irrelevante, porém, conforme nosso entendimento, é ele mesmo que atribui a este verso a conotação do que via de regra entendemos por “literário”.

Concluimos, assim, que para este verso 1 a tradução literária pautou-se basicamente na consideração da pertinência dos itens lexicais para a narrativa em si e para a cultura à qual pertence, sendo que se entendeu ser de fundamental importância repetir a expressão “no começo” (“wa’namore”), seguindo a tendência poética presente na versão original.

Quanto ao verso 5, valem as seguintes considerações:

1. O dicionário wanano/espanhol a que tivemos acesso comporta “ti” e “tire” como “esse”; já “tiro”, como “ele”. No desconhecimento de muitos outros termos que não eram contemplados no mesmo dicionário, baseamo-nos em alguns esclarecimentos que nos eram fornecidos pelo sujeito wanano, e também na comparação intratextual, ou seja, baseamo-nos em itens que se repetiam em outros versos para aos poucos irmos aprendendo mais daquela língua que em princípio nos era totalmente estrangeira.
2. Chamou-nos a atenção a aliteração da linguodental surda “t” para a qual passamos a buscar equivalências na língua portuguesa, optando por “tudo”, “os tais”, “esses tais”, dentro de um jogo em que, por um lado, entendíamos ser importante manter a aliteração da mesma consoante, e de preferência com significado aproximado, mas, por outro, sabíamos que o termo “tal”, em nossa língua, não conta com utilização isolada, mas sim em sequências frasais, como “esse tal de...”. Já “tudo”, sem ser em princípio um dêitico, adquire no contexto função referencial anafórica, aproximando-se assim do sentido de “esse” ou “isso”.
3. Passamos, ainda, a ler e reler para nós mesmos (mesmo que em leitura silenciosa) aqueles versos, tratando de captar-lhes o ritmo, a constituição silábica, ou seja, a eventual metrficação – de forma a transpô-la, ao menos de forma aproximada, para a língua portuguesa, em exercício constante de escuta da língua indígena, de seu ritmo, de seu recitativo.

A TRADUÇÃO LITERÁRIA COMO TRANSCRIÇÃO E REFLEXÃO INTERCULTURAL

Segundo Paz (1990), aprendemos a traduzir no exato momento em que aprendemos a falar, uma vez que, quando uma criança questiona o significado de uma palavra, na verdade está procurando uma tradução do termo desconhecido para a sua linguagem. Traduzimos dentro de nossa própria língua, sem ao menos percebermos, algo que remete à clássica diferenciação efetuada por Jakobson (1973) entre as traduções intralinguística, interlinguística e intersemiótica.

A atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução – “nenhuma leitura é tão atenta e tão cuidadosa quanto aquela que compõe a mais simples das traduções bem realizadas” (ARROJO, 1993, p.52). Para Arrojo (1993), traduzir pode significar interpretar, e ao tradutor, como ao intérprete, cabe um papel de intermediário, que transporta significados entre os dois planos, pois os estilos são coletivos, universais e passam de uma língua para outra. As obras são únicas, mas não isoladas: cada uma delas nasce e vive uma relação com outras línguas diferentes.

Paulo Ottoni (1997), por sua vez, cita Derrida⁵ e conclui que a tradução não poderia ser uma réplica do original, e precisa ser vista como uma transformação. Traduzir, então, é movimentar-se entre uma língua e outra, graças à produção e transformação de significados.

Para Derrida (1998) o projeto de desconstrução, no que diz respeito à linguagem, significa desconstrução e reconstrução de sentidos, ou seja, um deslocamento. Isso quer dizer que os sentidos não são sempre os mesmos, que há flutuações, efeitos de sentido. Portanto, essa concepção também conduz à necessidade de negar a ideia de significado inscrito, fixo e imutável, já que tanto a leitura quanto a escrita se constroem em um presente circunscrito pelo tempo e espaço e em cada nova escritura, ou seja, “cada elemento se constitui a partir do rastro dos outros elementos da cadeia ou do sistema” (RODRIGUES, 2000, p.198).

O também filósofo Walter Benjamin (2008) discorre sobre a tarefa do tradutor em um dos textos que figuram como cânones da área, escrevendo que, ao elaborar uma tradução, o tradutor não deve tentar identificar quem/como seriam os receptores do texto original, nem buscar apoio em ponderações sobre quais serão os leitores do texto traduzido, pois essa reflexão não contribui para a tarefa tradutória, já que “o próprio conceito de um leitor ‘ideal’

⁵ Ottoni (1997) indica a seguinte referência: DERRIDA J. Des tours de Babel. In: GRAHAM, J.F. (ed.). *Difference in translation*. Cornell University Press, 1985.

