

Mitopoemas yãnomam: transiti e traduzioni di una cosmologia

Izabela Leal

Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil

Abstract The book *Mitopoemas yãnomam*, published in 1978, constitutes a project to record Yanomami cosmology. From encounters between indigenous and non-indigenous people, several drawing workshops were held, and subsequently, some narratives related to the drawn images were recorded. These narratives were initially translated into Portuguese and then also into Italian and English. The book reveals various types of displacement that mobilize the relationships between the artistic languages discussed, as well as a movement of textual migration: the transposition of orality into writing and the translation of the Yanomami language into other languages.

Keywords Yanomami cosmology. Yanomami drawings. Orality. Writing. Poetry. Translation.

Il 3 novembre 2023, l'artista indigena Glicéria Tupinambá¹ scrive una lettera a Papa Francesco, nella quale menziona le bolle papali, da questo revocate, che hanno giustificato la violenza subita dai popoli indigeni fin dall'arrivo dei colonizzatori. Secondo Glicéria, a causa di queste bolle, «i re hanno dichiarato 'guerre giuste' contro la nostra nazione, con il risultato di un mancato riconoscimento delle nostre

1 L'artista Glicéria Tupinambá (Glicéria Jesus da Silva) è nata nel Territorio Tupinambá di Olivença, situato al sud dello Stato di Bahia, in Brasile e ancora in attesa di demarcazione dal 2009. L'artista è diventata famosa per aver ricreato il manto Tupinambá.

terre ancora ai giorni nostri. *Siamo considerati stranieri all'interno del nostro stesso territorio*» (corsivo dell'A.).²

Questa lettera è stata esposta alla 60^a Biennale d'Arte di Venezia, il cui tema – *Stranieri ovunque (Foreigners Everywhere)* – non poteva essere più provocatorio per riflettere sul posto occupato dalle popolazioni indigene in Brasile. Le lettere di Glicéria Tupinambá esposte nella mostra dialogavano anche con il suo importantissimo lavoro artistico di ricostruzione del mantello tupinambá, chiamato *Manto em Movimento* (Mantello in movimento). I mantelli tupinambá del XVI secolo erano manufatti altamente sofisticati e pregiati, realizzati con il piumaggio dell'uccello *guará* e utilizzati in occasioni rituali. Attualmente ne esistono diversi sparsi nei musei europei mentre nel 2025 il museo danese ne ha restituito un esemplare molto ben conservato al Museo Storico Nazionale di Rio de Janeiro.

I transiti del mantello, così come le complesse relazioni che esso instaura tra colonizzatori e colonizzati, rivelano una dinamica perversa in cui i popoli originari del Brasile sono trattati come stranieri nella loro stessa terra, i cui beni vengono usurpati, la loro lingua proibita e la loro cultura violata. Si tratta di un completo capovolgimento di valori, poiché, a onor del vero, in Brasile tutti sono stranieri, ad eccezione proprio delle popolazioni originarie.

Riflettere su questi transiti e sulle traduzioni impossibili e necessarie che derivano dai contatti culturali tra le popolazioni indigene del Brasile e altri popoli, colonizzatori o meno, non è un compito facile. Nonostante tutte le violenze originate dai processi di contatto, è importante ricordare, seguendo le orme di Édouard Glissant, che è proprio dai processi di contatto che stanno nascendo molte produzioni importantissime, come nel caso del libro *La caduta del cielo: Parole di uno sciamano yanomami*, frutto della collaborazione tra lo sciamano yanomami Davi Kopenawa e l'antropologo Bruce Albert, pubblicato in Francia nel 2010 e solo successivamente tradotto in Brasile da Beatriz Perrone-Moisés, con il titolo *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015). Come è noto, il lavoro è il risultato di oltre vent'anni di conversazioni registrate su innumerevoli cassette, testimoni di un rapporto di amicizia, rispetto e apprendimento tra lo sciamano-narratore e l'etnologo-scrittore. Il racconto di Kopenawa, un misto tra saggio e narrativa etnografica, inizia con le raccomandazioni rivolte ad Albert:

Un tempo, i nostri anziani non raccontavano nessuna di queste cose, perché sapevano che i bianchi non capivano la loro lingua. Per questo il mio discorso sarà qualcosa di nuovo, per coloro che

2 Viene qui e in tutto il testo indicata con A. l'Autrice del presente lavoro anche nelle citazioni di altri autori.

vorranno ascoltarlo. [...] Se vorrai prendere le mie parole, non distruggerle. Sono le parole di Omama e degli xapiri. *Disegnale* prima su pelli di immagini, poi guardale sempre. [...] Come me, con l'età sei diventato più esperto. Hai *disegnato* e fissato queste parole su pelli di carta, come ti avevo chiesto. Esse se ne sono andate, si sono allontanate da me. Ora desidero che si dividano e si diffondano lontano, per essere davvero ascoltate. (Kopenawa, Albert 2015, 63-4, corsivo dell'Autore)³

