

CADERNOS 16

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Especial Negritude e Tradução

Entrevista com Marcos Marcionilo

CADERNOS 16

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



USP UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan



FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu

Vice-Diretor: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

Conselho Consultivo

Adail Sobral	Marco Syrayama de Pinto
Afonso Teixeira Filho	Maria Silvia Betti
Alípio Correia de Franca Neto	Marie Helene Torres
Andréia Guerini	Marta Pragana Dantas
Dirceu Villa	Maurício Mendonça Cardozo
Germana Henriques Pereira	Maurício Santana Dias
Inês Oseki-Dépré	Nilce Pereira
Kyoko Sekino	Pablo Cardellino Soto
Lauro Maia Amorim	Paulo Henriques Britto
Lincoln Fernandes	Reginaldo Francisco
Márcia Schmaltz	Válmi Hatje-Fagion
Mamede Jarouche	Viviane Veras
Marcelo Paiva de Souza	Walter Carlos Costa
Marcelo Tápia	

Proibida a reprodução parcial ou integral desta obra por qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por processo xerográfico, sem permissão expressa do editor (Lei n.º 9.610, de 19.02.98).

Imagem da capa:

Nkisi. Ilustração de Pedro Neto (Inatobi) inspirado em estátua inícuca da República Democrática do Congo, República do Congo, Cabinda (Angola), Kongo, século 19. A peça que se encontra sobre a cabeça, trabalhada com ornamentos espiralados, cria um dinamismo que se contrapõe às faixas pendentes da vestimenta, cujos nós serviam para lembrar o *nkisi* de cada um dos pedidos. É muito provável que não se trate de representação de um penteadado, mas da simbolização de crescimento e longevidade.

Todos os direitos desta edição reservados à:

FFLCH/USP
Rua do Lago, 717
Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 3091-1514 / Telefax: (11) 3091-4589
e-mail: pubfflch@usp.br

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei n.º 1.825, de 20/12/1907)

Impresso no Brasil / Printed in Brazil
Maio 2016

CADERNOS 16

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO

Cadernos de Literatura em Tradução • n. 16 • 1-243 • São Paulo, 2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO • FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Copyright © 2016 dos autores

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cadernos de Literatura em Tradução / Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas/USP. – n. 1 (1997)- . – São Paulo : FFLCH/
USP, 1997-

Anual.

Modo de acesso: <<http://www.revistas.usp.br/clk>>

ISSN 2359-5388

1. Tradução. 2. Literatura. 3. Poesia. I. Universidade de São Paulo.
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

CDD 418.02

Esta publicação é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.geadados.uem.br>>

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

3091-2920/4593

editoraffch@usp.br

Editor Responsável

Prof. Dr. John Milton

Organizadores

Dennys Silva-Reis e Lauro Maia Amorim

Comissão Editorial

Álvaro Faleiros, Francesca Cricelli, Gisele Wolkoff, Magdalena Nowinska, Marina Della Valle,
Nilce M. Pereira e Telma Franco Diniz

Coordenação Editorial

Helena Rodrigues – MTB n. 28.840

Projeto gráfico e Diagramação

Marcos Eriverton Vieira

Capa

Acqua Estúdio Gráfico

Revisão

Os autores

Sumário

Apresentação

Dennys Silva-Reis e Lauro Maia Amorim

Negritude e tradução no Brasil: o legado do Barão de Jacuacanga.....07

Aspectos linguísticos da tradução e negritude

Marcos Bagno

O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro.....19

Luís Henriques Labres

Traduzindo neologismos ideológicos33

Tiganá Santana Neves Santos

A tradução de sentenças em linguagem proverbial e o diálogo com o pensamento bantu-kongo a partir de Bunsekí Fu-Kiau.....49

Tradução e negritude – aspectos teóricos

Denise Carrascosa

Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas63

Liliam Ramos da Silva

A voz do protagonista afrodescendente em romances históricos hispano-americanos: invisibilidade do texto original e algumas (poucas) obras traduzidas no Brasil.....73

Giovana Cordeiro Campos de Mello

O Livro de Falas no Brasil e nos E.U.A.: percursos literários e tradutórios.....89

Sidnei Sousa Costa e Sidney Barbosa

Ramais de tradução: Diário do hospício e outros escritos de Lima Barreto..... 103

Traduções comentadas

Pedro Tomé

Traduzindo Lagston Hughes – do texto à voz, da voz ao texto 117

Lauro Maia Amorim

O drama e a alegria da tradução: Gwendolyn Brooks versando a vida em três poemas..... 131

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra e Phelipe de Lima Cerdeira

De mujer negra para “A mulher negra do rio”: novas miradas para a identidade afro-hispano-caribenha a partir da tradução de um conto de Fabián Dobles 147

Cibele de Guadalupe Sousa Araújo

A tradução de “A Woman is a Child”, um conto de Yvonne Vera..... 159

Traduções não comentadas

Jessica Oliveira de Jesus

A Máscara..... 171

tatiana nascimento dos santos e Priscila Francisco Pascoal

“Hard against the soul”, de Dionne Brand 181

Marcos Bagno

Os Graffiti de Léon-Gontran Damas 201

Dennys Silva-Reis

Poemas da Guiana Francesa (Poemas escolhidos de Catacumbas de Sol de Elie Stephenson) 211

Entrevista

Dennys Silva-Reis e Lauro Maia Amorim

Um editor dublé de tradutor: Entrevista com Marcos Marciolino 227

Colaboradores..... 239

Negritude e tradução no Brasil: o legado do Barão de Jacuecanga

Dennys Silva-Reis¹
Lauro Maia Amorim²

Considerando as muitas traduções que são realizadas no Brasil e, em particular, o mercado editorial, há um questionamento ainda sem resposta: Por que há tão poucas traduções de autores negros no país? Nomes importantes como Machado de Assis, Milton Santos, Carolina de Jesus, Martinho da Vila, Lima Barreto, Ricardo Aleixo, Abdias Nascimento e Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), representantes da cultura afro-brasileira, já foram traduzidos no exterior e alcançaram singular sucesso. Em contrapartida, poucos são os autores negros estrangeiros traduzidos no Brasil, mesmo quando se consideram autores da literatura afro-americana (a que parece ter recebido um pouco mais de atenção editorial): geralmente as edições se restringem a um número pequeno de autores canônicos, sendo que uma imensa gama de escritores, poetas e pensadores negros, de línguas e culturas diversas, permanecem desconhecidos em português.

Oscar Alejandro Fabien D'Ambrosio em seu artigo “Obras não traduzidas³” nos diz que:

O número de livros importantes não traduzidos para o português é significativo. As razões são muitas. Incluem a especificidade de obras para

1 Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB).

2 Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, São Paulo.

3 Texto disponível em: <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/obras.htm>>. Acesso em 14 de novembro de 2015.

públicos muito restritos, o desconhecimento pelas editoras nacionais de textos essenciais no panorama da literatura mundial e a ausência de editoras especializadas em publicar obras de difícil tradução pelas peculiaridades da língua ou do estilo do autor (sd/sp).

Além de apresentar as razões por que muitas obras não são traduzidas, Oscar D'Ambrosio nos dá o seguinte dado:

A antropóloga Yvonne Maggie, da UFRJ, sente a ausência, em língua portuguesa, de textos do antropólogo norte-americano de origem alemã Franz Boas. “Quase nada daquele que foi um dos fundadores da antropologia moderna foi traduzido no Brasil”, afirma. Na sociologia, destaca Francklin Frazier (1894-1962), o primeiro sociólogo negro americano. “Ele nunca foi traduzido, embora seja um autor de enorme importância para os estudos étnicos no Brasil e nos EUA, tendo inclusive nos visitado nos anos 40”, diz. (sd/sp)

Tais assertivas só reiteram que ainda são poucos os intelectuais e literatos, em particular negros, conhecidos no Brasil, o que pode ser, inicialmente, a razão maior para se compreender as poucas traduções existentes. Vale mencionar que essa lacuna de desconhecimento vem sendo preenchida aos poucos pelos estudiosos brasileiros; pode-se citar, por exemplo, os livros *Ciência, Tecnologia e Inovação Africana e Afrodescendente* (2014) e *Negras e Negros inventores cientistas e pioneiros: contribuições para o progresso da humanidade* (2013) do professor Carlos Eduardo Dias Machado que expõem um grande panorama da biografia e bibliografia de intelectuais, cientistas e literatos negros de vários países.

Se por um lado o total desconhecimento da autoria negra é observado, por outro, existe ainda um problema maior a ser compreendido: *O que é ser negro? E o que é negritude?* A ausência de uma discussão mais ampla em torno desses dois conceitos perdura no Brasil, escamoteando e encarcerando essas duas ideias no constante e, infelizmente, atual debate em torno do oprimido sócio-político-cultural, o que de certa forma parece excluir a etnicidade como um aspecto importante que permite amparar um povo que sofreu quantitativamente mais com os processos de escravização e colonização, bem como seus derivados (descolonização, neocolonização, etc.).

O *ser negro* foi a tomada de consciência coletiva no que tange à valorização e identificação de um grupo denominado pelo branco colonizador ocidental simplesmente como *negro*. Já a *negritude* foi a resposta negra à agressão racial branca que culminou na construção de estratégias, práticas, movimentos e políticas

antirracistas concretas. O desenvolvimento da negritude ocasionou a busca pela identidade negra, bem como pela reabilitação dos valores e das culturas negadas historicamente pelo simples fato de não serem brancas.

A identidade coletiva negra tem como componentes essenciais o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico (MUNANGA, 1988). O fator histórico está ligado diretamente à consciência histórica, na medida em que o reencontro com seu passado ancestral pode responder as questões vitais *Quem sou? De onde vim?* produzindo assim o sentimento de pertença coletiva diante da memória grupal construída pelos acontecimentos, personagens e lugares vividos e herdados pela comunidade negra. A dimensão linguística pode ser atestada no campo lexical envolvendo a culinária e as religiões de matrizes africanas. Cabe lembrar, porém, a importância de trabalhos realizados por estudiosos brasileiros que têm buscado demarcar a influência da cultura negra na língua portuguesa, como na publicação da obra *O português afro-brasileiro* (2009) dos professores Dante Lucchesi, Alan Baxter e Ilza Ribeiro. As influências africanas na língua portuguesa falada no Brasil são mais substanciais do que se pensa, já que elas não se restringem aos aspectos lexicais. Ocorre que a percepção dessas influências pelas pessoas em geral, não familiarizadas com aqueles estudos linguísticos, é muito reduzida. Assim, é senso comum afirmar que, apesar das variantes linguísticas produzidas em algumas comunidades em que o contingente de pessoas negras é maior (como no Estado da Bahia), a grande maioria falaria um português brasileiro supostamente não demarcado por influências estruturantes de origem africana, o que as pesquisas linguísticas contemporâneas não corroboram. Por fim, quanto ao fator psicológico, é inegável que a permanente marginalização dos negros na sociedade permitiu a formação de condições psicológicas exasperantes associadas à exclusão e à (auto)desvalorização, mas é em face disso que emerge, junto à população negra, o sentimento crescente e ativo pela busca de sua visibilidade afirmativa, seja no campo das conquistas econômicas e sociais, quanto no campo da cultura em geral, quando exercem o desejo de resgatar o reconhecimento de sua histórica contribuição para a formação do Brasil.

O conceito de identidade negra, especialmente quando visto por uma perspectiva diaspórica, é de grande complexidade porque, embora possa ser pensado a partir dos três fatores acima mencionados, ele implica uma diversidade que pressupõe não somente bases comuns, mas sobretudo diferenças culturais, discursivas e ideológicas, o que inclui o próprio processo miscigenador, tanto em seu sentido biológico quanto cultural. Dessa forma, talvez seja mais simples responder o que não é negritude e o que não é ser negro para não cair no relativismo ou no absolutismo do termo. Kabengele Munanga (2009), a respeito deste tópico, afirma, numa formulação tão adequada que preferimos citá-la na íntegra:

Em primeiro lugar é importante frisar que a *negritude*, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A *negritude* não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar o termo *Negritude* à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. Lembremos que, nos primórdios da colonização, a África negra foi considerada como um deserto cultural, e seus habitantes como o elo entre o Homem e o macaco.

Tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental, a *negritude* deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas. Consequentemente, tal afirmação não pode permanecer na condição de objeto e de aceitação passiva. Pelo contrário, deixou de ser presa do ressentimento e desemboçou em revolta, transformando a solidariedade e a fraternidade em armas de combate. A *negritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cuja plena revalorização e aceitação da sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a *negritude* faz parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade. Tomando a forma de irmanação entre mulheres e homens que dela se reclamam para fazer desaparecer todos os males que atingem a dignidade humana, a *negritude* se torna uma espécie de fardo do Homem e da Mulher negros (p. 20 e 21).

É neste espírito que a história dos movimentos negros caminhou e caminha. Os ventos da negritude sopraram nos mais diversos países dando origem ao *Renascimento Negro* nos Estados Unidos, à *Negritude* na França e nas Antilhas de língua francesa, ao *Indigenismo* no Haiti, ao *Negrismo* nas Antilhas de língua espanhola e o *Pan-africanismo* na África Subsaariana (FIGUEIREDO et ali, 2012; LECHERNONNIER, 1977; CORZANI et ali, 1998).

O *Harlem Renaissance* foi um movimento artístico norte-americano que reuniu escritores, músicos de jazz e artistas em geral no Harlem, tradicional bairro negro na cidade de Nova York nos anos de 1920. Este movimento negro foi o primeiro a levar seus expoentes a alcançarem sucesso internacional devido às suas demonstrações extremamente críticas da questão racial. Dentre seus membros podemos citar Langston Hughes, Claude McKay, Zora Neale Hurston, Louis Armstrong, Duke Ellington, etc. E dentre suas obras, a de maior destaque foi a antologia organizada por Alain Locke em 1925 intitulada *The New Negro: An Interpretation*.

A *Negritude* orquestrada em Paris por Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor, todos de procedências geográficas francófonas diferentes – Martinica, Guiana Francesa e Senegal –, baseava-se no princípio de que o intelectual negro deveria assumir sua condição racial e ser o porta-voz das aspirações de seus irmãos da mesma cor. A tríade de seu ideal resumia-se em identidade, fidelidade e solidariedade, ou seja, na busca do valor do negro, na fidelidade à cultura negra por excelência – a africana –, e na partilha do mesmo sentimento de repúdio ao ódio racial. Muitos foram os textos oriundos deste movimento, bem como os escritores-intelectuais que dele fizeram parte.

O *Indigenismo* haitiano foi o projeto de artistas que tinham como premissa a inspiração nos costumes, valores e na realidade do Haiti. A palavra *indígena* (aquele que é originário da terra, que se encontra na terra) é usada no sentido contrário ao de *alienígena* (aquele que se encontra em outro mundo, em outra terra). Isto é, o movimento do Indigenismo era um redirecionamento do olhar para o povo haitiano que na sua quase totalidade é negro. Pertencem a este movimento vários escritores e intelectuais, especialmente o etnólogo e diplomata Jean Price-Mars que, em sua obra *Ainsi parla l'oncle* (1928), escreveu sobre o reconhecimento da cultura haitina (em particular sua religião, o vodu, e a língua crioula) e como tal procedimento poderia reafirmar a cultura negra regional.

O *Negrismo*, consequência mais radical da soma da *Negritude* e do *Indigenismo*, teve seu começo igualmente no Haiti, mas alcançou de modo especial as Antilhas de língua espanhola como Porto Rico, Cuba e República Dominicana. Seu principal objetivo era a denúncia da situação do negro, a reivindicação da liberdade de expressão e o reconhecimento artístico regional. As principais obras produzidas pelos escritores do *Negrismo* foram de cunho poético enaltecendo a(s) língua(s) do Caribe e se aproximando da música caribenha. São desta vertente Fernando Ortiz, Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, Gustavo Urrutia, Manuel del Cabral, dentre tantos outros.