é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral” (BENJAMIN, 2008, p. 66).

Para Benjamin, a tradução não deve ser vista apenas como um texto escrito para que falantes de outras línguas possam compreender uma obra original, visto que isso a relega ao papel secundário de transcrição. É nesse sentido que afirma: “Se ela fosse destinada ao leitor, também o original o deveria ser” (BENJAMIN, 2008, p. 66).

Mas, segundo ele, longe de apenas transcrever ou transmitir, cabe ao tradutor um trabalho criativo, pois “aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (...) não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o ‘poético’? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?” (BENJAMIN, 2008, p. 66). Dessa forma, a tradução também contribui para a sobrevivência do original, conferindo-lhe desdobramentos geográficos e temporais.

A tarefa do tradutor, enfim, “consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado. (...) A intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor derivada, última, ideativa” (BENJAMIN, 2008, p. 75).

No Brasil, Campos (1992) coloca, por sua vez, que a tradução literária é, ao mesmo tempo, um exercício de natureza crítica e criativa, uma transcrição, lembrando-se de uma de suas definições para o termo transcrição:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. (...). Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.

O poeta define o tradutor como alguém que tem a chance de recriar o original a partir das potencialidades da língua alvo, que deve colocar-se como poeta e traduzir poesia com outra poesia. Nesse sentido, se “o poeta é um fingidor”, de acordo com o poema de Fernando Pessoa, o tradutor seria um “transfingidor” (CAMPOS, 2013a, 2013b).

Portanto, ao nos alinharmos com os teóricos mencionados, passamos a entender o tradutor, especialmente o que se aventura em traduções literárias, como aquele que se posiciona em região de fronteira semiótica, onde quem traduz dá passagem a um número

amplo de possibilidades sintático-semânticas, rítmicas e fonológicas, entre as quais efetua as suas escolhas tradutórias.

MEU VÔ APOLINÁRIO: FORMAÇÃO DA IDENTIDADE E MEMÓRIA NA LITERATURA AMERÍNDIA

Uma vez que os dois corpora que trazemos para discussão fazem parte da Literatura indígena brasileira, e uma vez que esta é, neste momento histórico, uma área de pesquisa ainda pouco estudada, iniciamos as reflexões desse subitem com uma indagação, a qual pretendemos responder como forma de esclarecer alguns conceitos que serviram de base para a elaboração do presente artigo: o que é literatura e quem a define?

Iniciamos as reflexões desse subitem com uma indagação, a qual pretendemos responder como forma de esclarecer alguns conceitos que serviram de base para a elaboração do presente artigo: o que é literatura e quem a define?

Segundo Danziger e Johnson (1974, p. 9), em uma definição ampla e neutra, a literatura é “uma arte verbal; isto é, a literatura pertence, tradicionalmente, ao domínio das artes, em contraste com as ciências ou o conhecimento prático, e o seu meio de expressão é a palavra, em contraste com os sinais visuais da pintura e escultura ou os sons musicais”.

A literatura é, então, a arte das palavras e, dessa forma, está intrinsicamente relacionada com os conceitos de língua, cultura e sociedade. Por isso, segundo Silva (2007, p. 37),

(...) transformações, próprias de um sistema aberto como o sistema literário, no qual ocorre um constante e complexo fluxo de entradas e saídas em relação à esfera da não literatura, são originadas por alterações do sistema de normas aceites pela comunidade literária – escritores, leitores, críticos, teorizadores, professores, etc. – sob a acção de mudanças operadas historicamente nas estruturas sociais e culturais”.

Dessa forma, pode-se dizer que a literariedade de um texto depende do reconhecimento de uma determinada comunidade interpretativa, o que, conforme Lopes (2016, p. 8), “nos leva a pensar que a aceitação da literariedade de um texto está sujeita ao livre-arbítrio”.

Silva (2007, p. 33) escreve também que a obra literária “só adquire efectiva existência como obra literária, como objecto estético, quando é lida e interpretada por um leitor, em conformidade com determinados conhecimentos, determinadas convenções e práticas

institucionais” (SILVA, 2007, p. 33). Ainda, segundo Reis (2001, p.111): “(...) a constituição da linguagem literária e do discurso que a configura podem ser entendidos como resultado de um acto discursivo próprio, propondo a uma comunidade de leitores um texto que essa comunidade reconhecerá como texto literário” (REIS, 2001. p 111).