Nel brano citato, colpisce il fatto che il libro sia rivolto in primo luogo ai non indigeni, i veri destinatari di queste parole-manifesto. Vorrei perciò sottolineare due punti che intendo sviluppare: il ruolo della traduzione come strumento per collegare mondi – Kopenawa desidera farsi ascoltare da coloro che non comprendono la sua lingua e la sua cultura – e il rapporto tra scrittura e disegno. La prima questione è legata a una prospettiva che viene spesso discussa nel campo dell'antropologia, essendo diventato sempre più frequente riflettere sul rapporto tra gli antropologi e i loro interlocutori indigeni dal punto di vista della traduzione. Un esempio recente e suggestivo di questo approccio è il libro *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos* (Esseri-terra: cosmopolitiche nei mondi andini), dell'antropologa peruviana Marisol de la Cadena (2024), che ha lavorato con due sciamani andini, Mariano Turpo e Nazário Turpo (padre e figlio). Nella sua ricerca, chiaramente ispirata a un pensiero traduttivo erede di interrogativi insiti nell'opera di Viveiros de Castro, l'autrice evidenzia la pratica relazionale che il lavoro di traduzione mette in scena, considerando l'incontro (o non incontro) tra mondi – nel caso specifico, il proprio e quello dei suoi interlocutori di Cusco – e sottolinea un doppio meccanismo: la percezione delle differenze e, allo stesso tempo, delle connessioni generate dal gesto del tradurre.

Per quanto riguarda la seconda questione – il rapporto tra scrittura e disegno –, è importante sottolineare che, nella nota relativa al brano citato, Bruce Albert chiarisce non solo che i libri sono «pelli di immagini», ma anche che gli Yanomami

si riferiscono alla scrittura con termini che descrivono alcuni motivi della loro pittura corporea: *oni* (serie di tratti brevi), *туру* (insieme di punti spessi) e *yãikano* (sinusoidi). Scrivere è quindi 'disegnare tratti', 'disegnare punti' o 'disegnare sinusoidi', e la scrittura, *tRë ã oni*, è un '*disegno di parole*'. (Kopenawa, Albert 2015, 610, corsivo dell'Autore)

3 Le traduzioni delle citazioni delle edizioni brasiliane o straniere sono a opera della traduttrice del presente lavoro a partire dalle versioni usate dall'A., anche laddove esistano edizioni italiane dei titoli citati.

Il desiderio di presentare ai bianchi la cultura yanomami è presente anche in una pubblicazione che precede di alcuni decenni *La caduta del cielo*: il libro *Mitopoemas Yãnomam* (Andujar 1978). Questa pubblicazione ha preso le mosse dal lavoro della fotografa Claudia Andujar e del missionario Carlo Zacquini insieme agli Yanomami della regione del corso medio e dell'alto corso del fiume Catrimani, nello stato brasiliano di Roraima. Andujar li ha fotografati per la prima volta nel 1971 e, nel 1974, ha iniziato a sviluppare un progetto che coinvolgeva il disegno in cui inizialmente veniva loro proposto di produrre immagini con pennarelli su carta, seguendo un tema libero. La maggior parte ha tracciato le proprie pitture corporali, ma, come spiega Andujar (Nogueira 2019, 199), a coloro i quali hanno dimostrato «un interesse superiore alla media» è stato chiesto di disegnare scene di vita quotidiana. Sono perciò emerse raffigurazioni riguardanti le conoscenze tradizionali sulla cosmologia degli Yanomami e, dopo i disegni, è stato chiesto loro di commentare le immagini che avevano elaborato. In questo modo è nato il libro *Mitopoemas Yãnomam*, un progetto finanziato da Olivetti-Brasil. Nelle parole degli antropologi Ana Maria Machado e Daniel Jabra, in un testo pubblicato sulla rivista d'arte *seLecT_ceLesTe*, «*Mitopoemas* inaugura la produzione artistica yanomami nel circuito della cultura occidentale, indicando già da allora gli Yanomami come protagonisti nella rappresentazione della loro cosmovisione e cultura» (Machado, Jabra 2024).

Il libro è stato concepito sulla base del lavoro di tre Yanomami, Koromani Waica, Mamokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri, che hanno prodotto una serie di immagini, quali «Principio del mondo», «La prima donna», «Omam, l'uomo delle caverne», ecc., fino all'ultima, «La fine del mondo». Secondo Claudia Andujar, «non avevano mai fatto nulla di simile prima e mi ha sorpreso la facilità con cui disegnavano», ricordando che al progetto hanno partecipato solo adulti: «Sono testimonianze, su carta, realizzate con la loro mente e le loro mani» (Mezarobba 2019).

Dei tre disegnatori, i primi due erano già deceduti al momento della pubblicazione del libro e ciò ci porta a riflettere sulla fragilità della vita nei villaggi a metà degli anni Settanta, uno scenario non molto diverso da quello che persiste ancora oggi. Il libro segna anche una tappa importante nel percorso di Andujar, che da quel momento in poi intraprende una fase più combattiva utilizzando il suo lavoro per denunciare la violenza subita dal popolo Yanomami. A partire dal 1978, infatti, la fotografa parteciperà insieme a Bruce Albert e Carlo Zacquini al progetto per la demarcazione della terra indigena yanomami, che avverrà nel 1991 per poi essere omologata nel 1992.