O *Pan-africanismo* surge em meados do século XX como uma ideologia de unidade dos povos africanos a fim de potencializar a voz deste continente

no mundo. Seus principais representantes são o estadunidense William Edward Burghardt Du Bois e o jamaicano Marcus Mosiah Garvey, que muito influenciam através de seus escritos as ações de independência política dos países africanos da parte subsaariana do continente. A criação ensaística e poética deste grupo é praticamente um ato político, uma revolta contra o colonialismo, o imperialismo e o racismo. No Brasil, tal ideal foi muito defendido por Abdias Nascimento e colocado em prática por líderes como Kwame Nkrumah, o primeiro presidente de Gana.

Infelizmente, no Brasil os movimentos negros começaram muito tarde pelos mais diversos motivos, entre eles o de ter sido o último país a abolir a escravidão em 13 de maio de 1888. Apesar do movimento quilombola existir no Brasil desde a chegada dos negros no século XVII, foi apenas no século XIX que houve de fato a manifestação da voz do negro na cultura brasileira, exemplificada especialmente pelas obras dos poucos escritores e intelectuais que tratavam da questão racial de forma disfarçada (Cruz e Souza, Lima Barreto, Castro Alves, Machado de Assis, Luíz Gama, Antônio Rebouças, Tobias Barreto, Jorge de Lima, Lino Guedes, para citar apenas alguns); bem como pela articulação de uma Imprensa Negra que segue da passagem do século XIX para o XX.

A questão da negritude na literatura ganhou maior visibilidade no século XX, especialmente quando chegou à academia com os trabalhos de Zilá Bernd (1987, 1988a, 1988b) que denunciava a exclusão negra do cânone literário, assunto que ainda permanece atual e acalorado nos debates universitários. Com a circulação dos livros e das ideias de todos os movimentos negros que ganhavam cada vez mais força, os intelectuais negros brasileiros começaram a reivindicar este debate e a feitura artística que protagonizasse a voz, o pensamento e a cultura negra brasileira com maior intensidade. E é neste momento que a tradução começa a ganhar força.

Em 1944, Abdias Nascimento cria o Teatro Experimental do Negro com o objetivo de valorização do negro e da escrita de uma nova dramaturgia. Tal tarefa tem como problema inicial a ausência de textos que discorram sobre a situação contemporânea do negro, o que leva o grupo a começar suas atividades pela tradução de dois textos de *Eugene O'Neill* traduzidos por Ricardo Werneck de Aguiar: *O Imperador Jones* (*The Emperor Jones* – 1920) e *Todos os filhos de Deus têm asas* (*All God's Chillun' Got Wings and Walded* – 1924). Ambos os textos de um autor branco: o primeiro descrevia a situação do negro após a escravidão e o segundo denunciava o racismo exacerbado. Eugene O'Neill, em seus anos finais de vida, cedeu os direitos de tradução para o grupo por acreditar na causa defendida por eles.

O contato com as ideias da negritude foram tão intensas entre os autores negros brasileiros que Zilá Bernd em seu livro *Negritude e Literatura na América Latina* (1987) aproxima inúmeros escritores estrangeiros com os nacionais inferindo que a intertextualidade entre os autores negros é confirmada nas motivações, técnicas de escrita e temáticas abordadas. Por exemplo: Oswaldo de Camargo se assemelha a Du Bois, Ralph Ellison e Baldwin, enquanto Eduardo de Oliveira faz referência a Césaire, Damas, Senghor, Guillén e Hughes.

Para além das intertextualidades, que por si só já poderiam ser um caso de “tradução”, o contato das ideias da negritude pelo viés da tradução nos é comprovado por Abdias do Nascimento em sua obra *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* (1980), onde o autor explicita quais autores o inspiraram e como teve acesso a estas obras:

Que eu saiba, nenhum afro-brasileiro jamais publicou um livro, com tais finalidades, em inglês. Inversamente do que ocorre no Brasil, onde vários livros de afro-norte-americanos têm sido publicados em tradução portuguesa. De memória posso lembrar, por exemplo, a *Autobiografia de Booker T. Washington*, que li ansioso, lá pela década dos 30. Também de há muito tempo me vem à lembrança o comovente *Imenso Mar*, do poeta Langston Hughes, com quem mais tarde eu trocava esparsa e fraterna correspondência. Outra leitura inesquecível: *Filho Nativo*, de Richard Wright, e *Negrinho*, parte de sua autobiografia; recordo ainda *A Rua*, de Ann Petry, e, mais recentemente, *Giovanni*, *Numa terra estranha* e *Da próxima vez, o fogo*, todos de James Baldwin; e *O povo do blue*, de Le Roy Jones, *Alma encarcerada*, de Eldridge Cleaver. Estou quase certo de que também *O homem invisível*, de Ralph Ellison, tenha sido publicado no Brasil, livro que li em tradução ao espanhol. Mas certamente a última dessas obras negro-norte-americanas editadas no Brasil terá sido *Raiões Negras*, de Alex Haley. (p. 14)

Se, por um lado, Abdias Nascimento nos revela o que leu dos autores dos movimentos negros, por outro ele menciona a ausência de alguns em língua portuguesa como o caso do livro lido em versão espanhola. Percebe-se que este mesmo quadro de autores negros de língua inglesa, e em sua maioria homens, ainda prevalece como ordem vigente no mercado editorial brasileiro atual. Pode-se até mencionar que as ideias da negritude em sua maioria vigentes no Brasil são ainda parte da ideologia de americanização, basta um olhar mais detalhado para as publicações de autores negros no Brasil: percebe-se que, dentro da minoria publicada, predominam ainda os americanos e ingleses com ausência de textos importantes de intelectuais ou literatos de outras nacionalidades e línguas fora do domínio da globalização da língua inglesa.

Somado à ausência de obras de autores negros de outras línguas, há um dado que concerne ao ato de tradução que é igualmente gritante: a pouca presença de agentes da tradução negros. Na história da tradução no Brasil, poucos são os tradutores negros estudados, lembrados e mesmo mencionados. Os mais recordados nos Estudos de Tradução são Machado de Assis e Caetano Lopes de Moura. Entretanto, podemos somar a estes dois Gonçalves Crespo, Maria Firmina dos Reis, Francisco de Paula Britto, Tobias Barreto e Lima Barreto. Na atualidade, quase não encontramos tradutores negros (sejam eles conhecidos ou não). Dois nomes podem ser mencionados como agente de tradução: o escritor carioca João do Rio, conhecido por suas traduções de Oscar Wilde e suas crônicas diárias nos jornais do Rio de Janeiro no início do século XX ; e também Ruth Guimarães, escritora célebre pelo seu romance *Água funda* (1946) e tradutora de Balzac e obras clássicas.

Vale notar que tal constatação na história da tradução brasileira é longínqua como podemos perceber no poema oitocentista de Cruz e Souza (2008, p. 225):

Embora eu não tenha louros
Como esses grandes heróis
E nem da ideia os tesouros,
Embora eu não tenha louros,
Talvez nos tempos vindouros
Traduza o poema dos sóis,
Embora eu não tenha louros
Como esses grandes heróis.

Este poema, que faz parte de *Dispersos* (1960) de Cruz e Souza publicado postumamente, revela, em uma das leituras possíveis, a triste condição de um negro do século XIX que não imaginava que um dia pudesse ser tradutor (tanto no sentido conotativo quanto denotativo), ofício reservado à época majoritariamente aos homens brancos e da alta burguesia, o que fazia parte da ideologia dominante do embranquecimento social e cultural que atingiu inúmeros países, inclusive o Brasil. Convém lembrar que os tradutores negros brasileiros jamais traduziram obras que mencionassem o discurso sobre o negro (seja ele a favor ou contra), todavia contribuíram para o conhecimento da dita literatura universal.

Será que um tradutor sendo negro ou branco pode dissimular um texto e recriar um discurso durante o ato de traduzir? Um caso concreto nos é oferecido por Paul Gilroy em seu conhecido livro *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência* (2001):

Considere-se por um momento a imprecisão com que o termo “nacionalismo negro” é empregado tanto por seus adeptos como pelos céticos. Por que uma linguagem política mais refinada para lidar com essas questões cruciais de identidade, parentesco, geração, afeto e filiação está sendo tão adiada? Um exemplo modesto mas revelador pode ser tirado do caso de Édouard Glissant, que contribuiu tanto para o surgimento de um contra-discurso que pode responder à alquimia dos nacionalismos. A discussão desses problemas é prejudicada quando seu tradutor extirpa as referências de Glissant à obra de Deleuze e Guattari da edição inglesa de seu livro de 1981, *Le discours antillais*, presumivelmente porque reconhecer esse intercâmbio de algum modo violaria a aura da autenticidade caribenha que é uma moldura desejada em torno da obra. Esta recusa típica em aceitar a cumplicidade e interdependência sincrética de pensadores negros e brancos recentemente passou a ser associada a uma segunda dificuldade: as concepções superintegradas de uma cultura pura e homogênea que significam que as batalhas políticas negras são explicadas como sendo, até certo ponto, automaticamente expressivas das diferenças nacionais ou étnicas com as quais são associadas. (p. 85)

O caso acima elucidada bem como o tradutor pode alterar de alguma forma o texto traduzido em nível de discurso, seja ele político, cultural, social ou racial. Parece-nos que há relações muito mais complexas na tradução de autores negros, bem como realizadas por tradutores negros ou brancos. O exemplo citado por Gilroy demonstra que qualquer forma de manifestação identitária precisa passar, antes, pelo reconhecimento de que não há, de fato, essências ou origens puras, ou, em outras palavras, de que alguma forma de hibridização participa do processo de construção de toda identidade. Por outro lado, reconhecer, com Stuart Hall e Paul Gilroy, que a diáspora negra implica formas de hibridismo não significa a defesa do embranquecimento, mas revela a consciência de que a luta contra este não pode se pautar na essencialização que tende a excluir o diálogo entre culturas e povos.

De fato, as relações de poder que transitam entre a imagologia, discursos (des)construídos e marginalização de intelectuais ou literatos de cor negra estão geralmente associadas à ideologia do embranquecimento, constructo histórico segundo o qual os negros deveriam assimilar a cultura branca europeia em todos os estratos de suas vidas. Esta ideologia perdura até a contemporaneidade, ora pelos resquícios da colonização, do imperialismo e do neocolonialismo, ora pelas regras do capitalismo de mercado nitidamente visíveis no mercado livreiro.

Daí a necessidade de afirmação de textos negros, ou melhor, de uma *Literatura Negra*, conceito que emerge dos Estudos Literários e que é elucidado por Zilá Bernd (1988b) como uma escritura empenhada em desconstruir o mundo nomeado pelo branco e em resgatar uma memória negra esquecida, mas não só:

a presença de uma articulação entre textos, determinada por um certo modo negro de ver e sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma *escritura negra* vocacionada a proceder à desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. Logo, uma literatura cujos valores fundadores repousam sobre a ruptura com contratos de fala e de escritura ditados pelo mundo branco e sobre a busca de novas formas de expressão dentro do contexto literário brasileiro [ou de outra nação] (p. 22).

Tal literatura é minoritária mesmo em língua portuguesa e poucas são as obras traduzidas no Brasil até mesmo do cânone, como Léon Damas, Fernando Ortiz, Luís Palés Matos e Manuel del Cabral – para mencionar somente alguns autores da América Latina. O fato do negro/da negritude aparecer ora como personagem, ora como forma de discurso em textos literários também pode ser considerada uma tradução da luta deste movimento para a linguagem verbal.

Abdias Nascimento, casado com uma americana e tendo sido professor nos Estados Unidos, nunca traduziu ou escreveu em inglês, tendo se utilizado sempre da figura do tradutor e do intérprete. Não é por acaso que menciona na introdução de seu livro *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista* (1980):

Quando, porém, o negro do meu país de origem alguma vez transmitiu para os leitores dos Estados Unidos, diretamente, sem intermediários ou intérpretes, a versão afro-brasileira da nossa história, das nossas vicissitudes cotidianas, do nosso esforço criador, ou das nossas permanentes batalhas econômicas e sócio-políticas?

Certamente, quando Nascimento fez o questionamento acima, eram inexistentes as obras de negros brasileiros traduzidas no exterior, enquanto que atualmente, esta realidade já está totalmente diferente. Contudo, *por que traduzir ainda obras de autores negros no Brasil?* Talvez a grande motivação seja a solidariedade entre os povos da mesma cor, o preconceito racial sofrido no Brasil ainda tem os mesmos traços comuns do sofrido em outros países apesar do grau e da história dos diferentes povos localizados em lugares diferentes. Além disso, outros textos de autores que se identificam como pertencentes ao mesmo grupo auxiliam na reflexão da situação do negro contemporâneo, servem de modelos para criação literária e discursiva, partilham a arte negra entre os descendentes da mãe África, bem como dão maior visibilidade à questão racial na construção de uma sociedade mais igualitária e com respeito às diferenças sejam elas quais forem.

Em suma, três relações entre negritude e tradução são explicitamente visíveis: a tradução de autores negros, a tradução de literatura negra e o ato de tradução realizado por negros. Todas essas relações estão imersas em vertentes de poder ideológico, político e cultural. O presente dossiê é o resgate dessas relações da negritude e da tradução como forma de visibilidade, partilha e solidariedade entre os movimentos negros e as identidades que são construídas por e com eles, seja individualmente no que concerne à representação do negro, seja coletivamente no que concerne à conceituação global do que é ser negro e do que é a negritude.

Lima Barreto, no seu famoso conto “O homem que sabia javanês”, narra a história de um falso professor de javanês baiano de pele *basané* (palavra que em francês significa de pele morena) que se torna tradutor de Manuel Feliciano Soares Albernaz, o Barão de Jacuecanga. Em determinado trecho do conto, o autor negro brasileiro descreve:

A filha e o genro (penso que até aí nada sabiam da história do livro) vieram a ter notícias do estudo do velho; não se incomodaram. Acharam graça e julgaram a coisa boa para distraí-lo.

Mas com o que tu vais ficar assombrado, meu caro Castro, é com a admiração que o genro ficou tendo pelo professor de javanês. Que coisa Única! Ele não se cansava de repetir: “É um assombro! Tão moço! Se eu soubesse isso, ah! onde estava!”

O marido de Dona Maria da Glória (assim se chamava a filha do barão) era desembargador, homem relacionado e poderoso; mas não se pejava em mostrar diante de todo o mundo a sua admiração pelo meu javanês. Por outro lado, o barão estava contentíssimo. Ao fim de dois meses, desistira da aprendizagem e pedira-me que lhe traduzisse, um dia sim outro não, um trecho do livro encantado. Bastava entendê-lo, disse-me ele; nada opunha a que outrem o traduzisse e ele ouvisse. Assim evitava a fadiga do estudo e cumpria o encargo (BARRETO, 1990, p. 71).

Em toda a literatura brasileira, talvez, este conto seja a única menção implícita a um tradutor negro que pela tradução traz conhecimento, admiração, alegria e solidariedade ao leitor do texto traduzido.

Que a exemplo do conto de Lima Barreto, o presente dossiê também possa nos proporcionar os mesmos sentimentos do Barão de Jacuecanga.

Referências bibliográficas

- BARRETO, Lima. “O Homem que sabia janvanês”. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo. *Mar de Histórias – Antologia do conto mundial*. Volume 10. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988b.
- BERND, Zilá. *Literatura e negritude na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá. *O que é negritude?* São Paulo: Brasiliense, 1988a.
- CORZANI, Jack et ali. (Orgs). *Littératures francophones. Les Amériques: Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris: Belin, 1998.
- CRUZ E SOUZA, João. “Embora”. In: _____. *Obras Completas 1. Poesia*. (Organização e estudo Lauro Junkes). Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- D’AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabien. *Obras não traduzidas*. Texto disponível em: <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/obras.htm>>. Acesso em 14 de novembro de 2015.
- FIGUEIREDO, Euridíce et ali. “Negritude, Negrismo e Literaturas de Afrodescendentes”. In: FIGUEIREDO, Euridíce (Org). *Conceitos de Literatura e Cultura*. 2ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 2012.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.
- LECHERBONNIER, Bernard. *Initiation à la littérature Nègro-Africaine*. Paris: Fernand Nathan, 1977.
- LUCCHESI, Dante et ali (Orgs). *O português Afro-Brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- MUNANGA, Kabengele. “Construção da Identidade Negra: Diversidade de Contextos e Problemas Ideológicos”. In: CONSORTE, Josidelth Gomes; COSTA, Márcia Regina. (Org). *Religião-Política-Identidade*. São Paulo: Editora da Puc São Paulo, 1988.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude – Usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africana*. Petrópolis: Vozes, 1980.