Portanto, o indivíduo integrante de um determinado contexto social teria o poder de definir, como leitor, o que é literatura. A literatura indígena poderia, então, ser considerada como literatura, mesmo porque, assim como nos textos produzidos pelos demais grupos sociais, há relação intrínseca entre texto, cultura e sociedade. Já no que diz respeito às inegáveis raízes orais que lhe são inerentes, e que se farão presentes em um dos corpora sob análise, entendemos que esta especificidade não condiz apenas com esta literatura.

Parece-nos, ainda, válido lembrar que, conforme Paz (1976, p. 237), podemos dizer que muitos conceitos utilizados na teoria literária da América Latina em geral e, também, para tratar de literatura indígena, “são toscas adaptações de modelos estranhos”.

Ainda seguindo essa linha de pensamento, para Schwarz (1992, p.16), esse arcabouço teórico criado além-mar fica, ao chegar aqui, “fora de lugar”. Há problemas na própria origem, pois mesmo entre os países europeus há disparidades que são desprezadas nessa tentativa de homogeneização; aqui, no entanto, esses problemas se potencializam devido às diferenças sociais mais marcadas. Szeman (2001, p. 30, tradução nossa⁶) comenta o mesmo texto de Schwarz (1992) ao dizer que “o que está suprimido nessa ideia de inautenticidade cultural (...) é um reconhecimento das circunstâncias materiais e históricas que primeiro estabeleceram a ideia de uma cultura ‘original’ em relação à qual as outras, por contraste, parecem ser meras cópias”.

Da mesma forma, Bhabha (2003, p. 75), ao discutir o local da cultura pós-colonial, pondera que “a visibilidade da mumificação cultural na ambição declarada do colonizador de civilizar ou modernizar o nativo, (...) resulta em ‘instituições arcaicas inertes [que funcionam] sob a supervisão do opressor como uma caricatura de instituições anteriormente férteis”.

É no horizonte dessa linha de contestação que vimos assistindo a um movimento crescente que busca maior destaque para a literatura das chamadas minorias, na qual a produção indígena está incluída, destacando-se, em território nacional, a obra de Daniel

⁶ “What is suppressed in this idea of cultural inauthenticity (...) is a recognition of the material, historical circumstances that first established the idea of an ‘original’ culture to which others, by contrast, seem to be mere copies”. (SZEMAN, 2001, p. 30).

Munduruku, autor de *Meu vô Apolinário*, considerado um dos mais proeminentes nomes da literatura indígena brasileira.

Na linha da discussão teórica que apresentamos, não poderá ser intuito do presente trabalho categorizar o texto de Daniel Munduruku levando em conta apenas conceitos já existentes na teoria literária, os quais foram construídos a partir do que é tido como cânone ocidental. Levando em conta as críticas que destacamos, como as de Szeman (2001) ou Bhabha (2003), podemos dizer que tal visão não abrange totalmente os efeitos da literatura indígena, já que ela é muitas vezes ignorada ou prontamente (e superficialmente) categorizada como literatura infanto-juvenil (que, como sabemos, é uma categoria separada do que a academia considera como alta literatura).

Em *Meu vô Apolinário* (2009), o adulto volta os olhos para a infância e, com isso, expõe a saga familiar e seu processo de crescimento, enveredando por labirintos de vozes e reelaborações de memórias. O narrador encara as primeiras experiências com a cidade, com a escola, com as tradições da aldeia, com a morte, começando a questionar o que é ser índio, o que é viver e o que é morrer como índio. Há a mudança de identidade, ele muda seus pontos de vista, deixando a “raiva de ser índio” (título de um dos capítulos) para trás, tentando entender a verdade do mundo onde está vivendo. Desenvolve também, em meio a tudo isso, suas características como escritor, sua própria maneira de produzir literatura, de interpretar a vida.

A memória, definida da maneira mais simples como um processo mental que armazena informações no cérebro, é parte importante na obra de Daniel Munduruku. De modo geral, as memórias são menos claras e detalhadas que as percepções, mas, ocasionalmente, uma imagem memorizada pode ser descrita de forma pormenorizada. O protagonista, em *Meu vô Apolinário*, descreve alguns fatos e sentimentos do seu passado com certa precisão, como suas primeiras lembranças:

Minhas primeiras lembranças – além de um terremoto que vivi aos quatro anos – são as de meu pai martelando, serrando e falando sobre as propriedades da madeira (acho que ele falava era do espírito das árvores, só que não lembro bem disso) (MUNDURUKU, 2009, p. 10).