Oltre ai testi e ai disegni, il libro presenta diverse foto di Andujar stampate su trasparenti posizionati quasi sempre sopra i testi, in modo da poter intravedere alcune parole che emergono da sotto le immagini fotografiche. Accanto ai trasparenti compaiono i

disegni, i quali formano una complessa disposizione tra parola e immagine. Vale la pena sottolineare come le fotografie occupino solo metà della pagina, lasciando in vista i disegni, cosicché, nei momenti in cui la fotografia è presente, il testo scritto rimane l'ultimo elemento dell'insieme ad essere accessibile. Certamente è possibile considerare ciascuno degli elementi che compongono l'insieme nella loro specificità, purché si tenga conto del fatto che esso non è scomponibile nei suoi elementi costitutivi. Dunque, in relazione al testo scritto, a partire dalla realizzazione dei disegni, gli Yanomami hanno narrato le storie, che sono state prima tradotte letteralmente da Carlo Zacchini, grande conoscitore della lingua yanomami, e poi sono state adattate con l'obiettivo di renderle più comprensibili. Sono presenti, inoltre, traduzioni in italiano e in inglese. In ogni caso, il testo in portoghese che accompagna i disegni è una traduzione letterale, probabilmente effettuata parola per parola, che rende il testo di difficile comprensione. Un dato curioso è il fatto che non sia presente ciò che potrebbe essere considerato l'originale in lingua indigena, forse proprio perché si tratta di una pubblicazione chiaramente rivolta ai *napẽ* ('bianchi'). Un'altra possibile spiegazione potrebbe risiedere nel fatto che in quel periodo il processo di documentazione scritta delle lingue yanomami fosse appena agli inizi. Il libro contiene anche note informative, un ampio glossario e una presentazione generale del popolo Yanomami, oltre a una presentazione del libro stesso.

Per far fronte a tutti questi compiti, il progetto ha incluso un grande numero di attori: la proposta editoriale è stata coordinata dal poeta Mário Chamie, che ha anche curato l'adattamento letterario in portoghese; il progetto grafico è di Émilie Chamie; l'introduzione è di Pietro Maria Bardi, curatore della traduzione italiana; la traduzione inglese è di Michael Potter, e sono presenti anche altri collaboratori, come lo zoologo Paulo Vanzolini e il botanico João Murça Pires. Data la complessità di tale lavoro, non ho la pretesa di 'decifrare' i testi e/o le immagini pubblicati, ma mi interessa valutare quanto questo progetto ci sfidi a riflettere su alcune questioni che attraversano l'universo dell'editoria e della traduzione dei testi, oltre ad altre questioni più ampiamente dibattute, come le considerazioni sul carattere letterario delle arti verbali indigene, su cui non intendo per ora soffermarmi. Tuttavia, non posso non citare un commento di Pietro Maria Bardi, presente nel testo di apertura del libro, in cui il critico riconosce in questa pubblicazione «un'autentica produzione Dadaista, meraviglia che senza dubbio avrebbe sconcertato gli agitatori riuniti al caffè Voltaire di Zurigo, quando si occupavano

delle ricerche sul primitivismo, per rifiutare il progresso eccessivo» (Bardi 1978, n.p.).⁴

In ogni caso, la questione non è semplice, poiché nei *Mitopoemas Yãnomam* la nozione stessa di testo sembra destabilizzarsi, dal momento che il disegno funge da primo registro, a partire da cui sono state prodotte le poesie vere e proprie, e finisce per occupare il posto vuoto in cui dovrebbe figurare il testo nella lingua originale. In questo caso, contrariamente a quanto accade in genere nei nostri libri, il disegno non si riduce a mera illustrazione, soprattutto perché il ruolo svolto dall'immagine e dal grafismo nelle culture indigene non può essere paragonato a quello riscontrabile nella nostra cultura. In genere, nei testi illustrati, l'aspetto figurativo appare in un momento successivo alla scrittura, mentre nei *Mitopoemas* l'elaborazione dell'immagine ha costituito di fatto il punto di partenza. Come sottolinea ancora Pietro Maria Bardi, «disegnare, per loro, è espressione di scrittura» (Bardi 1978, n.p.).

Per quanto riguarda questa relazione tra scrittura e disegno, Lynn Mario de Souza osserva che, tra molti popoli indigeni dell'Amazzonia, «the same word is used to refer both to 'drawing' and to 'writing', so, from the perspective of indigenous writers from these communities (Renault-Lescure), one writes when one draws and vice versa» (Menezes de Souza 2004, 8). L'autore offre inoltre un importante contributo alla riflessione sul rapporto tra scrittura e disegno in tali culture, ricordando che per molti popoli nativi dell'Amazzonia, come gli Huni Kuin - nonché per gli Yanomami - la visione svolge un ruolo essenziale, come si può osservare nei rituali che coinvolgono l'*ayahuasca*, per gli Huni Kuin, e la *yãkoana*, per gli Yanomami. In entrambi i casi, le visioni provocate dall'uso di queste sostanze hanno lo scopo di acquisire conoscenza: «From this indigenous perspective then, knowledge is gained from vision. If, as they learn from their non-indigenous tutors, the function of writing is the registration of knowledge, then from the indigenous perspective, writing has to register vision» (Souza 2004, 9). Se per il mondo bianco la trasmissione del sapere può avvenire attraverso la scrittura, per il mondo indigeno tale funzione non può essere svolta semplicemente dalla scrittura alfabetica e, pertanto, viene integrata dall'immagine, poiché è attraverso l'immagine che si trasmette la conoscenza. L'osservazione di Lynn Mario de Souza sembra andare verso una spiegazione linguistica fornita da Bruce Albert riguardo a questa relazione tra vedere e conoscere: secondo quest'ultimo, «in yanomami, i verbi 'vedere' e 'conoscere' sono costruiti a partire dallo stesso radicale: *taai* o *taprai* significano 'vedere'; 'conoscere, sapere'