O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro

Marcos Bagno (UnB)

Resumo: *O impacto das línguas africanas sobre o português brasileiro foi durante muito tempo minimizado ou mesmo negado, sem dúvida por razões ideológicas advindas do profundo racismo vigente na sociedade brasileira. Investigações recentes, no entanto, comprovam, em bases teóricas consistentes, que muitas características exclusivas da gramática do português brasileiro, que o diferenciam não só do português europeu como de todas as demais línguas do grupo românico, se devem aos intensos contatos linguísticos ocorridos no longo período colonial entre as línguas dos escravos, sobretudo as do grupo banto, e o português.*

Palavras-chave: português brasileiro; contato linguístico; línguas africanas; banto.

Segundo os dados mais recentes, 51% da população brasileira se compõem de negros e mestiços, o que representa aproximadamente um total de 100 milhões de pessoas não-brancas. Com isso, o Brasil é o segundo país com a maior população de origem africana do mundo, superado apenas pela Nigéria. Apesar disso, as disparidades econômicas e culturais entre brancos e não-brancos representam um verdadeiro abismo de desigualdades:

INDICADOR SOCIAL	BRANCOS	NÃO-BRANCOS
renda acima de 10 salários mínimos	80%	20%
diploma de pós-graduação	80%	20%
analfabetos com mais de 15 anos	5,9%	13%
curso superior	93,87	6,13%
diplomados em Medicina em 2010	97,3	2,7

Além disso, convém lembrar que a população carcerária do Brasil é composta em 73,8% de negros e mestiços entre 18 e 34 anos de idade com baixíssima escolarização. No Congresso Nacional, dos 513 deputados federais, apenas 43 são não-brancos, o que representa menos de 10% do total de parlamentares. Também merece menção o fato de 90% das empregadas domésticas brasileiras serem não-brancas, muitas delas vivendo em regime de semiescavidão e sofrendo violência psicológica, física e sexual da parte de seus empregadores. Somente em 2012 foi promulgada uma lei que garante às empregadas domésticas todos os direitos que cabem às demais categorias profissionais.

Em suma, o Brasil é um país entranhandamente racista, em que a população não-branca sofre discriminação de toda ordem, de toda natureza e todo tipo. Se esse é o quadro socioeconômico e sociocultural da população brasileira de origem africana hoje, não é nada difícil imaginar como foi esse mesmo quadro nos mais de três séculos que durou o período colonial no Brasil.

Esse racismo tão impregnado em todos os níveis da vida brasileira não podia estar ausente, é claro, no universo da pesquisa científica. Durante muitas e muitas décadas, o impacto dos falantes de origem africana sobre a formação do português brasileiro foi ou simplesmente negado ou reduzido a aspectos caricaturais, como as recorrentes listas de palavras de origem africana introduzidas na nossa língua. Só muito recentemente, menos de trinta anos na verdade, é que um novo impulso de pesquisa tem lançado luzes cada vez mais fortes sobre o que podemos agora chamar sem rodeios de origens africanas do português brasileiro ou, como sugere o título de um livro importante sobre o assunto, *o português afro-brasileiro* (Lucchesi, Baxter e Ribeiro, 2009).

Cada vez mais autores reconhecem que as diferenças marcantes entre o português brasileiro e a língua da qual ele se originou – o português europeu em sua fase de transição do período medieval para o moderno – se devem primordialmente ao multilinguismo que caracterizou a história do Brasil na maior parte do período colonial. A dispersão pelo território brasileiro de milhões de negros escravizados, falantes de muitas línguas diferentes, não pode ter deixado de incidir fortemente sobre o desenvolvimento do português brasileiro. Durante mais de três séculos, a população negra e mestiça representou a maioria dos habitantes do Brasil: na época da Independência, em 1822, 75% da população era composta de não-brancos.

Uma questão que sempre despertou o interesse dos pesquisadores é por que não surgiu no Brasil, apesar do intenso afluxo de escravos africanos, uma língua nova, “crioula”, radicalmente distinta do português europeu, como o cabo-

-verdiano, o forro, o kristang etc. As semelhanças entre o português brasileiro e o português europeu são mais nítidas do que entre essas duas línguas e as demais surgidas do processo de colonização. Dante Lucchesi, um dos mais destacados pesquisadores brasileiros dedicados ao estudo do influxo africano na formação da nossa língua, oferece as seguintes respostas (Lucchesi, 2009: 70):

- *a proporção entre a população de origem africana e branca, que favoreceu um maior acesso à língua-alvo [o português] do que o observado nas situações típicas de criouliização:*

“[...] a proporção de população branca no Brasil nunca foi inferior a 30%, crescendo significativamente no século XIX, quando chega a quase metade do total. Esse quadro está bastante distante do que deu ensejo às formas mais típicas de criouliização, ocorridas no Caribe. No Haiti e na Jamaica, a proporção de brancos nunca ultrapassou os 10% durante praticamente todo o período da colonização, e o nível de miscigenação entre brancos e negros foi muito mais baixo do que o observado no Brasil. Portanto, de um modo geral, o acesso aos modelos da língua-alvo no Brasil sempre foi maior do que o que se observa nas situações mais típicas de criouliização” (p. 62-63).

- *a ausência de vida social e familiar entre as populações de escravos, provocada pelas condições sub-humanas de sua exploração, pela alta taxa de mortalidade e pelos sucessivos deslocamentos:*

“A criouliização depende de forma crucial da nativização da língua-alvo, o que, por sua vez, passa pela socialização do uso dessa língua-alvo entre a população dominada. [...] A situação de vida da maioria dos escravos brasileiros não lhes permitia o acesso a qualquer forma de vida familiar ou social” (p. 63).

- *o uso de línguas francas africanas como instrumento de interação dos escravos segregados e foragidos:*

“A criouliização depende do preenchimento de lacunas que se dá quando a língua dominante [o português] é também usada na interação entre os escravos. Se, nessa interação, os escravos lançam mão de uma língua franca baseada na língua nativa do segmento étnico africano mais representativo e/ou de maior prestígio, o processo de criouliização é inibido” (p. 64). “No panorama geral dos três séculos de tráfico há um grande predomínio de escravos trazidos da zona linguística banto. [...] Esse predomínio banto, sobretudo nos séculos XVI e XVII, reflete-se na formação de línguas gerais africanas no Brasil [...]” (p. 65).

- *o incentivo à proficiência em português:*

“[...] outros fatores como a integração do negro na sociedade brasileira e, sobretudo, a miscigenação também atuaram contra a formação de uma língua crioula no Brasil. Se a maioria dos escravos se destinava ao trabalho da lavoura, onde a aquisição do português se dava de forma bastante precária, há de levar-se em conta também os escravos que eram destinados aos serviços urbanos e aos trabalhos domésticos. Esses provavelmente tinham um maior acesso aos modelos da língua-alvo e adquiriam uma variedade de português mais próxima da língua de seus senhores. Para além disso, deve ser considerado que a maior proficiência em português sempre trouxe mais vantagens aos escravos, mesmo entre os que se encontravam nos engenhos [...]” (p. 67).

- *a miscigenação racial:*

“Por fim, o fator que foi decisivo para que não tenha ocorrido um processo representativo de criouliização do português no Brasil foi a miscigenação racial. [...] Alargando os níveis de interação sociocultural entre os setores dominantes e dominados, a miscigenação foi descortinando progressivamente, para os indivíduos mestiços, novas vias que lhes permitiam uma maior integração na sociedade. [...] Portanto, a miscigenação impediu que, no Brasil, a segregação racial confinasse a população de africanos e seus descendentes em guetos sociais de um mundo cultural à parte, do qual a formação de uma língua crioula e claramente diferenciada [...] seria a consequência natural” (p. 68-69).

De fato, quando comparamos a situação dos negros escravos no Brasil e, por exemplo, nos Estados Unidos, as diferenças ficam bastante claras. Nos Estados Unidos, a profunda e duradoura segregação racial, que permaneceu amparada pela legislação até a década de 1960, e a virtual inexistência de miscigenação – decorrente, entre outras coisas, da criminalização das relações interracialis por leis que vigoraram também até 1967 –, fez surgir uma língua característica dos guetos urbanos das grandes cidades americanas, língua que já foi denominada BEV (*Black English Vernacular*), atualmente designada na literatura sociolinguística como AAVE (*Afro-American Vernacular English*), e que foi batizada de *Ebonics* (derivado de *ebony*, ‘ébano’) por intelectuais negros na década de 1970.

Ao contrário dos Estados Unidos, não se pode dizer que no Brasil exista um “português dos negros”: o que existe é uma polarização, decorrente da profunda discriminação social que tem caracterizado a nossa sociedade, entre a

língua dos segmentos mais pobres – a maioria da nossa população, composta de brancos e, mais essencialmente, de não-brancos – e a língua dos segmentos mais ricos – essencialmente brancos. As variedades linguísticas mais estigmatizadas em nossa sociedade são faladas por negros, índios, mestiços e brancos com menor acesso à escolarização, ao trabalho e à renda. Embora, no plano social, o Brasil seja um país impregnado de racismo, no plano linguístico as diferenças que separam as variedades urbanas privilegiadas das demais, estigmatizadas, são de ordem socioeconômica: a gramática dos negros pobres e dos brancos pobres é a mesma.

Os aspectos mais característicos do português brasileiro, especialmente em suas variedades estigmatizadas rurais ou urbanas, decorrem, portanto, do contato entre o português colonial e as línguas africanas trazidas com os escravos. Esse contato, como sempre ocorre, acelerou os fatores inerentes à mudança linguística (fatores de ordem cognitiva), além de permitir que aspectos próprios às línguas africanas (especialmente as do grupo banto) atuassem como substrato na constituição do português brasileiro.

Os portugueses, além do pioneirismo nas navegações que revelaram aos europeus o resto do planeta, também foram em boa parte responsáveis pela reintrodução na economia moderna de um sistema de produção que tinha desaparecido na Europa cerca de mil anos antes: a escravidão. Já em 1552, dez por cento da população de Lisboa era composta de escravos africanos.

O sequestro e a coisificação de seres humanos provenientes da África se prolongou por mais de trezentos anos e atingiu, segundo os estudiosos, dez milhões de pessoas arrancadas de sua terra natal, sem contar seus descendentes nascidos no cativeiro. Desses africanos transportados para o continente americano, 40% foram trazidos para o Brasil, que é assim o país que mais recebeu escravos negros na história. Foi também o último país do mundo a abolir a escravidão negra, em 1888, de modo que em mais de 75% dos pouco mais de quinhentos anos de nossa história oficial predominou no país a economia escravagista.

Para o estudo da formação do português brasileiro, o conhecimento da história da escravidão é fundamental e incontornável. O elemento africano sem dúvida é responsável por muitas das características gramaticais específicas do português brasileiro, características que tornam o português brasileiro diferente não só do português europeu como também das demais línguas da família românica e até, em alguns casos, das demais línguas da família indo-europeia. Infelizmente, porém, como já mencionei, o profundo racismo entranhado na pequena parcela dominante de nossa sociedade tem levado ao descaso, ao menosprezo ou ao total

obscurcimento o profundo impacto que os africanos e seus descendentes tiveram sobre o português brasileiro. Essa invisibilidade do negro em nossa história linguística e sociolinguística só muito recentemente começou a ser denunciada e combatida. É certo que na década de 1950 o filólogo Serafim da Silva Neto apontava para a importância dos africanos na constituição do português brasileiro. No entanto, as escolas estruturalistas de pensamento linguístico que dominaram a segunda metade do século XX, centradas em estudar a língua “de dentro para dentro”, sem consideração dos fatores políticos, culturais, econômicos, sociais etc. que orientam e desorientam a vida de qualquer comunidade humana, se esforçaram por explicar as características próprias do português brasileiro pelo recurso à tese da “deriva secular”, isto é, analisando as transformações ocorridas em nossa língua como meras “evoluções” que já estavam “embutidas” ou “em germe” no sistema da língua e que, em solo brasileiro, simplesmente desabrocharam. É certo que existem tendências universais de mudança decorrentes de fatores cognitivos (Bybee, 2015), mas também é certo que não se pode desconsiderar o impacto profundo dos africanos em todos os aspectos da vida brasileira e prioritariamente na nossa língua, impacto devido a fatores sociais e culturais que aceleram as tendências à mudança.

Ora, uma das forças que impulsionam a mudança das línguas, como sabemos, é o contato linguístico. É impossível desconsiderar o impacto dos africanos sobre o português brasileiro quando as fontes históricas nos informam que durante a maior parte da história colonial do Brasil a população branca era minoritária, enquanto a população negra e mestiça – sobretudo depois do quase extermínio das nações indígenas – representava a ampla maioria. Na época da Independência, repito, mais de dois terços da população brasileira era composta de negros e mestiços. Foi necessário um plano governamental de explícito “branqueamento da população”, com estímulo à imigração europeia (alemães e italianos sobretudo), para que a balança racial da população começasse a se equilibrar.

As condições de vida e de trabalho dos escravos, inicialmente nas lavouras de cana de açúcar do Nordeste, mais tarde, no século XVIII, nas extrações de ouro de Minas Gerais e, no século XIX, nas fazendas de café do Vale do Paraíba, impediam que eles tivessem um contato intenso e regular com a língua dos seus senhores. Por isso, através de um processo chamado de transmissão linguística irregular (termo proposto pelo linguista brasileiro Dante Lucchesi, 2003), eles aprendiam o português de forma fragmentada e assistemática. Esse português, então, era reestruturado, regramaticalizado pelas gerações seguintes para que pudesse atender a todas as necessidades de interação verbal de seus falantes. Com isso, foi se formando ao longo do tempo o vernáculo brasileiro, isto é, a língua

da imensa maioria da nossa população, com uma gramática muito diferente da gramática das variedades urbanas de prestígio.

A maioria dos escravos vindos para o Brasil falavam línguas do grupo banto, principalmente o quimbundo, o umbundo e o quicongo, muito aparentadas entre si e que até hoje são amplamente utilizadas em Angola e em outros países vizinhos. A contribuição lexical dessas línguas ao português brasileiro é notável: utilizamos diariamente uma grande quantidade de palavras de origem banta sem nos darmos conta disso.

Além das línguas da família banta, os escravos também trouxeram para o Brasil línguas do grupo oeste-africano, entre as quais o iorubá. Por causa do prestígio adquirido pelos cultos religiosos do candomblé, trazidos para o Brasil, e mais especificamente para a Bahia, muita gente acredita, erroneamente, que é o iorubá a língua que melhor representa a africanidade do nosso povo. Isso leva muitas pessoas a querer estudar essa língua, na crença de que assim se aproximariam mais das nossas raízes africanas. No entanto, a contribuição do iorubá ao português brasileiro é bastante restrita, quase toda pertencente ao domínio da religião. De fato, 71% das contribuições lexicais africanas ao português brasileiro são de origem banta, sem mencionar as profundas gramaticalizações ocorridas na língua, que também se devem aos falantes bantos. Os escravos bantos foram trazidos para o Brasil muito antes dos iorubás e foram dispersados por quase todas as regiões do país. Os iorubás chegaram mais tarde e foram concentrados principalmente no Recôncavo baiano e alguns outros pontos.

Diversos autores postulam a hipótese de que as pronúncias palatalizadas de /d/ e /t/ diante de /i/, amplamente difundida no território brasileiro – [ˈdʒia] (*dia*), [ˈtʃia] (*tia*) – possam ser resultantes de influência do substrato africano. De fato, no português angolano e santomense essas pronúncias também ocorrem.