Ou o que sentiu após a conversa que gerou sua primeira decepção amorosa e que alimentou, naquele momento, a sua “raiva de ser índio”, porque a menina de quem gostava o desprezou:

O mundo veio abaixo para mim, desmoronou. Fiquei triste, magoado com Linda. O pior, contudo, veio depois. Linda contou para todo mundo o que tinha acontecido e meus colegas caíram matando em cima de mim, repetindo tudo o que eu não queria ouvir: o índio levou o fora da Linda porque é feio, porque é selvagem, porque é índio (MUNDURUKU, 2009, p. 23).

Munduruku lança, portanto, mão da memória para reconstruir situações vividas por suas personagens no passado, mostrando aos leitores suas atitudes de um ponto de vista mais maduro, mostrando que o período de aprendizado narrado influenciou realmente o caráter do narrador.

Para a realização de uma tradução comentada de trechos de *Meu vô Apolinário*, as escolhas tradutórias aparecem como resquícios da presença de um segundo autor. Segundo Cesar (1999), as notas de pé de página são consideradas por alguns autores a parte menos importante de um ensaio (portanto, reduzidas ao máximo ou ignoradas completamente) e, ao mesmo tempo, acabam promovidas à substância do texto por outros escritores, como faz a própria autora em sua tradução anotada. Gomes (2006) também comenta essa posição relutante de alguns autores em relação ao uso de notas, mas afirma que Genette e Derrida, por exemplo, defendem a presença delas no texto, visto que aprofundam o conhecimento do leitor.

É verdade que elas provocam uma desordem no texto, um desvio, uma momentânea bifurcação, o que faz com que ele perca seu caráter de linearidade. No entanto, é uma desordem tão necessária que Genette passa a questionar o caráter paratextual dessas notas, que se situam em uma zona de indefinição entre texto e paratexto (p. 324). Essa concepção de Genette, de que as notas são tão relevantes quanto o próprio texto, nos remete a Derrida, que defende a prática de uma leitura descentrada da obra. Para ele, os sentidos localizados na margem passam a suplementar o significado textual (GOMES, 2006, p. 77).

Em uma passagem de sua introdução à tradução de “Bliss”, de Katherine Mansfield, ao descrever o teor de suas notas, Cesar define as notas exatamente como pistas, como rastros de suas escolhas como tradutora. Podemos trazer a ponderação de Martins (2007, p. 33), de que: “É possível acompanhar a construção da imagem de si no discurso através de procedimentos enunciativos”, para pensar, no caso, sobre os comentários explícitos nas notas tradutórias.

(...) as oitenta notas acabaram ficando mais extensas do que a própria história e sua tradução e foram desvendando gradualmente a forma como o processo de tradução se estava efetuando; elas convergem, passo a passo, para os movimentos da mão e da mente do tradutor, incluindo digressões

que não são eruditas, problemas de interpretação literária e algumas perplexidades sobre os próprios personagens que não puderam ser adequadamente resolvidas. Assim sendo, as notas seguem a trilha do meu pensamento durante a tradução e tentam dar-lhe caráter gráfico (na medida do possível) (CESAR, 1999, p. 286).

No presente trabalho, no que diz respeito aos comentários, ou às notas, a tradutora, uma das autoras deste artigo, teve plena liberdade para inseri-las onde pensava ser mais importante, não tendo limite para o número de notas ou para sua extensão. O objetivo das notas é fornecer ao leitor uma visão mais ampla do texto, deixando sua riqueza de significados mais evidente, facilitando um maior entendimento de seu contexto social e histórico. As notas também se tornam uma espécie de roteiro que ajuda o leitor a visualizar o processo de desconstrução do texto de partida, e, ao mesmo tempo, permite a percepção de como o tradutor constrói o texto de chegada. Com isso, cada tradução se torna um texto à parte, tão pleno de valor artístico quanto o texto original, o que amplia, de certa forma, o trabalho do próprio autor.

Apresentamos aqui, por fim, alguns trechos de tradução comentada que efetuamos. Durante uma primeira incursão pelo texto de Munduruku, a tradutora se deparou com uma riqueza de menções a comidas típicas, seres da floresta e tradições indígenas que não é de conhecimento da maioria dos leitores de outros países e poderiam gerar notas bastante elaboradas. Seriam necessárias entrevistas com o autor e pesquisa aprofundada sobre elementos culturais do povo Munduruku e de etnias indígenas em geral. Em anexo, para consulta e melhor entendimento dos comentários, encontra-se um dos trechos em português que deu origem à tradução. Trata-se de parte do capítulo “Raiva de ser índio”, apresentado no livro logo após a “Introdução”.