4 Ho utilizzato l'abbreviazione 'n.p.' per indicare che l'opera non è impaginata.

si dice *tai*, ‘insegnare, far vedere’ è *taamãĩ* e ‘mostrare, indicare’ è *tapramãĩ*» (Kopenawa, Albert 2015, 677).

In effetti, la differenza tra scrittura e disegno ha senso solo quando pensiamo specificamente alla scrittura alfabetica. Molte altre culture avvicinano queste due forme di segno scritto, come nel caso degli ideogrammi e dei pittogrammi, ad esempio. Nel caso delle popolazioni indigene, la vicinanza tra scrittura e disegno sembra intensificarsi, soprattutto se pensiamo al posto che i grafismi occupano in tali culture, andando ben oltre la semplice registrazione di informazioni o la rappresentazione di qualcosa: presenti non solo su oggetti e manufatti decorativi, i grafismi adornano anche i corpi, incidendo su di essi forme altre di sensibilità, di coinvolgimento e trasformazione. Come sottolinea Pedro Cesarino nell’articolo «La scrittura e i corpi disegnati», i grafismi presenti nelle pitture corporee imprimono nei corpi una capacità e una disposizione, non essendo soggetti a una relazione di significato. In tal maniera, nel commentare le pitture corporee realizzate dai Marubo, afferma: «Incidendo tratti (*wichá*, gli elementi di base dei *kene*) diretti in tale senso, essi forse suggeriscono un’altra scrittura possibile, distinta da quelle forgiate dai parametri occidentali» (Cesarino 2012, 107).

Allo stesso modo, nel libro *Lo spirito della foresta*, possiamo seguire le riflessioni di Bruce Albert a proposito dei disegni realizzati da André Taniki Yanomami alla fine degli anni Settanta, commentati nel testo intitolato «Taniki, xamã desenhista» (Taniki, sciamano disegnatore):

Essi sono, in primo luogo, il risultato dello sforzo di attingere al repertorio delle pitture corporee tradizionali e di trasporle su una ‘pelle di carta’, *papeo si* (singolare), poiché qui la pagina bianca funge da ‘pelle grigia’ (*si krokehe*), quella di un corpo privo di ornamenti. D’altra parte, si tratta di ‘segni’ inventati al servizio di una nuova funzione: la traduzione – o meglio, la trasduzione – grafica di un universo cosmologico un tempo accessibile solo tramite ‘immagini’, *utupa pẽ* (plurale) della trance sciamanica o indirettamente accessibile alle ‘persone comuni’, attraverso il corpo degli sciamani (coreografie e canti). Si tratta quindi di ‘segni’ inediti prodotti con un obiettivo paradossale: ‘far vedere/conoscere’ ai non Yanomami (e agli Yanomami non sciamani) le ‘immagini’ di un invisibile che non può essere rappresentato, ma solo percepito e reso presente dagli ‘uomini-spiriti’ che sono gli sciamani (*xapiri thẽ pẽ*). (Albert 2023, 88)

In questo senso, i disegni e i grafismi hanno una funzione molto più complessa della semplice rappresentazione di un referente, essendo correlati, come nel caso dei Marubo citato da Cesarino, «alla stessa

condizione di produzione di questo sapere connettivo e traduttivo peculiare dei popoli amazzonici» (Cesarino 2012, 123).

Tornando ai *Mitopoemas Yãnomam*, ritengo che la pubblicazione metta in risalto proprio questo carattere traduttivo, e che questa dimensione della traduzione non riguardi solo il progetto editoriale del libro, ma il compito stesso, intrapreso dai tre yanomami, di disegnare e narrare aspetti della cosmologia del loro popolo. Si tratta di un invito ai bianchi ad addentrarsi in questo regno di immagini. Proprio come il libro *La caduta del cielo*, l'edizione dei *Mitopoemas Yãnomam* non sembra essere stata concepita con l'intento di farlo circolare tra gli indigeni stessi. Il semplice fatto che non vi sia alcuna registrazione nella lingua indigena, mentre esistono traduzioni in portoghese, inglese e italiano, dimostra quanto l'edizione sia destinata ai bianchi, agli stranieri. A tal punto sorge il dubbio: se non c'è il testo nella lingua originale, quale sarebbe la funzione di presentare la traduzione letterale delle storie narrate?