Diversas características das variedades menos prestigiadas do português brasileiro podem ser facilmente verificadas numa rápida descrição do quimbundo, uma das línguas do grupo banto falada por um grande contingente de escravos trazidos para o Brasil. Em 1697 foi publicada em Lisboa a *Arte da língua de Angola*, escrita pelo padre jesuíta Pedro Dias. O que o autor chamava de “língua de Angola” é, na verdade, o quimbundo. Vamos ver algumas de suas observações:

➤ “Todos os nomes, & verbos acabaõ em as vogaes, a, e, i, o, u [...]” (Dias, 1697: 2).

O quimbundo tem uma estrutura silábica do tipo CV.CV (consoante-vogal-consoante-vogal), em que algumas consoantes são precedidas de uma nasalidade

(*nvula*, ‘chuva’). Isso explicaria a tendência do português brasileiro, sobretudo das variedades rurais e rurbanas, a eliminar as consoantes em final de palavra (*fazê*, *cantá*, *amô*, *sinhô*) e a romper os encontros consonantais pela inserção de uma vogal: *fulô* (> *flor*), *terém* (> *trem*), *saravá* (> *salvar*), *parantá* (> *plantar*).

➤ “Todos os nomes, que no singular começarem pelas syllabas, ou letras abaxo, começarão no plural em Ma [...].

E	Embe, Maembe	Pombos.
Y	Yala, Mayala	Machos.
Gi	Ngina, Magina	Nomes.
U	Uanga, Maüanga	Feitiços.
Co	Cota, Macota	Mais velhos.
Cu	Cunda, Macunda	Corcovas.
La	Lao, Malao	Riquezas.
Le	Leza, Maleza	Fraquezas. [...]

Os nomes, que começarem pelas letras abaxo, começarão no plural em Gi [...].

G	Nganga, Padre	Ginganga, Padres.
U	Nvunda, Ginvunda	Brigas.
Z	Nzambi, Ginzambi	Deoses.
F	Fuba, Gifuba	Farinhas.
H	Hanga, Gihanga	Perdizes.
P	Pango, Gipango	Traças.
S	Sangi, Gisangi	Galinhas.
T	Tulo, Gitulo	Peitos.
X	Xitu, Gixitu	Carnes.” (Dias, 1697: 4-5)

Como se vê, o quimbundo, ao contrário das línguas indo-europeias, não usa terminações para marcar o plural, mas sim prefixos, partículas que são afixadas *antes* dos nomes. É possível, então, postular que os falantes de quimbundo, tendo de aprender português, identificaram nos *artigos* e outros determinantes dos nomes elementos semelhantes aos seus prefixos, de modo que não faziam a concordância dos nomes por meio de *flexões*. Disso teriam resultado concordâncias como *as casa*, *os menino*, *meus amigo*, *minhas terra*, *essas coisa*, tão características das variedades rurais e rurbanas brasileiras e também das variedades urbanas de prestígio, quando seus falantes se acham em situações de menor monitoramento, maior informalidade.

➤ “Eme, *Eu*, *Eyè*, *Tu*, *Ae*, *Elle*. Plur. *Etu*, *Nòs*, *Enu*, *Vòs*, *Ao*, *Elles*. [...] Naõ tem declinaçãõ, nem variedade de casos; como tem os pronomes Latinos, & servem de nominativos, & dos mais casos sem variedade dos ditos pronomes”. (Dias, 1697: 8)

Em quimbundo, os pronomes pessoais são invariáveis, não mudam de forma segundo a função sintática (como em português, *eu / me / mim*). É possível que venha daí a tendência que encontramos no português brasileiro rural e rurbano (e mesmo em determinados usos dos falantes urbanos de prestígio) de usar os pronomes do caso reto em todas as funções sintáticas: “*Eu como*”, “*Leva eu*”, “*Dá pra eu*”, “*Vem com eu*” etc.

➤ “Modo indicativo, tempo presente.

Sing.	Nguizòla, <i>Eu amo</i> . ũzòla, <i>tu amas</i> . üzòla, <i>elle ama</i> .
Plur.	Tuzòla, <i>nòs amamos</i> . Muzòla, <i>vòs amais</i> . Azòla, <i>eles amam</i> .” (Dias, 1697: 13)

Tal como se dá com os nomes, também na conjugação verbal o quimbundo emprega prefixos e não terminações. Cada pessoa verbal tem seu prefixo próprio. No aprendizado irregular do português, os falantes de quimbundo teriam identificado nos pronomes pessoais do português os seus prefixos verbais, o que explica o paradigma de conjugação com presença obrigatória do pronome-sujeito e ausência de marcas flexionais de pessoa (com exceção da primeira) em tantas variedades do português brasileiro: *eu falo / tu fala / ele fala / nós fala / vocês fala / eles fala*.

O linguista alemão Eberhard Gärtner, especialista em português, enumera várias outras características do português brasileiro rural e rurbano que poderiam ser atribuídas ao contato de falantes das línguas bantas com o português colonial. Para reforçar sua tese, ele apresenta exemplos de fenômenos semelhantes no português angolano e moçambicano, usado como segunda língua por falantes de línguas bantas. Segundo Gärtner (2002: 294),

- Tanto as línguas africanas como as brasílicas pertencem a grupos tipológicos diferentes, que não conhecem o processo de flexão característico do portu-

guês. Daí terá resultado que os falantes dessas línguas, os chamados aloglotas, obrigados a aprender o português num processo não guiado, simplificassem todos aqueles elementos do português cuja função não lhes fosse transparente do ponto de vista de sua própria língua.

Diz o autor que muitas das características próprias do português brasileiro se devem a “fenômenos que tiveram a sua origem no contato linguístico da época colonial, e que se expandiram da linguagem rural para a urbana inculta e daí para a fala culta” (2002: 297). Essas características seriam as seguintes:

- simplificação da flexão verbal;
- simplificação da flexão nominal (as línguas bantas não classificam as palavras segundo os gêneros);
- omissão (embora não-sistemática) do artigo;
- omissão de preposições (inexistentes nas línguas bantas);
- extensão funcional da preposição *em* para indicar localização mas também direção (*Fui na venda*) – as línguas bantas não ‘distinguem ‘lugar *onde*’ e ‘lugar *aonde*’: ‘*para casa*’ e ‘*em casa*’ se diz, indistintamente, ‘*ku nzo*’ (quicongo), ‘*konjo*’ (umbundo) e ‘*ku bata*’ (quimbundo);
- simplificação da flexão pronominal (como vimos acima);
- omissão do pronome pessoal objeto (sintaxe típica do português brasileiro, que nisso difere das demais línguas românicas: *Aluguei o filme, ainda não vi []*, *mas já emprestei [] à Denise, que ficou de me devolver [] no sábado.*);
- pronome sujeito em função de objeto (*Eu conheço ela; leva eu etc.*).

Pesquisas ainda mais recentes no campo da morfossintaxe têm evidenciado um parentesco muito nítido entre estruturas oracionais do português brasileiro e estruturas oracionais das línguas do grupo banto. Duas dessas estruturas merecem destaque, porque caracterizam o vernáculo brasileiro e, ao que tudo indica, fazem com que ele se distinga marcadamente não só do português europeu como também das demais línguas românicas e até mesmo das línguas indo-europeias em geral.

A primeira dessas estruturas é a chamada *concordância locativa*. Nessas construções, os sintagmas adverbiais com sentido de lugar assumem a posição de *sujeito*, de modo que o verbo concorda com eles, ao mesmo tempo em que desaparece a preposição que introduz esses sintagmas adverbiais. Alguns poucos exemplos, que não causam a menor estranheza em nenhum falante brasileiro:

- 1) a. As ruas do centro não tão passando ônibus.
b. Não tá passando ônibus nas ruas do centro.
- 2) a. Aqueles quartos só cabem uma pessoa.
b. Só cabe uma pessoa naqueles quartos.
- 3) a. “algumas concessionárias tão caindo o preço [do carro]”
b. O preço do carro tá caindo em algumas concessionárias.
- 4) a. “Minhas amígdalas tavam saindo sangue”
b. Estava saindo sangue das minhas amígdalas.

Esses exemplos são extraídos da internet e aparecem num ensaio de Charlotte Galves e Juanito Avelar (2014). Segundo esses autores, essa concordância locativa também se verifica nas línguas do grupo banto. E o mesmo se dá com o que eles chamam de *concordância possessiva*, um padrão oracional em que verbos tradicionalmente inacusativos (“intransitivos”) recebem complemento direto, como nos exemplos abaixo, que recolhi da internet e publiquei em Bagno (2012):

- 5) a. **Minha máquina de lavar Enxuta ESTÁ VAZANDO água** por baixo, o que eu faço?
b. *está vazando água por baixo DA minha máquina de lavar Enxuta.*
- 6) a. fui colocar duas calças e uma bermuda de molho e **a bermuda SAIU tinta** e manchou a calça só vim perceber depois de seco o que faço para tirar essa mancha?
b. *saiu tinta DA bermuda*
- 7) a. Bom dia galera, não sei se estou postando na área certa mais vamos lá, **meu carro ESTRAGOU o cilindro da ignição.**
b. *estragou o cilindro da ignição DO meu carro*
- 8) a. **o vestido RASGOU a costura** no esforço.
b. *a costura DO vestido se rasgou.*

Retomando palavras de Margarida Petter,

São tantas as semelhanças compartilhadas pelas três variedades de português [brasileira, angolana e moçambicana] nos três níveis de organização linguística selecionados (fonológico, lexical e morfossintático) que fica difícil defender que tais fatos sejam casuais, resultantes de uma deriva natural do português ou decorrentes da manutenção de formas antigas do PE. Por que as mesmas áreas da gramática do português foram “perturbadas”? A hipótese de que essas mudanças tenham sido introduzidas por falantes de línguas africanas, tanto na África quanto no Brasil, impõe-se de forma contundente, mesmo que se considere que no Brasil falantes de línguas indígenas e de outras línguas europeias tenham participado da constituição do PB. É provável que o contato com as LB (línguas do grupo banto) não seja a única explicação para as mudanças observadas no PB, mas esse contato é com certeza bastante relevante. (pp. 171-172)

Por fim, quero concluir citando a saudosa linguista brasileira Rosa Virgínia Mattos e Silva, que nos deixou tão prematuramente, para quem “é impossível se desconsiderar, como se vem fazendo, a participação das populações africanas no conjunto da história linguística brasileira. Do ponto de vista de uma dinâmica histórica, o português dos africanos e o português europeu detêm o mesmo valor, não podendo ser tomados isoladamente como ponto de partida exclusivo”.

Me parece urgente, diante desses argumentos, assumir o caráter marcadamente africano do português brasileiro, levar adiante descrições cada vez mais detalhadas da nossa língua à luz dessas constatações e, sobretudo, declarar e assumir de uma vez por todas que o português brasileiro é uma língua *diferente* do português europeu, decerto muito aparentada, mas já suficientemente distinta em seu próprio sistema sintático e, por conseguinte, semântico e discursivo.

Referências bibliográficas

- AVELAR, J.; GALVES, Ch. (2014). O papel das línguas africanas na emergência da gramática do português brasileiro. *Linguística*, v. 30 (2), dezembro 2014, pp. 241-288.
- BAGNO, Marcos (2012). *Gramática pedagógica do português brasileiro*. São Paulo: Parábola.
- DIAS, Pedro (1697). *Arte da língua de Angola, oferecida a Virgem Senhora do Rosario, mãy, & Senhora dos mesmos Pretos*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.
- GÄRTNER, Eberhard (2002). Tentativa de explicação de alguns fenômenos morfossintáticos do português brasileiro. In: T. ALKMIM (Org.), *Para a história do português brasileiro*, Vol. III. São Paulo: Humanitas.

LUCCHESI, D.; BAXTER, A.; RIBEIRO, I. (2009). *O português afro-brasileiro*. Salvador: EdUFBA.

LUCCHESI, Dante (2003). O conceito de transmissão linguística irregular e o processo de formação do português do Brasil. In: C. RONCARATI e J. ABRAÇADO (Orgs.), *Português brasileiro: contato linguístico, heterogeneidade e história*. Rio de Janeiro: Faperj/7Letras.

LUCCHESI, Dante (2009). História do contato entre línguas no Brasil. In: LUCCHESI, D.; BAXTER, A.; RIBEIRO, I. (2009). *O português afro-brasileiro*. Salvador: EdUFBA.

MATTOS E SILVA, R. V. (2002). Para a história do português culto e popular brasileiro. In: T. ALKMIM (Org.), *Para a história do português brasileiro*, Vol. III. São Paulo: Humanitas.

PETTER, Margarida (2009). O continuum afro-brasileiro do português. In: C. GALVES, H. GARMES & F. R. RIBEIRO (Orgs.). *África-Brasil – caminhos da língua portuguesa*. Campinas: Editora da Unicamp.

Traduzindo neologismos ideológicos

Luís Henrique Labres¹

Se a *rosa* tivesse outro *nome*,
ainda assim teria o mesmo perfume.

William Shakespeare

Resumo: *O artigo mostra um estudo sobre o dialeto dread talk (DT), falado principalmente na Jamaica e em outras ilhas caribenhas. Trata-se de um dialeto cuja maior especificidade é a readequação de palavras de acordo com seu significado (ex.: o neologismo downpression em vez de oppression); seus falantes pertencem a um movimento chamado rastafári. A análise do dialeto foca nos aspectos socioculturais, ideológicos e motivacionais. Buscaram-se usos do DT em livros, sites específicos e em diversos corpora. Analisou-se a história social, cultural e linguística da Jamaica e do rastafári. Procedeu-se ao estudo do DT, apontando as possíveis dificuldades de tradução. Esses foram classificados de modo a estabelecer critérios de tradução para o português. Por fim, o artigo apresenta o caminho para o prosseguimento do estudo.*

Palavras-chave: *tradução sociocultural; dread talk; Jamaica.*

Introdução

O *dread talk* (DT) é um dialeto utilizado para a comunicação entre os falantes de um grupo social específico, sendo que sua criação tem motivações diversas. Será necessário traçar algumas linhas para contextualizar essas motivações, explicando a cultura local da época em que surge (década de 60). O DT emergiu no Caribe, em Kingston, na Jamaica, como veremos, e o grupo social que utiliza esse dialeto

1 Tradutor autônomo especialista em Estudos da Tradução pela PUCRS.

é chamado de rastafári. Tem por base o inglês, mas é modificado consciente e arbitrariamente, influenciado por uma ideologia bastante crítica dos modelos da época. Uma de suas características é a não submissão à imposição linguística inglesa, mobilizando adeptos a estudar intensamente o idioma, mas com olhar crítico, para que proponham readequações em palavras que, segundo os idealizadores, não condizem com seu conceito. É nessa característica linguística que o trabalho está focado, iniciando no item 1 pelo histórico geral da ilha, integrando o surgimento do movimento rastafári e as condições de criação do dialeto. Em seguida, a estrutura do dialeto é explicitada. O item 2 apresenta a correlação teórica, sustentada pela sociolinguística e pelos estudos da tradução. No item 3 dá-se a conclusão do artigo, revelando a importância de tais considerações e os possíveis rumos dessa linha teórica.

1. Diáspora após diáspora

O DT originou-se na Jamaica, originalmente chamada de *Xaymaca* por seus primeiros habitantes – os índios *arawaks* (MULVANEY, 1990). Apesar de ser uma ilha relativamente pequena, ela abunda tanto em diversidade natural quanto cultural devido a uma história social bastante movimentada. Colombo encontrou a ilha em 1494. A Espanha, que ali se estabeleceu em 1509, escravizou o povo indígena e trouxe da África dezenas de milhares de africanos com o mesmo fim. Após cem anos, quase nenhum *arawak* sobrevivera, senão aqueles que se refugiaram nas montanhas. Porém, pode-se perceber sua presença em nomes de objetos ou eventos naturais que perduraram, como *savannah*, *hurricane* e *cassava*.