A seguir, apresentamos a tradução anotada do trecho citado acima. As notas trarão comentários sobre o texto e sobre os termos escolhidos pela tradutora. Também há traduções das notas escritas pelo próprio Daniel Munduruku identificadas pela tradutora como “*author’s note*”, apresentadas no texto original como forma de esclarecer leitores de outras regiões do Brasil e da comunidade lusófona sobre termos ou nomes indígenas por ele citados.

My Grandpa⁷ Apolinário - Diving⁸ into the river of (my⁹) memory

“Anger about being an Indian”

We don’t¹⁰ ask to be born, we simply are. Some are born rich, others are born poor; some are born white, others are born black; some are born in a very cold country, others are born in warm lands. In the end, we don’t have much of an option. The fact is that, when we realize it, we’re already born. I was born an Indian. But I wasn’t born like all Indians are. I wasn’t born in a village surrounded by bush and a river where people can almost fish using their bare hands because of the limpid water. I wasn’t born inside a Munduruku Uk’a¹¹. I was born in the city. I think it was in a hospital. And I was born in a city where most of the people look like Indians: in Belém do Pará¹².

We’ve always lived in the outskirts of Belém. Our maloca¹³ wasn’t really ours and we had to move to other houses and neighborhoods several times. Those were hard times. My brothers and sisters had to work in the city in order to help with the expenses. I myself sold candies, paçocas¹⁴, shopping bags, peanuts, chopp (it’s juice poured in plastic bags and frozen, similar to popsicles). I happily did it. I was a child that liked doing different things.

⁷ Daniel Munduruku is telling us a story about his grandfather. In Portuguese, “grandfather” is “avô”. However, Daniel used an informal, affectionate term: “vô”, which could be translated as “grandad”, grandaddy”, “grandpa”, “gramps” or just “pa”. For this translation I have chosen “grandpa” in order to keep the affectionate and informal tone, as well as maintaining the meaning of a wise, older person (“grand”).

⁸ The “-ing” contributes to the image of movement that “river” and “memory” convey.

⁹ In the original text, Daniel Munduruku uses the Portuguese possessive pronoun “minha”, which in English would be “my” (possessive adjective), in parentheses. I understand it as a way of describing memory as something that is individual and collective at the same time. This concept seems to be recurrent in indigenous cultures. Therefore, I decided to maintain the same structure and the same ambiguous essence in the English text.

¹⁰ When reading Munduruku’s text, I could identify a colloquial tone, a characteristic of the oral tradition of storytelling. For that reason, I have decided to keep the informal register by using, for instance, contractions (“don’t”, “wasn’t”, etc.) throughout the English text.

¹¹ Uk’a is a Munduruku word that means “house” (author’s note).

¹² Belém is a city in the North region of Brazil. It is the capital city of Pará state.

¹³ A big communal house in which several families live. It is also a popular term for talking about the place where you live (author’s note).

¹⁴ Paçoca is a Brazilian typical food with indigenous origins. There are different recipes. It can be made with manioc flour and jerky. There is also a candy with the same name that is made with peanut.

When I started elementary school, it was chaos. Everybody would say: “Look at the Indian that arrived in our school”. Soon, my first classmates gave me the nickname of Aritana¹⁵. Needless to say, it made me very angry and it was one of the main reasons for street fights in this period of my history – and there were many of them. I fought a lot and, obviously, I was beaten a lot as well.

And why didn’t I like to be called an Indian? Because of the ideas and images related to this word. Calling someone an Indian meant classifying the person as inferior, savage, lazy. And, as I already told you, I was a hardworking person who was proud of helping my parents and my siblings. But it was an honor that nobody took into consideration. I got very sad because my work wasn’t acknowledged. For my classmates, all that mattered was my appearance... and not what I was and what I did.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A familiarização com o trabalho ficcional de Daniel Munduruku, com o meio em que viveu sua infância (e sobre o qual escreveu, refletindo-o na ambientalização de sua produção literária) e a leitura de outros textos pertencentes à literatura ameríndia contemporânea foram de extrema importância para que a tradução comentada a que fizemos referência iniciasse a sua concretização. No campo da teoria voltada ao ato tradutório, concluímos, com base nessa experiência, que a tradução não é uma mera transferência de significados imutáveis de uma língua para outra. É uma atividade que tem como base a essência e a produção de significados. Por isso o tradutor, antes considerado apenas um intermediário no ato tradutório, desempenhando papel secundário, vem passando a ser visto como um segundo autor, alguém que interpreta e/ou desconstrói o texto tido como original e nele, mesmo que inconscientemente, imprime suas perspectivas, sua visão de mundo, seu contexto histórico e social.