Dal punto di vista dell'etnografia, soprattutto nei lavori più datati, la traduzione delle arti verbali indigene costituisce una forma per documentare una determinata manifestazione culturale, per cui spesso prevale la traduzione interlineare senza che questa scelta susciti particolari interrogativi, non essendo in gioco alcun tipo di approccio letterario del testo tradotto. Tuttavia, in lavori più recenti quali le traduzioni di Pedro Cesarino, tale prospettiva è stata messa in discussione, suggerendo la necessità di riportare nei testi orali la complessità sonora, ritmica e performativa esistente nella cultura di partenza, aspetto che non può essere ottenuto attraverso una traduzione parola per parola. Sebbene non sia possibile sapere con certezza quale fosse lo scopo di tale strategia, un punto mi pare evidente: la presenza della traduzione letterale non si attiene solo a una questione metodologica, poiché, data la mancanza del testo in lingua indigena e la successiva profusione di traduzioni, la si sarebbe potuta anche ritenere superflua.

Ogni traduzione è caratterizzata da un'inevitabile differenza rispetto all'originale, rendendo talvolta difficile per il traduttore decidere quale scelta compiere di fronte al testo straniero. Sono ben noti i dibattiti che si svolgono nell'ambito degli studi sulla traduzione riguardo ai 'diversi metodi del tradurre', per riprendere il titolo di un saggio fondamentale di Friedrich Schleiermacher ([1813] 2004) in cui il filosofo valuta le impasse derivanti dal passaggio da una lingua/cultura all'altra, stabilendo strategie che sono diventate note come 'addomesticamento' e 'stranierizzazione'.

Come sottolinea Antoine Berman, nel commentare il testo di Schleiermacher, «il traduttore obbliga il lettore a uscire da se stesso, a compiere uno sforzo di decentramento per comprendere l'autore straniero nel suo essere straniero», oppure «obbliga l'autore a spogliarsi della sua estraneità per diventare familiare al lettore»

(Berman 2002, 263). Sebbene questa dicotomia non esaurisca i molteplici comportamenti messi in atto da un traduttore di fronte al testo straniero, secondo quanto dibattuto negli ultimi anni, essa ci aiuta a riflettere sul ruolo della traduzione nel libro *Mitopoemas Yãnomam*, come si vedrà qui di seguito.

In modo analogo, Viveiros de Castro, riflettendo sul compito dell'antropologo e sui suoi metodi comparativi funzionanti secondo una procedura traduttiva, indica ciò che ha definito un errore controllato: «Una buona traduzione», afferma, in chiaro riferimento a Walter Benjamin, è quella «che permette ai concetti alieni di deformare e sovvertire il repertorio di strumenti concettuali del traduttore affinché l'*intentio* [sic] della lingua originale possa essere espresso nella nuova lingua» (Viveiros de Castro 2018, 4).

Nei *Mitopoemas Yãnomam* tale problematica si pone in modo piuttosto complesso, poiché esistono sempre due versioni in portoghese per ciascuno dei frammenti. I primi testi che leggiamo sono traduzioni letterali, apparentemente debitrice dei metodi di registrazione dell'etnografia e della linguistica. Gli adattamenti letterari appaiono invece per ultimi, sempre sul retro o alcune pagine più avanti, come se fossero secondari. Per esemplificare tali diverse scelte di elaborazione testuale, ho inteso riportare qui un frammento relativo alla comparsa della prima donna, quella che diventerà la moglie di Omama. Tra i quattro frammenti presenti che compongono la narrazione, ho selezionato il secondo (1A), nelle sue due versioni in portoghese (1978, n.p.). Includerò inoltre la traduzione in italiano a partire dalla versione di Mário Chamie.

Trascrivo innanzitutto la traduzione letterale:

Mulheres não mesmo há, mulheres.
Yoinani filha pescava,
filha, filha, Tèpèresi filha pescava Omam.
Mulheres não mesmo há, não mesmo.
Mulheres não havia antigamente, não.
Yanomami não mesmo, sozinho Omam somente mora.
Omam dele somente,
primeira era Yoinani,
primeira era Tèpèresi mulher,
fundo estava água dentro, fundo.
Omam pescava.
Omam da mulher a filha,
Tèpèresi filha pescava.
Mulher não mesmo.
Tèpèresi filha sexo fechado muito,
sexo buraco não.
Homem, homem ela não mesmo.
Pequeno urina buraco, pequenino era;

pequeno urina o buraco.
Yoinani, Yoinani urina o buraco pequeno muito,
beija-flor ânus como,
urina somente estava vertendo, pequeno.
Tèpèresi filha o sexo fechado muito.
Antigamente sexo fechado muito estava,
Omam no sexo buraco lhe fez,
sexo buraco copulava.
Fechado o sexo, sexo estava,
o sexo fechado.
Piranha dentes sexo buracos fazia,
piranha dentes sexo corta estreito e comprido.
Cortou estreito e comprido,
o sexo buraco primeiro.
Sexo perfumado muito era,
Nani, mulher Nani perfumado muito agora sexo.
O sexo para o pênis.
Moxirim (árvore não identificada) folhas,
Omam o sexo da mulher está esfregando.
Sexo de mulher primeiro Nani bonito muito tinha.
Fechado duro;
piranha dentes sexo de mulher lhe corta.
Para baixo, cortou subindo,
comprido e estreito.
Bonito.