Em 1655, os ingleses invadiram a ilha e expulsaram quase todos os espanhóis, exceto aqueles que se refugiaram em quilombos (ou comunidades *maroon*) com os poucos índios sobreviventes. Com a colonização inglesa, vieram como escravos, dessa vez, centenas de milhares de africanos de tribos distintas. Muitos deles fugiram para os mesmos quilombos onde se encontravam índios, africanos ocidentais, espanhóis e seus rebentos mestiços. Esses novos quilombolas falavam um pidgin baseado no inglês, que aprenderam para se comunicar com seus donos, além de suas diferentes línguas africanas (Lalla e D’costa, 1990).

Vivendo tão próximos uns dos outros, não puderam evitar que suas línguas se misturassem, afinal, de alguma forma os grupos precisavam se comunicar. Labov (2010) se refere a esse fenômeno quando trata dos aspectos geográficos relacionados à convergência ou divergência linguística e comenta ser natural duas línguas divergirem quando se afastam geograficamente e convergirem quando

se aproximam. A aproximação desses diversos grupos foi um fator essencial na construção do dialeto que viria a se formar. Outras línguas vieram se somar a essa mistura inicial de espanhol, línguas africanas, língua *arawak* e pidgin do inglês. Lalla e D'costa (1990) ainda citam migrações menos expressivas de portugueses, índios *miskito* e povos de outras ilhas caribenhas. Esses povos não tinham direitos, condições de buscar melhoria de vida, sequer uma identidade, já que a maioria fora enxertada num lugar desconhecido. Grande parte deles ainda buscava uma identidade no começo do século XX.

Chevannes (1994) aponta que desde os anos 1880 os habitantes da ilha já emigravam na tentativa de fugir da pobreza. Em 1921, iniciou-se um movimento migratório interno, buscando fugir do empobrecimento rural, pela falta de terras adequadas. Dessa vez, o destino era a capital, Kingston. De 1921 a 1943 a população da cidade mais que dobrou, chegando a quase meio milhão de pessoas em 1960.

É nessa época, com Kingston superpovoada nos subúrbios, com habitantes expostos a doenças, parasitismo e roubos, que surge o movimento rastafári. Segundo Chevannes (1994), esse movimento foi um paliativo para os desamparados, esquecidos e abandonados pela sociedade. A grande maioria deles provinha de famílias de pequenos agricultores que mal conseguiam plantar e sobreviver, devido ao terreno acidentado em que eram assentados.

1.1 Penso, logo resisto

Numa sociedade assim construída, a tensão social é rotineira, e diversas rebeliões ocorreram nas ilhas do Caribe. Chevannes (1994) resume a antropologia caribenha a um povo que reage à conquista, resiste à escravidão e às sociedades de plantio impostas pelos conquistadores.

A fim de compreender melhor o objeto de estudo, faz-se necessário um conhecimento mais aprofundado do grupo em que o dialeto foi criado. Partindo das afirmações do filósofo e pensador russo Bakhtin (2006), de que a linguagem é social antes de ser individual, retomaremos algumas questões a respeito da sociedade falante do dialeto. Para entender a motivação ideológica que levou à criação do dialeto, o estudo se fundamenta na sociolinguística, buscando a causa de suas variações, e depois foca as mudanças em si. O sociolinguista estadunidense William Labov (2010) afirma que o coração do estudo sociolinguístico está nas causas da mudança e que não há universais da mudança, mas talvez universais específicos de cada caso. Portanto, deve-se explorar profundamente o caso para buscar seus possíveis universais específicos.

Para encontrar seu lugar na sociedade, os rastas, como são chamados os adeptos do movimento, precisavam levantar suas bandeiras. A tradição do movimento rastafári tem, de acordo com Campbell (1985) – acadêmico e ativista jamaicano –, fortes ligações com as comunidades *maroons* de que falamos antes, com as revoltas dos escravos nos séculos 18 e 19 e com a ideologia de Garvey (pan-africanismo², retorno à África, nacionalismo negro) no século 20. Chevannes (1994) corrobora esse argumento, mas salienta o viés social, econômico e cultural do movimento. Os rastas têm plena noção, segundo o autor, da exploração que sofrem pela Igreja e pelo Estado. A bandeira da resistência é então firmada, e os mecanismos utilizados para esse fim vão surgindo.

Edmonds (2003) vê o movimento rastafári como um grupo complexo sem estrutura hierárquica formal, mas com bastante unidade e identidade entre si. Pollard (1984) acrescenta que existem muitos rastas que edificam sua ideologia individualmente, através de uma identificação com a ideologia do movimento. Apesar de existirem grupos formais, como o *Rastafarian Theocratic Government* (Governo Teocrático Rastafári) ou a *Rastafarian Movement Association* (Associação do Movimento Rastafári), as produções e criações do movimento partem, muitas vezes, do individual. Yawney (1978) complementa ao afirmar que o movimento rastafári diz respeito a grupos dispersos interligados por redes sociais pessoais, que se encarregavam de unificar mensagens e pensamentos.

A partir do entendimento desses autores, percebemos que houve diversas vertentes ideológicas em diversos locais, convergindo para um sentimento comum: o de que todos eram oprimidos, todos queriam mudanças, todos queriam combater o sistema dominante. A hierarquia viria a se consolidar em pequena escala, dentro de cada casa rastafári, em cada sessão de conversas, como aponta Chevannes (1994).

Existem diversas maneiras de resistir, uma delas é ir contra os padrões estéticos impostos pela classe dominante, padrões de vestimenta, de alimentação etc. Para dar um exemplo bem simples, alguns rastas passaram a cultivar tranças pouco comuns nos cabelos, chamando-as de *dreadlocks*. Outra forma de resistir é ir contra a norma linguística imposta pelas classes dominantes, adaptando sua linguagem, foco deste artigo.

2 Pan-africanismo, nas palavras de Legum (1965), é um movimento de emoções e ideias. De um lado pode ser comparável ao socialismo, de outro à União Europeia. O autor ainda traça como principal paralelo o sionismo dos judeus, citando DuBois (1919), que afirma que o pan-africanismo é a centralização de esforços raciais e o reconhecimento de uma origem racial.

1.2 Dread Talk – A linguagem rastafári

Nettleford (1970), estudioso e crítico social jamaicano, argumentava, há mais de quatro décadas, que o movimento rastafári, na busca por autoafirmação, vai além da adaptação; segundo ele, trata-se de uma verdadeira criação linguística. Edmonds (2003) concorda com isso e afirma que esse é um artifício utilizado como afronta aos padrões sociais da época: como falar inglês corretamente é o mínimo para ser aceito na sociedade, os rastas decidem desconstruir esse símbolo tão valioso e criar algo diferente a partir disso, algo que represente melhor sua percepção da realidade.

Se pensarmos nas afirmações de Chapman (2006) – a linguagem influencia aquilo que pode ser expresso pelo indivíduo e até mesmo a realidade social depende de sua língua –, vemos que a criação de uma nova língua é um mecanismo de resistência capaz de mudar a própria realidade do grupo social. Segundo o autor, aqueles que falam línguas diferentes vão perceber o mundo de formas diferentes. Criando uma nova língua, o movimento rastafári consegue, além de ver o mundo de outra forma, dar um grande passo na criação de uma identidade própria. Vale lembrar a famosa frase de Wittgenstein, filósofo austríaco, que diz que “os limites da minha linguagem denotam os limites do meu mundo”.

Chambers (2009) comenta que, por mais que se escrevam dicionários, livros, gramáticas e afins, os códigos não são eternos. Assim, tanto a linguística conservadora quanto a linguística dominante não são funcionais, existindo como um impulso social. O autor comenta que para erradicá-las não é necessária uma revolução, mas sim educação, incluindo estudos sobre o significado social da variação linguística. E foi essa educação que os rastas passaram a pregar em Kingston, criando uma linguagem muito distinta e inteiramente marcada por valores ideológicos.

Podemos apontar ainda os argumentos de Bourdieu (1991), sociólogo, antropologista e filósofo francês, ainda em 1982, quando diz que a palavra em si não carrega o poder de maneira inerente, mas antes representa o poder atribuído ao interlocutor de um dado discurso, sempre contextualizado em seu uso social. Ou seja, seria uma tarefa difícil, para o movimento que se formava, assumir um discurso crítico à linguagem e à cultura que os dominavam, pois eram aqueles os interlocutores com poder socialmente atribuído. O movimento era marginalizado.

A fim de entender o rastafári, Chevannes (1994) entrevistou diversos membros. Um de seus entrevistados declarou ser um dos criadores do DT, dizendo que fora criado para que ninguém além dos rastas entendesse o que diziam. De acordo com Labov (2010), a habilidade de criar está no indivíduo, mas a mudança

linguística de fato está na comunidade. Ou então, como coloca Bakhtin (2006), “os signos só podem aparecer em um terreno interindividual”, sendo essencial que os indivíduos estejam organizados socialmente para constituir um sistema de signos. Portanto, atribui-se à comunidade em si tal criação.

De acordo com a escritora e professora jamaicana Velma Pollard (2000), a estrutura linguística na Jamaica, tal como se estruturou na década de 60 (e como permanece hoje), é a de um contínuo pós-crioulo. Ao tratar de contínuos linguísticos, deparamo-nos com conceitos como “basileto”, “mesoleto” e “acroleto”, cunhados por Stewart (1965), mas popularizados por Bickerton (1975). Devemos tomar cuidado ao utilizar esses termos, pois seus significados variam de acordo com o objeto de estudo, conforme aponta Winford (2003). Neste artigo, “basileto” é a variação linguística mais próxima do crioulo jamaicano, enquanto “acroleto” é a variação mais próxima do inglês jamaicano. O “mesoleto” é uma área de interação entre as duas variações, mas não constitui um sistema linguístico por si só.

Então, dentro do contínuo pós-crioulo jamaicano, o basileto (variação mais informal) é o crioulo jamaicano ou *patois* (como é chamado pelos nativos), falado pela classe baixa. O acroleto (variação mais formal) é o inglês jamaicano, falado pelas classes média e alta. Pollard (2000) afirma que, na prática, ninguém fala puramente *patois*, tampouco inglês. O que acontece é uma adaptação contextual nos diferentes níveis do mesoleto nesse contínuo. Para ilustrar tal situação, adapto um exemplo extraído de Adams (1994):

Classificação	Exemplo
basileto	<i>im ai biggis outai whola mi pikny dem</i>
mesoleto baixo	<i>im is di biggist outa whole of mi pikny dem</i>
mesoleto alto	<i>(H)e is de biggist one out of all mi kids</i>
acroleto	<i>He is the biggest one of my kids</i>

Tabela 1: Exemplo do contínuo pós-crioulo na Jamaica

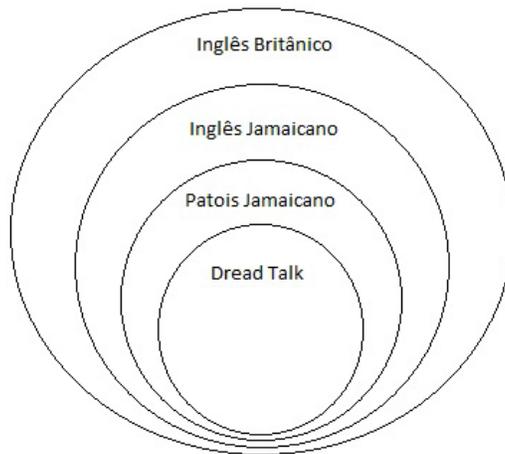
Adaptado de Adams, L. Emile. *Understanding jamaican patois: an introduction to afro-jamaican grammar*. Kingston: LMH Publishing, 1994.

O DT surge dentro desse contínuo pós-crioulo e, da mesma forma que o falante comum na ilha varia seu discurso de acordo com as situações, assim também o faz o rasta (Pollard, 2000).

1.2.1 Rótulo

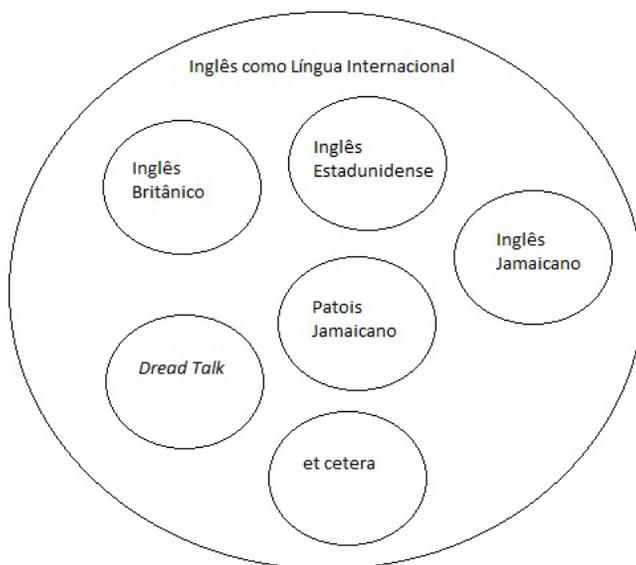
Pollard (2000) afirma que o DT não é simplesmente um dialeto do patois jamaicano, pois o DT reflete a resistência dos falantes ante a opressão sofrida e um sentimento de redenção espiritual que os rastas podem obter através da língua.

Considerando dialeto como uma variedade social e geográfica da linguagem, como afirma Trudgill (2004), poderíamos inferir que o Inglês Jamaicano é um dialeto do Inglês Britânico. Numa escala menor, dentro da Jamaica, o Patois Jamaicano seria um dialeto desse Inglês Jamaicano, numa variação muito mais social do que geográfica. Da mesma forma, se considerarmos o DT como um dialeto do Patois Jamaicano, apesar da afirmação supracitada de Pollard (2000), seria ele então um dialeto de um dialeto de um dialeto (Figura 1)?



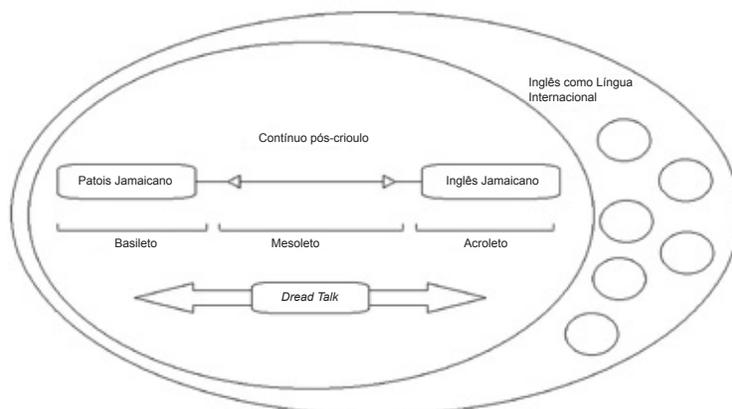
[Figura 1. Luís Labres, Dread Talk como dialeto de um dialeto de um dialeto]

Trudgill (2004) e outros autores (Jean-Baptiste, 1959; Carreira, 2000) dizem que todas as línguas são dialetos e todos dialetos são válidos; não existe o chamado inglês correto, senão para fins teóricos. Para ele, nenhuma dessas variações é linguisticamente superior a outra. O patois jamaicano seria tão funcional quanto o inglês jamaicano ou o britânico, em termos estritamente linguísticos. Também é possível considerar a ideia de um Inglês como Língua Internacional (ILI), sem sotaques específicos, usado para fins didáticos e teóricos, conforme afirmam diversos autores (Pennycook, 1994; Jenkins, 2000; Seidlhofer, 2003), inferindo que todas aquelas variações do inglês seriam dialetos do ILI (Figura 2).



[Figura 2. Luís Labres, Inglês como Língua Internacional e seus dialetos]

Temos ainda a situação linguística idiossincrática da região, conforme explica Pollard (2000): presença de um contínuo pós-crioulo na ilha, convivência de duas línguas e adaptação contextual do interlocutor. Dada a capacidade dos rastas de também adaptar contextualmente o discurso dentro desse contínuo, o DT seria um dialeto do ILI dentro de um contínuo pós-crioulo (Figura 3).