O tradutor, dessa forma, tem um papel crucial, pois não basta, como pudemos acompanhar particularmente no relato referente à tradução dos versos em língua wanano, o conhecimento de sua língua e da língua a ser traduzida, visto que outros conhecimentos

¹⁵ The title of a Brazilian soap opera. The main character was called Aritana and was played by Carlos Alberto Ricelli, an actor in his first television role. It was only after I [Daniel Munduruku] grew up that I felt proud about being called Aritana, because this is the name of a great leader of the Yawalapiti people from Xingu National Park in Brazil (author’s note).

também são necessários ao ato tradutório. Isso torna o aprendizado da tradução algo difícil de ser sistematizado, mesmo porque, muitas vezes, como se deu no caso relatado acima, somente o trabalho em equipe pode garantir, de fato, a tradução pretendida.

É nesse ponto de nossa reflexão que nos parecem interessantes os aportes teóricos provindos da área da Semiótica da Cultura, que nos fazem vislumbrar o tradutor, principalmente no caso da tradução literária, como aquele que se posiciona em região de fronteira semiótica, ou seja, ali onde se encontram e se confrontam diferentes espaços semióticos portadores de seu *ethos* próprio, de sua cultura. É nessa região limítrofe que ele trabalha para que se tornem porosos os filtros bilíngues, dando passagem a um número amplo de possibilidades sintático-semânticas, assim como rítmicas e fonológicas, entre as quais efetua determinadas escolhas passíveis de provocar estes (e não aqueles) efeitos poéticos e de sentido.

Certamente são muitas as traduções possíveis – inúmeras, na verdade – e sempre será difícil de se decidir qual seria, de fato, a melhor, a mais adequada ou, por assim dizer, fiel ao que, ao menos momentaneamente, se considera como sendo o texto original. Neste trabalho tratamos de apontar para duas dessas possibilidades, sempre portadoras da subjetividade de seus tradutores, que por sua vez fizeram determinadas escolhas, dentro de dada contextualização sócio histórica na qual, naquele momento, estiveram inseridos.

Por um lado, apresentamos tradução efetuada em equipe, algo que se deu em função do pouco conhecimento da língua de origem. Lembramos neste momento que a tradutora que efetuou o trabalho de tradução literária, nesse caso, foi em princípio chamada apenas para revisar a tradução literal já efetuada anteriormente (de conhecimento da antropóloga americana e dos sujeitos wanano, que poderiam ter tido alguma dificuldade com certas escolhas na língua portuguesa). Não se esperava, nesse momento, uma tradução literária, porém, à medida que a tradutora começou a revisar o texto, chamaram-lhe a atenção certas aliterações e repetições presentes nele, assim como sua musicalidade, aspectos típicos do texto literário. Foi então que passou a assumir esse papel a que fizemos menção acima, do tradutor enquanto alguém que se posiciona em região de fronteira e trata de acionar outras possibilidades de leitura, que não aquelas que já se encontravam presentes.

Por outro, apresentamos uma tradução comentada, na linha já proposta anteriormente por Ana Cristina Cesar, em que o tradutor apresenta, em rodapé, complementos para que se entendam melhor alguns itens lexicais. No caso em pauta, nota-

se a preocupação do tradutor em contemplar seu leitor (que está do outro lado da fronteira semiótica) com algumas informações próprias da cultura em que se insere o autor do texto, assim como ele próprio.

Vale notar, por fim, que as escolhas a serem efetuadas com a finalidade da tradução comentada e das notas de rodapé estão em íntima dependência da forma de circulação do texto em questão e do público-alvo a quem pretende se dirigir. Nessa medida, são dignas de nota as observações a seguir com que finalizamos este trabalho.

O próprio autor Daniel Munduruku teve a preocupação de adicionar algumas notas a seu texto, de tal forma a traduzir para seu eventual público alguns elementos de sua cultura munduruku os quais pressupôs não serem de amplo conhecimento, ou de conhecimento desse público a quem pretendia se dirigir, ou seja, daquela comunidade semiótica em certo sentido localizada para além de determinada fronteira sócio histórica. Sua tradutora, por sua vez, ao traduzir seu texto, transpondo-o para a língua de outra comunidade semiótica, achou por bem inserir novas notas, além de traduzir aquelas já inseridas previamente, sempre ponderando sobre o *ethos*, sobre a cultura localizada do outro lado dessa nova fronteira semiótica.