Di seguito, l'adattamento fatto da Mário Chamie:

Omam pescou Yoinani filha
(que é) a filha de Tèpèresi.
Mulheres, mulheres não havia mesmo.
Não havia mesmo mulheres.
Os Yanomami não tinham mulheres
e Omam morava sozinho.
A primeira mulher (que ele teve) era Yoinani,
a filha da mulher de Tèpèresi
que morava no fundo, dentro da água, no fundo.
Omam pescou.
Omam pescou a filha da mulher,
a filha de Tèpèresi.
(Omam) não tinha mulher.
A filha de Tèpèresi tinha o sexo muito fechado,
ainda não rompido.
Era virgem, era virgem mesmo.
Yoinani tinha apenas um pequeno orifício para urinar;
só um orifício pequeno para urinar,

como o do ânus do beija-flor.
O sexo da filha de Tèpèresi era muito fechado.
Antes o sexo de Yoinani estava muito fechado,
e Omam abriu-lhe, fez-lhe o orifício para copular.
O sexo, o sexo estava fechado.
No sexo Omam fez um buraco com os dentes de piranha.
Cortou com os dentes de piranha
o sexo estreito e comprido.
O primeiro buraco no sexo de uma mulher.
O sexo de Yoinani era muito perfumado.
Agora a mulher Yoinani tem o sexo muito perfumado.
O sexo que se adapta ao pênis.
Omam esfregou com folhas de moxirim o sexo da mulher.
O primeiro sexo feminino, muito bonito, foi o de Yoinani.
Era fechado e duro; e Omam com os dentes de piranha
lhe cortou o sexo de mulher.
Cortou descendo e subindo,
comprido e estreito.
Bonito.

Ora, la traduzione di Pietro Maria Bardi a partire dalla versione di Mário Chamie:

Omam pescò Yoinani figlia
(che è) la figlia de Tèpèresi.
Femmine, femmine non ve ne erano veramente.
Non c'erano veramente femmine.
Gli Yanomami non ne avevano
e Omam viveva solo.
La prima femmina (che egli ebbe) fu Yoinani,
la figlia dela sposa di Tèpèresi
che viveva nel fondo, nell'acqua, nel fondo.
Omam pescò.
Omam pescò la figlia della sposa,
la figlia de Tèpèresi.
(Omam) non aveva donna.
La figlia di Tèpèresi aveva is sesso molto chiuso,
ancora non aperto.
Era vergine, era veramente vergine.
Yoinani aveva soltanto un piccolo orifizio per urinare,
solo un orifizio piccolo per urinare,
come quello dell'ano di un colibri.
Il sesso della figlia di Tèpèresi era molto chiuso.
Prima il sesso dei Yoinani molto chiuso
e Omam glielo apri, facendole un orifizio per copulare.
Il sesso, il sesso era molto chiuso.

Nel sesso Omam fece un buco com denti di piranha.
Tagliò con il denti di piranha
il sesso stretto e lungo.
Il primo buco nel sesso di una femmina.
Is sesso di Yoinani era molto profumato.
Ora la donna Yoinani ha il sesso molto profumato.
Is sesso che se adatta ao pene.
Omam stuzzicò con foglie di moxirim il sesso della donna.
Il primo sesse femminile, molto bello, fu quelle di Yoinani.
Era chiuso e duro; e Omam com denti di piranha
le tagliò il sesso.
Tagliò in giù e in sù,
lungo e stretto.
Bello.

Perfino a una prima lettura, è facile notare le numerose differenze tra le due versioni in portoghese, anche per la difficoltà di comprensione della prima versione, nella quale si notano le inversioni sintattiche, caratteristiche delle traduzioni parola per parola. Inoltre, le ripetizioni, tipiche dell'oralità, sono presenti in modo marcato, come nei versi «Yoinani figlia pescava, | filha, filha, Tèpèresi figlia pescava Omam»,⁵ che a partire dalla versione di Mário Chamie diventano «Omam pescò Yoinani figlia | (che è) la figlia di Tèpèresi»⁶ nella traduzione italiana di Pietro Maria Bardi. Sono ricorrenti anche frasi prive di verbo come «Tèpèresi figlia sesso chiuso molto»,⁷ che dalla versione di Mário Chamie diventa «O sexo da filha de Tèpèresi era muito fechado» e nella traduzione italiana di Pietro Maria Bardi «Il sesso della figlia di Tèpèresi era molto chiuso». In linea generale, possiamo notare che versi che suonerebbero come «prima era Tèpèresi donna, | fondo era acqua dentro, fondo» e «Il sesso per il pene»,⁸ in cui quest'ultimo è anche un verso privo di verbo, daranno luogo nell'adattamento di Mario Chamie a frasi nelle quali si osservano procedimenti sintattici di subordinazione che poi Pietro Maria Bardi traduce in italiano: «Il sesso che si adatta al pene».⁹ In tutti gli esempi citati si può

5 In portoghese: «Yoinani filha pescava, | filha, filha, Tèpèresi filha pescava Omam». Data la somiglianza sintattica delle due lingue si trascrive nell'articolo la traduzione letterale della versione portoghese che già è a sua volta, come spiegato dall'A., una traduzione parola per parola del racconto originale mentre in nota indichiamo la trascrizione in portoghese [N.d.T].

6 «Omam pescou Yoinani filha | (que é) a filha de Tèpèresi».

7 «Tèpèresi filha sexo fechado muito».