[Figura 3. Luís Labres, Dread Talk como dialeto do ILI dentro de um contínuo pós-crioulo]

1.2.2 Essência

Pollard (2000) explica que as mudanças no D'T são basicamente lexicais e fonológicas e classifica as criações lexicais do D'T em 4 categorias:

1. Vocábulo existentes no inglês recebem novo significado;
2. Palavras recriadas com base num conceito complexo de “palavra e som”;
3. Palavras “I”, cuja primeira sílaba é substituída por “I” (pronome de primeira pessoa em inglês);
4. Palavras novas com seus respectivos significados, já existentes ou não.

Vale lembrar ainda que as palavras eram criadas a partir da observação intensa da língua inglesa, como aponta Lee (2003). Após a ideia se espalhar, novas palavras surgiam a cada encontro entre rastas, também como diversão. Abaixo seguem alguns exemplos fornecidos por diferentes autores:

Categoria / Autor	Pollard	Mulvaney	Edmonds
1. Novos significados	<i>Babylon</i> (polícia), <i>penetrate</i> (buscar a verdade), <i>red</i> (irritado)	<i>Reason</i> (discutir), <i>trod</i> (mover-se)	
2. Mudança Fonológica	<i>Downpress</i> (oprimir), <i>blainjaret</i> (cigarro)	<i>Overstand</i> (entender), <i>politricks</i> (política)	<i>Livicate</i> (dedicar), <i>fullicipate</i> (participar)
3. Palavras “I”	<i>I-ditate</i> (meditar), <i>I-ration</i> (criação)	<i>I-tal</i> (vital), <i>Ites</i> (alturas)	
4. Palavras novas	<i>Upful</i> (correto), <i>satta</i> (relaxe)	<i>Livity</i> (viver uma vida completa)	<i>Livity</i> (estilo de vida natural)

Tabela 2: Exemplos de mudanças lexicais (entre parênteses, significados para os rastas)

Adaptado de Pollard, Velma. *Dread Talk: the language of the rastafari*. Ed. Rev. Kingston: Canoe Press, 2000; Mulvaney, Rebekah Michele. *Rastafari and reggae: a dictionary and sourcebook*. New York: Greenwood Press, 1990; Edmonds, Ennis Barrington. *Rastafari: from outcasts to culture bearers*. New York: Oxford University Press, 2003.

Na primeira categoria, onde palavras existentes ganham novos significados, o significante em si não sofre nenhuma alteração, porém o significado é alterado arbitrariamente. É um caso de neologia semântica, conforme Alves (1994). A categoria apresenta exemplos como *baldhead* (careca) para designar alguém que não é rasta, *Babylon* (Babilônia) para se referir à polícia, ou ainda *dread* (temeroso) para um cumprimento ou para se referir a um rasta.

A segunda categoria reflete o peso dos sons das palavras. Quando os rastas sentem que alguma palavra não soa como deveria, eles a modificam tentando lhe dar um sentido mais verdadeiro. Um bom exemplo para entender a lógica dessa categoria de palavras é a palavra *overstand*: surgiu para substituir *understand* (entender), já que, na lógica rastafári, quando entendemos algo, não ficamos abaixo (*under*), mas acima (*over*). Esse é um processo de raiz analógica, semelhante a um dos exemplos de Tagliamonte (2012), *mintilicious* (*mint* + *delicious*). Semelhante porque se trata de uma alteração em nível morfológico, lexical e “talvez semântico”, nas palavras dela. Talvez o caso aqui seja mais semelhante ao que Alves (1994) estabelece como recurso fonológico da neologia, numa relação analógica. A autora cita o exemplo do neologismo bebemorar, criado a partir de comemorar e uma relação analógica entre as bases verbais “comer” e “beber”. É isso que acontece com os exemplos na segunda categoria exposta por Pollard (2000), com a diferença da motivação ideológica para a mudança.

A terceira talvez seja a mais utilizada pelos rastas. O pronome I (eu) é muito importante para eles. Pollard (2000) aponta que os rastas escolheram o I no lugar do mi (mim) presente no Patois Jamaicano, pois, ao utilizar mi, colocamo-nos como objetos, no lugar do sujeito que somos. Para Chevannes (1994), o uso do I no DT se dá porque o pronome I (eu) é igual ao numeral romano I (um), que segue o nome de Haile Selassie I, imperador da Etiópia, visto pelos rastas como salvador³. Mulvaney (1990) concorda com essas duas interpretações, mostrando que não são excludentes.

O pronome I é tão importante que muitas vezes os rastas o utilizam no lugar de todos os pronomes, com algumas variações discutidas mais adiante. Os rastas também colocam o pronome I no começo de diversas palavras, tentando sempre reforçar esse som tão poderoso em sua concepção. Alguns exemplos dessa categoria de palavras são *Iditate* no lugar de *meditate* (meditar), e *Imen* no lugar de *Amen* (Amém).

A quarta categoria estabelecida por Pollard (2000) é a de palavras novas, inexistentes até então. O melhor exemplo para representar essa categoria é a palavra *livity*. Edmonds (2003) define essa palavra como um estilo de vida seguindo os padrões rigorosos do rastafári. Mulvaney (1990) aponta ser uma vida em que todos têm o direito de ser completos e felizes. Esse tipo de neologismo é chamado por Alves (2007) de criação *ex-nihilo*, onde radicais inéditos são utilizados na construção de uma nova palavra.

3 Marcus Garvey, grande ativista pró-negro, teria profetizado a vinda de um rei negro, que seria o salvador de todos; alguns anos depois, Haile Selassie I é coroado imperador da Etiópia, em 1960.

Como vimos, o movimento rastafári é um sistema complexo, então se espera que haja divergências entre os significados das palavras usadas por cada rasta.

2. Correlação teórica

2.1 Sociolinguística

Kroch (1978) aponta que grupos sociais dominantes tendem a criar uma simbologia própria distinta dos grupos dominados, interpretando a sua própria criação como superior, moral e intelectualmente. Isso ocorre em diversos aspectos sociais, como vestimentas, alimentação e corte de cabelo, e, além disso, também ocorre na própria linguagem.

O grupo dominante estabelece a norma de uma linguagem supostamente correta, reduzindo formas de comunicação destoantes a uma articulação inferior. Chambers (2009), linguista canadense especialista em variação e mudança, afirma que a causa mais intrínseca das diferenças sociolinguísticas, antes mesmo da consciência, é o instinto humano de estabelecer e manter uma identidade social. O dialeto padrão não é superior em sua função, mas é apresentado como se fosse. Isso nada mais é do que a tentativa de um estrato social de encontrar sua identidade linguística, assim como buscam todos os estratos. Mesmo que a camada mais abastada possua as ferramentas mais poderosas, como, por exemplo, um sistema educacional, a necessidade de identidade de todos os outros estratos não se extingue.

Chevannes (1994) apoia o argumento anterior – de que grupos dominantes buscam a superioridade em diversas esferas – explicando o que é a escravidão ideológica. É aquela que opera através de racismo, menosprezo, criação de estereótipos e com ataques veementes à linguagem do oprimido. Como Chomsky, incansável ativista estadunidense, linguista, crítico social, enfim, comenta em seus estudos, sobre a pejoração atrelada (deliberadamente ou não) a diversas palavras, de maneira que impedem a compreensão do mundo em que vivemos. Apenas para referenciar um dos textos dele que explicam isso, tem uma entrevista de 1988 que está numa compilação publicada em 2004.

Portanto, uma linguagem se torna o padrão devido aos diversos poderes que seu grupo possui: econômicos, políticos, militares e espirituais. Chambers (2009) afirma que os estilos geralmente tidos por superiores tendem a ser imitados; seus costumes, valores, atitudes, roupas, comidas e atividades são aceitos como sendo a norma. A isso se soma o dialeto. Dessa forma, o dialeto almejado pela sociedade é aquele do grupo dominante.

Bakhtin (2006) argumenta que a própria consciência do indivíduo toma forma com base nos signos criados por um grupo no decorrer de sua história social. Essa consciência cresce de acordo com os signos, refletindo sua lógica e leis. E as consequências residuais da castração ideológica que ocorrera com aqueles que viriam a formar o movimento rastafári perduram até hoje. Essas forças linguísticas antissociais, exemplifica Chambers (2009), acontecem no subconsciente, como a mãe que isola o filho para evitar que ele adquira uma linguagem inadequada na visão dela, ou o supervisor que ignora a sugestão de um funcionário só pela maneira como foi verbalizada.

Em suma,

“(...) a subjugação dos africanos pela força foi acompanhada pela tentativa de introduzir neles, tanto física, psicológica quanto culturalmente, um senso de inferioridade inerente a eles, (...) mas concluir que os subjulgadores obtiveram sucesso é o mesmo que confundir a batalha com a guerra. (...) eles resistiram da mesma forma, força contra força, ideias contra ideias.”
(tradução do autor)

(CHEVANNES, 1994)

E é essa evolução ideológica, conforme Bakhtin (2006), que vai levar à evolução da consciência individual. Ideologia que é expressa através de signos, linguísticos ou não, admitindo-se que a ideologia é externa ao sujeito, já que precisa de signos para existir. O autor ainda aponta a evolução da língua como principal fator na evolução da consciência individual, através da mudança de estruturas gramaticais e ideológicas.

2.2 Estudos da tradução

Cabe pensar, antes de tudo, no que Pym (1992) afirma sobre traduções interculturais. Segundo esse autor, é muito difícil traduzir um texto carregado de variáveis culturais por três motivos: a) é difícil para o tradutor descobrir como os grupos sociais entendem e aceitam as palavras e estilos da variante; b) a chance é muito alta de não existir uma comunidade similar na língua alvo e; c) é difícil julgar como a comunidade da língua alvo vai reagir aos equivalentes criados.

Para entender o que são variáveis culturais, podemos observar o termo *culturema* (Oksaar, 1988; Vermeer e Witte, 1990; Lungu-Badea, 2004). Nadal (2009) explica que *culturemas* são noções culturais específicas em um país ou em um âm-

bito cultural, que possuem uma estrutura semântica complexa. Seriam fenômenos sociais de uma cultura X que, quando comparados a fenômenos semelhantes de uma cultura Y, revelam suas idiossincrasias. O DT é um fenômeno único, com criações únicas, exclusivas da cultura rastafári, e, portanto, essas criações podem ser consideradas culturemas. Dada essa exclusividade cultural, fica mais fácil entender as dificuldades colocadas por Pym (1992).

No entanto, a dificuldade de produzir uma tradução condizente com esses moldes mais motiva do que desanima. Como disse Rónai (1981), “quanto maior a dificuldade, tanto maior o estímulo e maior a satisfação pelo obstáculo superado”. A tentativa de tradução de uma linguagem assim nunca deve ser um ato impositivo, mas meramente propositivo. Além disso, não deve, de forma alguma, ser uma tentativa de apropriação, mas pelo contrário, como colocado por Goethe (apud Rónai 1981), ser uma tentativa de apresentar uma beldade velada como altamente digna de amor, excitando uma curiosidade irresistível para conhecermos o original.

A metodologia sugerida segue mais ou menos a dos poetas concretistas aqui no Brasil. Os concretistas respeitavam os conteúdos literais do original, porém se mantinham abertos às novidades da recriação, ou transcrição como costumavam chamar, segundo Jackson (2010). A atenção ao som das palavras também era constante, como fala Augusto de Campos em uma entrevista transcrita: “é uma questão de ouvido”. O autor comenta ainda que a tradução que propõem consiste em substituição, reescrita, recriação e espelhamento comparativo, tudo embasado em análises linguísticas.

3. Fim, ou apenas um começo

Após a leitura deste trabalho, percebe-se que esse tipo de tradução não se trata de uma tarefa simples. Transportar os elementos socioculturais de um dialeto como esses para outra língua pode beirar o impossível, se queremos evitar uma miríade de notas de rodapé. De fato, o resultado dificilmente parecerá natural o suficiente. Por outro lado, ao não tentar fazê-lo – e traduzir apenas a mensagem –, tornamo-nos responsáveis pela perda de grande parte do contexto sociocultural implícito no objeto da tradução. Afinal, a mensagem quase nunca é puramente textual.

Ao propor um caminho de tradução para o *dread talk*, espero abrir caminhos para que outros textos escritos nesse dialeto possam ser transpostos para o português: poesias, como “Mabrak” de Bongo Jerry; letras de música, como as citadas neste trabalho; e outros textos que venham a aparecer. Admito que a

composição textual desse grupo social não é vasta, mas o tipo de análise sugerida para traduzir esses textos pode servir de modelo para outros dialetos semelhantes. Semelhança no quesito “forte presença de elementos socioculturais”, na existência de neologismos arbitrários e na própria dificuldade de compreensão. Exemplos de outros dialetos assim são encontrados no Harlem (*Jive*), em El Paso (*Pachuco*) e em Londres (*Cockney*), sendo que diferem bastante entre si, exigindo análises profundamente distintas em cada caso.

Diminuir as distâncias entre culturas pode ser mutuamente benéfico, pois fortalece a cultura dos falantes da língua fonte e amplia o imaginário dos falantes da língua alvo. Estreitar essas relações com a maior naturalidade possível é um dos grandes desafios da tradução, e também uma das grandes contribuições dela para o mundo.

Encerro ainda com dois pensamentos atemporais, um da grande ativista e tradutora estadunidense Maria Tymozcko e outro do poeta e tradutor indiano Attipate Ramanujan:

“O aspecto ideológico da tradução é elevado, pois os tradutores fazem escolhas sobre valores e instituições que vão apoiar ou rejeitar, determinando estratégias de ativismo e escolhendo suas lutas, mesmo quando fazem escolhas sobre o que vai ser levado de um texto fonte ao texto alvo.”

(tradução do autor) (TYMOZCKO, 2010)

“Ele [o tradutor] deve deixar a poesia prevalecer, sem deixar de lado a erudição”

(tradução do autor) (RAMANUJAN, 1985)

Referências bibliográficas

- ADAMS, L. Emilie. *Understanding jamaican patois: an introduction to afro-jamaican grammar*. Kingston: LMH Publishing, 1994.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Neologia e níveis de análise linguística*. In: *As Ciências Do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*, Vol. 3, pp. 77-91. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BICKERTON, Derek. *Dynamics of a creole system*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

- CAMPBELL, Horace. *Rastafari and resistance: from Marcus Garvey to Walter Rodney*. London: Hansib Publishing Ltd., 1985.
- CARREIRA, Maria. *Validating and promoting spanish in the United States: Lessons from linguistic science*. In: *Bilingual Research Journal: The journal of the national association for bilingual education*. Vol. 24, n. 4. Special Issue: Heritage Language Instruction in the United States. pp. 423-442. Routledge, 2000.
- CHAMBERS, J. K. *Sociolinguistic theory: linguistic variation and its social significance*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- CHAPMAN, S. *Thinking about language: theories of English*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- CHEVANNES, Barry. *Rastafari: roots and ideology*. Syracuse: Syracuse University Press, 1994.
- CHOMSKY, Noam. *Linguistics and Politics*. Oakland: AK Press, 2004.
- EDMONDS, Ennis Barrington. *Rastafari: from outcasts to culture bearers*. New York: Oxford University Press, 2003.
- JACKSON, David. *Transcriação/transcreation: the Brazilian concrete poets and translation*. In: TONKIN, Humphrey; FRANK, Maria Esposito. *The translator as mediator of cultures*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010. pp. 139-160.
- JEAN-BAPTISTE, Alfred. *Caribbean english and the literacy tutor: a manual*. Toronto: The Toronto ALFA Center, 1959.
- JENKINS, Jennifer. *Phonology of english as an international language: new models, new norms, new goals*. New York: Oxford University Press, 2000.
- KROCH, A. *Toward a theory of social dialect variation*. In: *Language in society* 7: 17-36, 1978.
- LABOV, William. *Principles of linguistic change volume 3: cognitive and cultural factors*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- LALLA, Barbara; D’COSTA, Jean. *Language in exile: three hundred years of Jamaican creole*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1990.
- LEE, Hélène. *First rasta: Leonard Howell and the rise of rastafarianism*. Traduzido por: Lily Davis. Chicago: Chicago Review Press, 2003.
- LEGUM, Colin. *Pan-africanism: a short political guide*. Edição revisada. New York: Frederick A. Praeger, 1965.
- LUNGU-BADEA, Georgiana. *Teoria cultuuremelor, teoria traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2004.
- MULVANEY, Rebekah Michele. *Rastafari and reggae: a dictionary and sourcebook*. New York: Greenwood Press, 1990.
- NADAL, Lucía Luque. *Los cultuuremas ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?* In: *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, n. 11, 2009, pp. 93-120.