Já no caso das traduções do texto em língua wanano, é interessante atentar para a multiplicidade dos pontos de vista, ou seja, do *locus* em que se posiciona o tradutor em cada caso. Para Chernela e sua equipe inicial, a tradução literal era o que lhes interessava, atentos que estavam para dar conta da narrativa em seu aspecto mais conceitual. As notas inseridas por Chernela, assim como a proposta da linha tradutória em língua inglesa, apontam para a pressuposição de um público heterogêneo, já que, segundo seu depoimento, a intenção principal da publicação consistia na valorização das narrativas wanano junto à própria comunidade indígena em questão, no sentido do resgate ou da pró-vitalização linguístico-cultural; por outro lado, a proposta de uma linha em língua inglesa e as notas de rodapé com explicações de elementos da cultura wanano sinalizam o fato de que o tradutor, no caso, dirige-se a duas ou mais comunidades semióticas simultaneamente.

Finalmente, para o objetivo deste trabalho, tratamos de fornecer ao leitor de uma revista acadêmica alguns esclarecimentos concernentes às escolhas efetuadas na tradução literária – algo que decerto não teria lugar nas notas de rodapé da publicação da equipe coordenada por Chernela, já que o texto em língua wanano acompanhado de suas três traduções pretendeu dirigir-se, em princípio, a leitores a quem não interessaria esse tipo de explicação técnica própria da área dos Estudos Literários ou dos Estudos de Tradução.

Entendemos, de resto, que toda essa diversidade de possibilidades de tradução e de tradução comentada possa e deva ser levada a conhecimento de estudantes do Ensino Fundamental e Médio, de forma a enriquecer o trabalho pedagógico em sua vertente contemporânea, que chama pelas propostas inter e transdisciplinares. Ao buscar contemplar, de forma mais profunda e pertinente, a demanda presente na lei 11.645/08, sinalizamos (embora não tenhamos aqui espaço para explorar em detalhe formas específicas de trabalho pedagógico) para uma possibilidade rica de trabalho com culturas e línguas indígenas que envolva, entre as diversas possibilidades do trabalho em sala de aula, a tradução literária comentada centrada em textos produzidos por sujeitos indígenas.

REFERÊNCIAS

ARROJO, R. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editorial, 1993.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, L. C. (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81. Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>. Acesso em: 29 março 2022.

BHABHA, H. K. Interrogando a identidade – Frantz Fanon e a prerrogativa pós-colonial. In: _____. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 70-104.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (orgs.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013b, p. 109-130.

CAMPOS, H. Tradução: fantasia e fingimento. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (orgs.). *Haroldo de Campos – transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013a, p. 27-36.

CESAR, A. C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHERNELA, J. (org.) *As primeiras mulheres*. Manaus: Reggo Edições, 2015.

DANZIGER, M. K.; JOHNSON W. S. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Trad. Álvaro Cabral, com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix, 1974.

DERRIDA, J. Carta a um amigo japonês. In: OTTONI, P. (org.). *Tradução, a prática da diferença*. Campinas: Editora da UNICAMP, FAPESP, 1998.

GOMES, A. de F. *A voz da mulher no contexto tradutório: análise da tradução de “Bliss”, de Katherine Mansfield, para o português, por Ana Cristina Cesar*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/9957289-A-voz-da-mulher-no-contexto-tradutorio-analise-da-traducao-de-bliss-de-katherine-mansfield-para-o-portugues-por-ana-cristina-cesar.html>. Acesso em: 29 março 2022.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.

LOPES, P. C. Literatura e linguagem literária. In: *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lopes-literatura.pdf>. Acesso em: 26 março 2022.

LOTMAN, J. On the semiosphere. *Sign Systems Studies*. 33.1, 2005.

MARTINS, M. S. C. Ethos, gêneros e questões identitárias. *D.E.L.T.A - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, 23:1. São Paulo: EDUC, 2007, p. 27-43.

MESCHONNIC, H. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006[1989].

MUNDURUKU, D. *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória*. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

OTTONI, P. O papel da lingüística e a relação teoria e prática no ensino da tradução. In: *TradTerm*, 4.1 (v.4, n.1). São Paulo: Humanitas, 1997, pp.125-139.

PAZ, O. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

PAZ, O. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, España: Tusquets Editores, 1990.

REIS, C. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992.

SILVA, V. M. de A. E. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.

SZEMAN, I. Literature on the periphery of capitalism: Brazilian theory, Canadian culture. In: *Ilha do desterro*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, no. 40, jan./jun. 2001, pp. 25-42.