8 «Primeira era Tèpèresi mulher, | fundo estava água dentro, fundo» e «O sexo para o pênis».

9 «A filha da mulher de Tèpèresi | que morava no fundo, dentro da água, no fundo» e «O sexo que se adapta ao pênis».

notare che nella prima versione le associazioni tra idee avvengono per vicinanza dei termini. Si trovano inoltre casi sorprendenti quali «Uomo, Uomo lei no davvero»,¹⁰ che nell'adattamento letterario di Chamie e Bardi diventa «Era virgem, era virgem mesmo» e «Era vergine, era vergine davvero». ¹¹ In quest' ultimo caso si ravvisa un procedimento di attribuzione predicativa totalmente assente nella traduzione parola per parola. Complessivamente, il poema nella sua prima versione, malgrado sia in portoghese, provoca la sensazione di un testo scritto in altra lingua, vista l'estraneità in cui ci si imbatte.

Nel saggio «A palavra vermelha de Hölderlin» (La parola rossa di Hölderlin), Haroldo de Campos commenta le concezioni traduttive di Goethe, che aveva già fatto riferimento all'effetto di 'estraneità' quando «il traduttore amplia i confini della sua lingua e ne sovverte i dogmi sotto l'influenza della sintassi e della morfologia straniera» (Campos 1975, 100). Tale straniamento sperimentato all'interno della propria lingua sarebbe, secondo Campos, il grande spartiacque che segna la modernità, non solo in termini traduttivi, ma anche poetici. Al di là di ulteriori considerazioni, l'idea di concepire questi testi come poesie - «vere e proprie produzioni Dada», secondo le parole di Pietro Maria Bardi -, sembra passare attraverso il potere di straniamento del linguaggio. Seguendo lo stesso filo conduttore, nel libro *A captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* (La cattura della voce: le edizioni della narrativa orale in Brasile) Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, 265) commentano i *Mitopoemas Yãnomam* e osservano che «un aspetto interessante di questi miti in forma poetica sono i tratti che li avvicinano alla poesia contemporanea». In effetti, potremmo pensare che il testo nella traduzione interlineare si avvicini alla poesia in quanto *palavra torcida* ('parola distorta', 'piegata') per usare un'espressione con cui Manuela Carneiro da Cunha (1998) fa riferimento al linguaggio sciamanico e di difficile comprensione utilizzato per comunicare con gli spiriti, nell'articolo «Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução» (Punti di vista sulla foresta amazzonica: sciamanesimo e traduzione).

Il gesto provocatorio di trasformare in poesia una traduzione interlineare fa pensare al caso simile della presenza della narrazione degli Huni Kuin su «La creazione della luna», raccolta e pubblicata da Capistrano de Abreu nel 1914 e inclusa in un libro di traduzioni del poeta portoghese Herberto Helder. Nel libro *Ouolof*, Herberto Helder (1997) eleva a poesia la traduzione realizzata da Capistrano de Abreu seguendo il metodo interlineare, traduzione che in quel caso era destinata a uno studio linguistico. Il poeta portoghese ha solo modificato la forma narrativa organizzandola in versi e apportando

¹⁰ «Homem, homem ela não mesmo».

¹¹ «Era virgem, era virgem mesmo».

pochissime modifiche testuali, in modo da mantenere il carattere quasi illeggibile della traduzione. Tuttavia, per Herberto Helder, sono proprio queste 'parole distorte', lontane dal linguaggio ordinario, che conferiscono al testo il suo carattere poetico. Cito la nota esplicativa che accompagna questa traduzione: «Abbiamo davanti a noi una potente dicitura mitica, magica, lirica, che trasgredisce su tutti i fronti la norma della parola portoghese. Questo sconvolgimento si fa immediatamente sostanza e azione poetica» (Helder 1997, 44). Per il poeta, la trasgressione linguistica derivante dalla traduzione interlineare costituisce la poesia stessa.

Nei *Mitopoemas Yãnomam*, tuttavia non è chiaro il motivo che ha portato alla presentazione di queste due forme di organizzazione testuale in portoghese, ma forse esse sono lì proprio per mettere in discussione ciò che consideriamo il carattere poetico o letterario di un testo. Come ci ricorda Sérgio Medeiros nel saggio «Ainda não se lê em xavante» (Non si legge ancora in xavante), «nessun enunciato, nessuna forma discorsiva è intrinsecamente o essenzialmente letteraria. Per questo motivo, e semplificando la discussione, la 'letterarietà' non è una proprietà intrinseca a questo o quel fatto discorsivo» (Medeiros 2018, 160). D'altra parte, essendo *Mitopoemas* un libro composto da tante traduzioni diverse, comprese quelle realizzate in inglese e italiano, siamo indotti a ricordare non solo che i testi di fattura orale rivendicano la propria mutazione e instabilità, ma anche che esistono infinite traduzioni per uno stesso testo. In ogni caso, ritengo che ciò che è stato chiamato *mitopoema* non si riduca a nessuna delle versioni testuali, ma riguardi una complessa relazione tra parola e immagine, che include anche i disegni, soprattutto se ricordiamo che i primi gesti traduttivi che compongono l'opera sono la 'traduzione' della cosmologia yanomami sotto forma di disegno e, successivamente, la traduzione del disegno stesso. Potremmo pensare che l'immagine funzioni come testo originale, soprattutto se ci soffermiamo sul rapporto tra scrittura e disegno presso gli Yanomami e soffermarsi su quest' altra forma di scrittura non sarebbe solo un modo per ammirare intellettualmente la capacità artistica e/o letteraria degli Yanomami, ma anche per intravedere la porta attraverso la quale si accede a un altro regime di pensiero.