- NETTLEFORD, Rex M. *Mirror, mirror: identity, race and protest in Jamaica*. Kingston: Collins and Sangster, 1970.
- OKSAAR, Els. *Kulturrentheorie*. Hamburg: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- PENNYCOOK, Alistair. *The cultural politics of english as an international language*: book review. In: *Teacher Talking to Teacher*. Vol. III, n. 3, Oct. 1995, (pp. 21-23). Harlow: Longman Group Limited, 1994.
- POLLARD, Velma. *Dread Talk: the language of the rastafári*. Ed. Rev. Kingston: Canoe Press, 2000.
- _____. *The social history of dread talk*. In: *Caribbean quarterly*. Vol. 28, n. 2. Special issue – language, 1984.
- PYM, Anthony. *Translation and text transfer: an essay on the principles of intercultural communication*. Frankfurt: Peter Lang, 1992.
- RAMANUJAN, A. K. *Poems of love and war: from the eight anthologies and the ten long poems of classical tamil*. New York: Columbia University Press, 1985.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 1981.
- SEIDLHOFER, Barbara. *A concept of international English and related issues: from ‘real english’ to ‘realistic english’?* Strasbourg: Council of Europe, 2003.
- STEWART, William. (1965) *Urban negro speech: sociolinguistic factors affecting English teaching*. In: SHUY, Roger W. (Ed). *Social dialects and language learning*. Champaign, Illinois: National Council of Teachers of English. pp. 10-18, 1965.
- TAGLIAMONTE, Sali A. *Varionist sociolinguistics: change, observation, interpretation*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- TRUDGILL, Peter. *Dialects language workbooks*. 2ª ed. Oxford: Taylor & Francis Routledge, 2004.
- TYMOCZKO, M. *Translation, resistance, activism: an overview*. In: TYMOCZKO, M. *Translation, resistance, activism*. University of Massachusetts Press, 2010. pp. 1-22.
- VERMEER, Hans J.; WITTE, Heidrun. *Mögen sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos, 1990.
- WINFORD, Donald. *Re-examining caribbean english creole continua*. In: *World Englishes*. Vol. 16, n. 2, pp. 233-279, 1997.
- YAWNEY, Carole D. *Lions in babylon: the rastafarians of Jamaica as a visionary movement*. Thesis dissertation, McGill University, Ottawa, 1978.

A tradução de sentenças em linguagem proverbial e o diálogo com o pensamento bantu-kongo a partir de Bunseki Fu-Kiau

Tiganá Santana Neves Santos (USP)

Resumo: Esta pesquisa tem o intuito de fazer emergir um contexto teórico em que se contrastam estudos paremiológicos vigentes no Ocidente e outras chaves de pensamento, principalmente aquela que diz respeito ao pensar africano bantu-kongo, conforme apresentado pelo autor congolês Bunseki Fu-Kiau em seu ensaio *African Cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*, obra jamais traduzida para a língua-cultura (lusó)brasileira. O principal meio de contato entre os distintos modos de pensar envolvidos no presente artigo dá-se através da tradução, seguida de comentários, do que cunhamos como sentenças em linguagem proverbial (*kingana*), registradas, originalmente, de modo bilíngue (língua *kikongo* – língua inglesa) no ensaio aludido. Desta forma, trazemos a potenciais leitores brasileiros uma tradução necessariamente vinculada aos referenciais de linguagem e pensamento ancorados na cultura bantu-kongo, um dos vetores constitutivos da cultura brasileira.

Palavras-chave: Sentenças em linguagem proverbial; Tradução; Bunseki Fu-Kiau.

Kala (etapa inicial visível; o que desponta)

No ensaio *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living* (2001), o pensador congolês Bunseki Fu-Kiau¹ apresenta, de modo bilíngue (língua *kikongo* – língua inglesa), dezenas de sentenças em linguagem proverbial, ou *kingana*², como

1 Nascido em Manianga, no interior da atual República Democrática do Congo, no ano de 1934, Bunseki Fu-Kiau iniciou-se em três grandes escolas de pensamento tradicional *bantu* (*Lêmba*, *Khimba* e *Kimpasi*), assim como, mais tarde, ingressou numa relevante carreira acadêmica (nas áreas da Antropologia Cultural, Biblioteconomia e Educação), tendo, para tal, emigrado do seu país de origem em direção aos Estados Unidos. Desse modo, também teve acesso significativo ao sistema ocidental de pensamento

2 *Kingana* pode designar algo próximo do que cunhamos aqui como sentença em linguagem proverbial ou, ainda, filosofia em *kikongo*.

parte fundamental, no seu texto, para se adentrar o pensamento-cultura *bantu-kongo*, uma relevante manifestação do vasto e complexo pensar africano. Para o presente artigo, em que nos atemos à discussão, no que tange às diferenças e similitudes entre sentenças em linguagem proverbial (SLP)³ apontadas pelo escritor e os provérbios como descritos na paremiologia ocidental, e apresentamos a nossa tradução para três dessas SLP, traduzimos, livremente, o título da obra do referido autor como “Cosmologia africana dos *bantu-kongo*: princípios de vida e vivência”. À guisa de contextualização, a referida obra, como um todo, exprime, por parte de Fu-kiau (2001), o desejo de que determinados princípios do pensamento *bantu-kongo* sejam do conhecimento de uma maior quantidade de pessoas, inclusive no chamado “mundo ocidental”. Nos estudos brasileiros acerca de culturas e pensares africanos, bem como de descendência africana, manifestações do pensamento compreendido como *bantu* foram alijadas das principais realizações investigativas. Além de não haver, até então, nenhuma obra de Bunseki Fu-Kiau traduzida no Brasil, também, sobre o pensamento *bantu*, de modo geral, não havia nenhum texto traduzido, no país, até o ano de 2012. Nesse ano, uma tradução francesa da obra do missionário belga Placide Tempels foi fonte para que se trouxesse o texto para a língua-cultura (lusu)brasileira, sob o título “A Filosofia Bantu”. Essa lacuna também existe em relação a várias outras autonomias culturais de origem africana. Diante dos limites emoldurados por um artigo, tratamos aqui de uma pequena parte do universo do pensar *bantu*, em virtude da sua histórica e efetiva aproximação com referenciais constitutivos do que se poderia chamar, grosso modo, de cultura brasileira. É sabido que a presença dos diversos *bantu* trazidos para o território brasileiro, entre cabindas, quiloas, rebolos, benguelas, macuas e outros, segundo a classificação dos traficantes de escravos, manifesta-se, comportamental e culturalmente, no país, inclusive na sua língua corrente. Termos como “çaçula”, “samba”, “bengala”, “moleque”, “cochilar”, “umbigo”, etc., tão naturalizados no que se escreve, lê e fala no Brasil, substituem palavras de origem portuguesa ou provenientes de outras raízes idiomáticas. Por tudo isso, não é o caso de pesquisarmos ou dialogarmos interculturalmente com um referencial de partida com o qual o contexto brasileiro não se relaciona. Ainda que Fu-Kiau (2001) tenha redigido o seu ensaio em língua inglesa, todo o seu alicerce *bantu* fez-se apresentar, sobretudo, nas seções dedicadas às sentenças em linguagem proverbial.

Trazemos a este trabalho alguns conceitos-chave de pesquisadores, tais como Maria Helena Albuquerque (1989), Martha Steinberg (1995, 2002) e António

3 Utilizaremos a sigla SLP, dado o uso frequente da expressão “sentenças em linguagem proverbial” no presente texto.

Fonseca (2008), da área dos estudos tradutológico-paremiológicos⁴ e de linguagem, a auxiliar-nos, principalmente, na distinção e aproximações do que sejam as sentenças em linguagem proverbial *bantu* apresentadas pelo autor e provérbios correntes na difundida “cultura ocidental”, a qual exerce, por razões históricas e sócio-hegemônicas, um papel formador oficial para o público receptor brasileiro.

Após algumas considerações e contrastes teóricos, fixamo-nos, mais pragmaticamente, em três SLP, a partir do ensaio de Fu-Kiau (2001), registrando-as consoante o autor as exibe na sua edição bilíngue (língua *kikongo* – língua inglesa). Em seguida, apresentamos a nossa tradução das respectivas sentenças para a língua-cultura (luso)brasileira. Tal tradução insere-se num contexto de comentários acerca do processo tradutório, propriamente dito, assim como de aspectos culturais ou princípios de pensamento relacionados, sobretudo, aos *bantu-kongo*.

Tukula (o cume; a etapa mais produtora de um processo)

Para iniciarmos a nossa análise, é necessário, antes, que tratemos do que possa vir a ser uma sentença em linguagem proverbial, segundo a nossa abordagem, contrastando-a com algumas conceituações relativas aos provérbios de acordo com outras leituras ocidentais.

Em sua dissertação de Mestrado, a pesquisadora Maria Helena Albuquerque (1989), a fim de examinar, pragmaticamente, o uso do que chamou de Enunciados Proverbiais (E.P.), apresentou uma relevante síntese de diversas abordagens paremiológicas propostas por teóricos do Ocidente. Antes mesmo de tal síntese histórico-conceitual, bem como das diversas denominações para o que ficou mais comumente conhecido como provérbio, a autora, com cautela, versou sobre a complexidade e dificuldade de se definir, estruturalmente, o objeto em questão:

Não é possível definir o que seja um E.P. da mesma forma como se procede em relação a muitos objetos de outras naturezas, isto é, apenas por via de uma sentença simples [...]

A natureza dos E.P. é multifacetária e complexa: não se presta a ser conceituada por frases que pretendam abarcar, de uma só vez, e subsumir, globalmente, todos os traços desses enunciados [...] Pode-se entretanto considerar que haja basicamente dois modos de definir um E.P.: o que os vê apenas como fórmulas autônomas, fora de qualquer contexto, e o que

4 A paremiologia, grosso modo, dedica-se ao estudo, sobretudo, dos provérbios.

os vê como fórmulas em contexto. O primeiro desses modos desdobra-se em dois outros: o que os define de forma mais intuitiva, valorativa e impressionista e o que os define analiticamente, observando, um a um, seus traços ou qualidades. O que há em comum entre esses dois modos é que ambos consideram o E.P. como fórmula autônoma, tal como esse figura nas coletâneas. (ALBUQUERQUE, 1989, p. 19).

É perceptível, entre diversos estudiosos, de uma maneira ou de outra, a investigação e análise dentro dos estudos paremiológicos, a enquadrar provérbios, adágios, chistes, máximas, ditados, estribilhos, etc., sempre no binômio forma-conteúdo, isto é, embora a autora considere as possibilidades acima para a definição dos provérbios, no múltiplo universo da paremiologia, há uma constante chave interpretativa assentada em como se estruturam as parêmiias e como a sua estrutura relaciona-se com o que é dito. Queremos dizer que os estudos proverbiais tendem a visualizar os provérbios, por exemplo, como fórmulas, lexias fixas, etc., e, por vezes, podem separá-los tematicamente; contudo, mesmo dirimidos por temas, a sua estruturação parece sempre fazer parte de qualquer estudo mais pormenorizado. Rememoremos o que afirmou Martha Steinberg (2002), quem publicou um vultoso trabalho que associa mais de mil provérbios ingleses e norte-americanos àqueles que considera seus “equivalentes em português”:

O provérbio propriamente dito tem características que o distinguem e que são de cunho estrutural e semântico.

Quanto à estrutura, o provérbio se caracteriza pelos mecanismos empregados, na sua maioria os mesmos utilizados em linguagem poética, tais como a rima, a assonância, a aliteração, o equilíbrio, a concisão, o paralelismo (fonético, morfológico, sintático), a elipse, a paranomásia, numa estrutura binária (simples, dupla ou tripla) de sintagmas correlatos. Amadeu Amaral (1948) lembra que o provérbio ‘quando não é puro verso é parente próximo deste, pelo ritmo e, muitas vezes, também pela rima’. Mostra também que qualquer linha divisória entre o provérbio e outras formas de ‘dizeres’ tradicionais do povo é meramente aproximativa, pois o próprio termo ‘paremiologia’, que se origina do grego **paroimía** = ‘restrito’, é contraditório, pois em lugar de restringir justamente engloba todas as variantes.

Quanto às características semânticas, o provérbio deve encerrar uma mensagem admoestadora ou conselho, e deve ser empregado metaforicamente. (STEINBERG, 2002, p. 10).

Outro ponto de complexidade, e que acarreta indefinições, diz respeito à designação do que seja um provérbio sob a perspectiva, propriamente, terminológica:

Para concluir sobre o problema de distinções entre os termos que podem recobrir os enunciados dos quais tratamos, reafirmamos que a maioria dos autores concorda com o fato de que os limites entre esses termos são efetivamente difíceis de determinar; podemos ir mais longe dizendo que a distinção entre os enunciados genericamente designados por sentenças proverbiais ou provérbios é, a rigor, impossível de ser estabelecida. (ALBUQUERQUE, 1989, p. 34).

Optamos pelo emprego de “sentença em linguagem proverbial”, na nossa pesquisa, por reconhecermos as dimensões amplas, quer no espaço referencial de partida, quer no de chegada, daquilo que se tornou mais difundido, especialmente no Ocidente, sob a denominação de provérbio. Mesmo o pensador Fu-Kiau (2001) utiliza-se, frequentemente, do termo provérbio (*proverb*), no seu processo de tradução de *kingana* para a língua inglesa, assim como, eventualmente, utiliza-se da locução “linguagem proverbial” (*proverbial language*) para determinadas análises. Da nossa parte, o uso de SLP (sentença em linguagem proverbial), em lugar, é fruto da identificação de distinções e aproximações entre *kingana* que o autor apresenta e os provérbios. Ressaltamos que essa adoção terminológica é fruto da nossa reflexão e experiência tradutória relativas a obras e excertos textuais de Fu-Kiau (1994, 2001, 2006).

Podemos observar que diversas SLP, em seu conjunto, representam, entre os *bantu-kongo*, uma espécie de “linguagem de especialidade” – de acordo com o que se diz, correntemente, na área da Terminologia – codificada e, por vezes, sagrada:

O provérbio é uma entre as fontes mais importantes que melhor explicam o Muntu⁵ africano e seu pensamento. Nos debates, nas cerimônias, nos julgamentos, na alegria, assim como no sofrimento, os provérbios são frequentemente usados para repreender, criticar, comparar, segregar, encorajar, punir e curar. São usados para ensinar, explicar e, meticulosamente, codificar e decodificar [kânga ye kutula].

Para os africanos, os provérbios constituem uma linguagem especial. Às vezes, para muitos, eles são considerados uma linguagem secreta e sagrada na sua comunicação, donde a expressão “fale em linguagem proverbial” [zônzila mu bingana] é usada dentro da comunidade para impedir o vazamento de princípios muito fundamentais da sociedade, isto é, para impedir o forasteiro de examinar o debate e acessar quaisquer conceitos sistêmicos básicos da

5 O termo *Muntu*, em língua *kikongo*, com variantes, tais como *mutu* e *ntu*, em outras línguas *bantu*, e, mesmo na referida língua, vem a significar, sucintamente, “ser humano” ou “pessoa”. Esta expressão requer bastante atenção e reflexão, devido a sua importância e complexidade.

organização estrutural da sociedade, especialmente os seus segredos. Certa vez eu estava falando a uma audiência de mais de trinta intelectuais, e um amigo me passou, através dela, algo escrito que dizia, “Nesses locais, fale superficialmente; não cave o fundo das coisas” [Ta mayulu-yulu mu bendo bia mpila yâyi]. Os africanos são muito sensíveis ao que toca suas bases conceituais. (FU-KIAU, 2001, pp. 93-94)⁶.