ANEXO

Meu vô Apolinário - Um mergulho no rio da (minha) memória¹⁶

‘A raiva de ser índio’

A gente não pede para nascer, apenas nasce. Alguns nascem ricos, outros pobres; uns nascem brancos, outros negros; uns nascem num país onde faz muito frio, outros, em terras quentes. Enfim, nós não temos muita opção mesmo. O fato é que, quando a gente percebe, já nasceu. Eu nasci índio. Mas não nasci como nascem todos os índios. Não nasci numa aldeia, rodeada de mato por todo o lado; com um rio onde as pessoas pescam peixe quase com a mão de tão límpida que é a água. Não nasci dentro de uma UK’a¹⁷ Munduruku. Eu nasci na cidade. Acho que dentro de um hospital. E nasci numa cidade onde a maioria da pessoa se parece com índio: em Belém do Pará.

Nasci lá porque meus pais moravam lá. Meu pai é índio e viveu numa aldeia, como depois eu iria viver também. Fui o primeiro filho da família a nascer na cidade. Antes de mim já tinham nascido quatro meninas e dois meninos (um dos meninos não cheguei a conhecer), todos nascidos fora da cidade. Depois de mim viriam ainda três meninos. Era uma alegria só.

Meus pais tinham ido para Belém em busca de uma maneira de sustentar tantas bocas, uma vez que já não era tão fácil viver na aldeia e eles sonhavam com a cidade. Por isso meu pai aprendeu uma profissão: carpinteiro. Foi, e ainda é, um grande mestre nesse ofício. Minhas primeiras lembranças – além de um terremoto que vivi aos quatro anos – são as de meu pai martelando, serrando e falando sobre as propriedades da madeira (acho que ele falava era do espírito das árvores, só que não me lembro bem disso). De qualquer modo, meu pai era um grande artesão e foi graças a essa sua habilidade que pôde alimentar tantos filhos durante tanto tempo.

Nós sempre moramos na periferia de Belém. Nossa maloca¹⁸ não era nossa e muitas vezes tivemos que mudar de lugar, de casa e de bairro. Foi uma época bem sofrida. Meus irmãos tiveram que ir trabalhar na cidade para ajudar nas despesas. Eu mesmo fui vendedor

¹⁶ Vale notar que as notas 18 a 20, aqui presentes, são notas inseridas em seu texto por Munduruku. Sendo assim, aparecem traduzidas para a língua inglesa e, além delas, as notas da tradutora, caracterizando, assim, a tradução comentada

¹⁷ **UK’a**: palavra da língua Munduruku que significa “casa” (nota do autor).

¹⁸ **Maloca**: grande casa comunal onde moram várias famílias. É também um jeito popular de referir-se à moradia (nota do autor).

de doces, paçocas, sacos de feira, amendoim, chopp (é um suco colocado em saquinhos plásticos congelados. Em São Paulo chamam de geladinho). Fazia tudo isso com alegria. Eu era uma criança que gostava de fazer coisas novas.

Só não gostava de uma coisa: que me chamassem de índio. Não. Tudo, menos isso! Para meu desespero, nasci com cara de índio, cabelo de índio (apesar de um pouco loiro), tamanho de índio. Quando entrei na escola primária, então, foi um Deus nos acuda. Todo mundo vivia dizendo: “Olha o índio que chegou à nossa escola”. Meus primeiros colegas logo se aproveitaram para colocar em mim o apelido de Aritana¹⁹. Não preciso dizer que isso me deixou furo da vida e foi um dos principais motivos das brigas de rua nessa fase da minha história – e não foram poucas brigas, não. Ao contrário, briguei muito e é claro, apanhei muito também. E por que eu não gostava de que me chamassem de índio? Por causa das ideias e imagens que essa palavra trazia. Chamar alguém de índio era classificá-lo como atrasado, selvagem, preguiçoso. E, como já contei, eu era uma pessoa trabalhadora que ajudava meus pais e meus irmãos e isso era uma honra para mim. Mas era uma honra que ninguém levava em consideração. Eu ficava muito triste porque meu trabalho não era reconhecido. Para meus colegas, só contava a minha aparência... E não o que eu era e fazia” (MUNDURUKU, 2009, pp. 9-11).

Recebido em 29 de março de 2022.

Aprovado em 10 de maio de 2022.



¹⁹ **Aritana:** nome de uma novela. O protagonista, que na novela era chamado de Aritana, era Carlos Alberto Ricceli em seu primeiro papel na televisão. Só depois de crescido é que fiquei orgulhoso por ser chamado de Aritana, porque esse é o nome de um grande líder do povo Yawalapiti do Parque Nacional do Xingu (nota do autor).