Mauricio Mendonça Cardozo ha proposto il dibattito nel saggio «Haroldo de Campos: ricreazione, trascreazione e traduzione come forma di vita», indicando il ruolo della traduzione come 'vivificazione' del testo straniero. Pertanto, «tradurre una poesia, oltre alla creazione di un corpo in un'altra lingua, consiste soprattutto nel darle vita, nel darle un palpito, un respiro proprio» (Cardozo 2021, 125). Concepire la traduzione come una 'forma di vita' sarebbe molto significativo per l'approccio al progetto di traduzione presente nel libro *Mitopoemas Yãnomam*. In esso, la traduzione ne rivela il carattere vivificante, non avendo solo l'obiettivo di dire l'altro, ma

soprattutto di renderlo presente, e ciò non riguarda solo il testo, bensì la cosmopoetica yanomami nel suo insieme. I disegni delle parole del libro *Mitopoemas Yãnomam* sono, così come il libro di Davi Kopenawa, segni di mondi altri. Sperimentare questi insiemi di immagini e testi significa partecipare, in una certa misura, al pensiero yanomami, affinché, a partire da questo universo singolare, possiamo guardare criticamente al nostro. Concludo con le parole di Kopenawa, che potrebbero essere anche disegnate nei *Mitopoemas Yãnomam*: «Io, uno Yanomami, dono a voi bianchi questa pelle di immagine che è mia» (Kopenawa, Albert 2015, 66).

Riferimenti bibliografici

- Albert, B. (2023). «Taniki, xamã desenhista». Albert, B.; Kopenawa, D. (orgs), *O espírito da floresta*. Trad. de R. Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 83-91.
- Almeida, M.I.; Queiroz, S. (2004). *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG.
- Andujar, C. (org.) (1978). *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil.
- Bardi, P.M. (1978). «Os desenhos dos mitos e poemas da memória». Andujar, C. (org.), *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, n.p.
- Berman, A. (2002) *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. de M.E. Pereira Chanut. Bauru; São Paulo: EDUSC.
- Cadena, M. de la (2024). *Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos*. Trad. de C. Nogueira; F. Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Campos, H. de (1975). «A palavra vermelha de Hölderlin». Campos, H. de, *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 93-107.
- Cardozo, M.M. (2021). «Haroldo de Campos: recriação, transcrição e a tradução como forma de vida». Siscar, M.; Moraes, M.J. de; Cardozo, M.M. (orgs), *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 89-139.
- Cesarino, P. de N. (2012). «A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo». *Revista de Antropologia*, 55(1), 75-137. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2012.47583>.
- Cunha, M.C. da (1998). «Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução». *Mana*, 4(1), 7-22. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100001>.
- Emiri, L. (1987). *Dicionário Yãnomamê – Português (dialeto Wakathautheri)*. Roraima: Comissão Pró-Índio de Roraima.
- Helder, H. (1997). *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Kopenawa, D.; Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- Leal, I. (2019). «Da língua às línguas: as poéticas indígenas e a poesia contemporânea». Paganine, C.; Hanes, V. (a cura di). *Tradução & Criação – entrelaçamentos*. Campinas, SP: Pontes editores, 175-92.
- Machado, A.M.; Jabra, D. (2024). «Yanomami: a arte como luta». *Revista Select_Celest*, <https://select.art.br/yanomami-a-arte-como-luta/>.
- Mattos, A.P. de; Huni Kuin, I. (2016). «Por que canta o MAHKU – Movimentos dos artistas Huni Kuin?». *Revista Landa*, 5(1), 582-96.

- Medeiros, S. (2018). «Ainda não se lê em xavante». Dorrico, J.; Danner, F.; Danner, L.F.; Correia, H.H.S. (orgs), *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Ed. Fi, 155-72.
- Souza, L.M.M. de (2004). «Remapping Writing: Indigenous Writing and Cultural Conflict in Brazil». *ESC English Studies in Canada*, 30(3), 4-16.
- Mezarobba, G. (2019). «Expressão yanomami». *Revista Pesquisa FAPESP*. <https://revistapesquisa.fapesp.br/expressao-yanomami/>.
- Nogueira, T. (org.) (2019). *Claudia Andujar – A luta yanomami*. São Paulo: IMS.
- Ribeiro, D. (2023). «André Taniki Yanomami». *La Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/andr%C3%A9-taniki-yanomami>.
- Schleiermacher, F. [1813] (2004). «On the Different Methods of Translating». Venuti, L. (org.), *The Translation Studies Reader*. New York; London: Routledge, 43-63.
- Viveiros de Castro, E. (2018). «A antropologia perspectivista e o método de equivocação controlada». Trad. de M. Giacomazzi Camargo e R. Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5(10), 247-64. <https://doi.org/10.48074/aceno.v5i10.8341>.