O autor ainda complementa:

Embora os africanos gostem de falar em linguagem proverbial, eles também reconhecem que o uso dessa linguagem bastante filosófica é perigoso e mesmo mortal. Em razão do perigo apresentado por essa linguagem, deve-se entender, perfeitamente, o sentido do provérbio que se usa, pois um kingana diz “Wata ngana bângula ngana kadi Na Kimbônga-ngana wafwila mu ngana” – literalmente, “Saiba a explicação de qualquer provérbio que você utiliza, pois o senhor ‘Proverbista’ morreu sobre o provérbio que utilizou”. Pode-se ser condenado pelo que se diz. (FU-KIAU, 2001, p. 94).

As SLP, em geral, não parecem destacar-se da linguagem comum, em função, principalmente, de determinadas características semântico-formais, diferentemente do que afirma Albuquerque (1989), por exemplo, assim como podemos encontrar em tantas correntes dos estudos paremiológicos ocidentais:

As parêmsias, locuções sentenciosas ou enunciados proverbiais (2), por sua forma e conteúdo, possuem, efetivamente o dom de se sobressair do *continuum* lingüístico que representa dada realização de fala, de se destacar desse *continuum*, de captar a atenção, de modo insinuante. (ALBUQUERQUE, 1989, p. 17).

Parece-nos ser a SLP destacável, no tocante aos *bantu-kongo* e a tantas outras acepções africanas, em contexto oral (vale ressaltar), devido a sua força, simultaneamente, ancestral e circunstancial, uma vez evocadas certas combinações de palavras-frequência. Aquilo que Steinberg (1995, 2002) chamou de “formas estereotipadas de introdução”, tais como “É como se diz”, “Como já diziam os antigos”, “na minha terra se costuma dizer”, etc., atribuindo aos provérbios a característica de as terem originado, é, segundo afirma Fu-Kiau (2001), algo de suma relevância; o que ancora e catapulta a enunciação duma SLP. Isso quer

6 Todas as traduções presentes neste artigo, a saber, as traduções referentes ao texto de Fu-Kiau (1994, 2001), são da nossa responsabilidade.

dizer que a SLP não dispõe de uma estrutura fixada numa fórmula ou não deve, necessariamente, ser sempre metafórica, como no caso dos provérbios, segundo correntes dos estudos paremiológicos. A SLP sobressai-se em relação à linguagem cotidiana – como o fazem os provérbios – e, de fato, é, usualmente, uma manifestação de comunicação com significativo poder de síntese. Sua aplicação também tem cunho filosófico, de aconselhamento ou ético, muitas vezes, como no caso dos provérbios, , mas pode, além disso, ser utilizada, oficialmente, nas instâncias jurídicas ou para explanações científicas. É preciso destacar certas especificidades culturais e de pensamento que dizem respeito a outra cosmovisão que não aquela a receber a leitura do texto traduzido em questão. Uma sentença em linguagem proverbial não se restringe à ideia de provérbio, máxima, anexim, aforismo, princípio, entre outros. Trata-se, com efeito, de determinada asserção, necessariamente, manifesta/expressa, na maioria das vezes, dita, com força de evocação, conclusão, iniciação, argumentação, etc., que versa sobre assuntos diversos e dispõe, via de regra, de soberania e reconhecimento público na comunidade. Digamos que a SLP marca-se por uma linguagem própria que desenha o mundo com os enleios do seu *modus operandi* e o preenche com o seu pensar/figurar/comunicar igualmente próprio. Nesse sentido, é válida a sua comparação ao poema, conforme fizeram alguns estudiosos da paremiologia entre provérbios e versos. Devemos ponderar que o uso do vocábulo “linguagem”, na acepção das SLP, não implica a sua manifestação neurológico-cognitiva, mas a codificação de tudo o quanto seja alcançado pela razão, sensação ou qualquer vivência humana, seja ela tangível ou intangível. O escritor e pesquisador António Fonseca (2008), para apresentar SLP tradicionais de Angola, as quais listou, tematicamente, em seu “Contos de Antologia” – tal qual Fu-Kiau (2001) – escreveu:

Os mais velhos falaram assim:

– Se pelas canções e pelos contos tu não podes (aprender), deixa-te instruir pelos provérbios; o provérbio não sai do nada; o provérbio não é um tolo que o cita. (FONSECA, 2008, p. 85).

Essa citação proverbial, precedida pela ancoragem dos “mais velhos”, é um claro exemplo da importância dada pelos *bantu* e africanos, em geral, à presença e ao assentimento dos ancestrais. Estes (os ancestrais) salvaguardam, na vivência e memória da comunidade, a legitimidade da SLP. Ademais a SLP, alicerçada no conjunto de ancestrais de um povo, representa um princípio caro aos *bantu* e africanos relativo ao que é criado, concebido e veiculado coletivamente:

Em virtude da incorporação desse conceito de outros antes de si mesmo, a expressão cotidiana Bântu tende a eliminar o uso subjetivo e egoísta do “eu” quando se lida com questões sociais importantes. Prefere-se construir o pensamento sobre a base “ancestral”, a saber, base histórica e de tabu, o conhecimento e experiência acumulados: os ancestrais em sua experiência disseram ou o passado diz [Bakulu bata ngana] ou [Bambuta bata ngana]; de acordo com a lei dos ancestrais [Ngana yata bambuta]; os donos espirituais do país disseram [Símbi bia nsi vo]; conformemente à lei oral, às constituições tradicionais [Lândila fu-kia-nsi]; as práticas, normas, valores, padrões e sistemas do país não dizem isso [Kisinsi ka kitèle bo ko] etc. Todas essas são expressões jurídicas, legais e sentenciosas utilizadas principalmente em declarações públicas, ou para encaixar o próprio pensamento na estrutura de padrões e valores sociais, mas também para evitar culpabilidade antes da lei e da condenação pública por egoísmo. Não existe criação fora do povo. Uma pretensa criação individual, de acordo com o pensamento Kôngo, é uma mentira e um crime social: criações são trabalhos coletivos por serem pensamentos acumulados do povo [Mpângulu mayîndu mantotikisa]. Elas germinam de ideias coletivas. É preciso observar que a época em que os provérbios foram criados [tându kiatewa ngana] compreende um vasto período histórico a transpirar antes da colonização; um período em que o Muntu africano era capaz de criar e pensar livremente. (FU-KIAU, pp. 78-79).

Por seu turno, o caráter circunstancial e relativo da enunciação da SLP vivifica e dá sentido ao legado ancestral. Se é possível aplicar-se uma SLP em situações hodiernas relevantes, é porque “os mais velhos” sempre foram os guardiães do saber. Esse é um dos motivos por que não são todas as pessoas, dentro da comunidade, que proferem essas sentenças. Aquelas pessoas que o fazem devem conciliar a responsabilidade de enunciar algo que faz parte do bem público antepassado com a habilidade e inteligência de contextualizá-lo, precisamente, em certas situações:

... Na verdade, a utilização profunda dos provérbios não acontece por mero acaso; ocorre em circunstâncias em que seja necessário constituir verdadeiras teses capazes de sustentar um ponto de vista, contrapor-se a outras, igualmente sustentadas por provérbios, ou buscar consensos e justificar as soluções encontradas para as questões em discussão. Por este facto e apesar de os provérbios poderem aparecer nas conversas do dia-a-dia, não são utilizados habitualmente por qualquer pessoa, muito embora estas os conheçam sem carácter sistêmico, pelo que, quando os usam, é em circunstâncias menos engajantes [...] Embora muitos autores já tenham dito que existem provérbios para este ou para aquele fim, é nossa opinião que tal deve ser relativizado, pois, mais do que isso, mais do que terem uma única finalidade, a especificidade do provérbio prende-se com a oportunidade

da sua utilização no contexto da questão que esteja a ser tratada, da tese ou ponto de vista que se pretenda sustentar ou a que se queira contrapor. O que vale é, sobretudo, a habilidade da apresentação e a ponderação das circunstâncias para o uso do mesmo, que devem levar a que os presentes no acto participem da conclusão da enunciação do provérbio, o que significando atenção, conhecimento e participação plena, significa sobretudo o reconhecimento social da existência do provérbio em questão e a aceitação do preceito nele contido ... (FONSECA, 2008, p. 81).

Por fim, a ideia de a SLP reunir, usualmente, determinados termos “resonantes”, na sua conformação, os quais chamamos aqui de palavras-frequência, é advinda de um dos fundamentos mais importantes, entre os *bantu*, e que se faz presente em toda a vida das pessoas nas várias comunidades: o princípio de ondas e radiações (*minika ye minienie*) em contexto de sua recepção e transmissão (*tambula ye tambikisa*). A partir de Fu-Kiau (2001), podemos perceber o grande significado desse princípio para os *bantu-kongo*:

A vida é fundamentalmente um processo de comunicação constante e mútua, e comunicar-se é emitir e receber ondas e radiações [minika ye minienie]. Esse processo de receber e liberar/transmitir [tambula ye tambikisa] é a chave para o jogo de sobrevivência do ser humano. Uma pessoa é constantemente banhada pela carga das radiações [zitu kia minienie]. A carga [zitu/demo] das radiações pode ter um impacto negativo ou positivo sobre qualquer pequeno ser, por exemplo, uma pessoa, que representa o “kolo” (nó) mais vibrátil das relações. (FU-KIAU, pp. 113-114).

A sentença em linguagem proverbial, que se encontra num lugar especial no processo de comunicação, é, por sua vez, a depuração do conhecimento de trocas de ondas e radiações no ato da enunciação de certas palavras (com ressonâncias pretéritas dos antepassados e atuais para as diversas circunstâncias). Há uma “energia” que não é proveniente da sonorização das palavras ou dos significantes, mas aquela que evoca toda uma maneira de referir-se à existência, uma cosmologia e cosmograma (*Dikenga dia Kôngo*) inerentes e, sobretudo, a crença num efetivo poder de realização. Há também o reconhecimento de que se trata de um princípio sistêmico, apenas (de)codificado por aqueles que compartilham certa forma de experienciar a linguagem e ser/viver culturalmente, qual podemos interpretar em Fu-Kiau (2001, p. 11): “Um entendimento sistêmico, portanto, é possível apenas se alguém pode experimentar e sentir a beleza da radiação [n’nienzi a minienie] da língua que gera a cultura em questão.”

Kingana ou sentenças em linguagem proverbial (SLP):

Queremos salientar que as SLP listadas abaixo não foram selecionadas com base em critérios de maior ou menor relevância, mais ou menos dificuldades no processo tradutório, etc. Escolhemos três sentenças que, de algum modo, ao que nos parece, “falam” e se podem aplicar em situações distintas numa comunidade *bantu-kongo*. Evidentemente, não refutamos os parâmetros subjetivos, insondáveis e/ou do plano das preferências estéticas para que aqui tenhamos tais *kingana*. Consideramos serem as seguintes SLP, e suas respectivas traduções, em verdade, um conjunto profícuo para o que nos propomos a discutir ao longo desta pesquisa.

<i>Kingana</i>	Tradução de Bunseki Fu-Kiau para a língua inglesa	Nossa proposta de tradução
1. <i>Kânda i (mbândani a) bafva ye bamôyo.</i>	<i>The community is the union of the ancestors and of the living people.</i>	A comunidade são os mortos e os vivos.
2. <i>Kolo diakânga ngânga, kutula ngânga; variante 1 = Kolo diakânga mvisikânda, mvisikânda kutula dio; variante 2 = Kolo diakânga mvisikânda, kutula mvisikânda.</i>	<i>A code (knot) from a specialist should be decoded by a specialist (of the system = kimpa, fu).</i>	Nó de especialista, especialista desata; variante = Nó atado e desatado por especialista.
3. <i>Muna Kôngo: Vo kughânga ko, kudia ko.</i>	<i>In Kôngo society, if you don't do, you don't eat.</i>	Entre os Kôngo: Se não se faz, não se come.

É possível perceber que Fu-Kiau (2001) apresenta, na prática, mais de uma atribuição no seu resultado tradutório: a que diz respeito, propriamente, à tradução entre as línguas e aquela que parece ocupar-se com alguma explicação do conteúdo (e contexto cultural) presente na SLP. Tal dupla atribuição pode ser notada ao longo de todo o ensaio e acompanha a preocupação de um autor africano contemporâneo que, apercebendo-se da hegemonia (ainda atual) do pensamento ocidental com proporções efetivamente mundiais, quer “evitar tendenciosos erros grosseiros de ontem.” (FU-KIAU, 2001, p. 10).

A SLP 1 – *Kânda i (mbândani a) bafva ye bamôyo* – traz um curioso complemento, em sua composição, que nos leva a deduzir haver uma espécie de intervenção explicativa de Fu-Kiau (2001) ainda na sua língua de origem. A presença de *mbândani a*, entre parênteses, conduz-nos, com risco, à ideia de uma aproximação com o que a maior parte dos “ocidentais” entenderia. O autor acrescenta termos

explicativos em outras SLP ao longo do seu ensaio. Um exemplo ainda mais claro do que afirmamos aqui pode-se encontrar na SLP *Nzâmbi mu kânda (kena) – God (exists) in the community*. Se a traduzirmos, com alguma literalidade (caso concedamos, teoricamente, que seja possível), da língua inglesa, poderíamos ter “Deus (existe) na comunidade”. Entretanto, se considerarmos, na língua *kikongo*, a supressão (conforme os parênteses parecem sugerir) bastante usual de alguns verbos como no caso do verbo ser/estar (*kala*) com sentido de existir – cuja flexão para o que conhecemos como terceira pessoa do singular dá-nos a forma *kena* – teríamos *Nzâmbi mu kânda* = “Deus na comunidade” ou “Deus dentro da comunidade”, o que, quiçá, pudesse trazer uma codificação semântica e um caminho sintático que os “não-especialistas” de outras culturas não estariam aptos a decifrar; e esse não parece ser o objetivo do autor ao escrever e publicar a obra a que nos reportamos na presente pesquisa.

Se regressarmos à SLP 1, verificaremos, na sua tradução para a língua inglesa, a incorporação já naturalizada dos termos *mbúndani a*. Temos, então, *The community is the union of the ancestors and of the living people*, donde *mbúndani a* teria a sua correspondência em *the union of*. Ao traduzirmos o que nos mostra Fu-Kiau (2001), em língua inglesa, podemos ter “A comunidade é a união dos ancestrais e das pessoas vivas”, ou ainda, variavelmente, “A comunidade é a união entre os ancestrais e as pessoas vivas”. Seguimos um caminho tradutório que visasse a nos aproximar, segundo a nossa compreensão, do que pudemos absorver das SLP em seu universo linguístico-cultural originário. Cremos ser esse um caminho que dá mais sentido ao nosso trabalho do que se nos ocuparmos de uma tradução mais ligada às bases de pensamento e léxico provenientes da língua inglesa. Alicerçados nessa escolha tradutória, sugerimos, para a SLP 1, uma tradução que contatasse a concisão e a força de síntese presentes em sua exibição na língua-cultura de origem, uma vez considerados aspectos pensados e redimensionados acima. Eis, deste modo, o que propomos: “A comunidade são os mortos e os vivos”, relacionando tal tradução, diretamente, a *Kânda i bafwa ye bamôyo*. No que se refere à substituição do termo “ancestrais” por “mortos”, fizemo-lo por entendermos, mais uma vez, como explicativa a utilização do vocábulo – *ancestors* – pelo autor. *Bakulu* é um dos termos mais adequados para “ancestrais” ou, especificamente, aqueles espíritos das pessoas que, como enfatiza Fu-Kiau (2001), “fizeram história”. *Bafwa* – termo em sua forma plural – designa “mortos” em geral. Contudo, entre os *bantu-kongo* e muitas civilizações africanas, nem todos os mortos têm a mesma jornada. A língua *kikongo* é bastante cautelosa com tais especificações, por isso ressaltamos essa distinção. Por essa razão, também, somos levados a interpretar o emprego do termo pelo autor como, implicitamente, explicativo.

Para traduzir, para a língua inglesa, a SLP 2, percebemos que Fu-Kiau (2001) utilizou-se de mais complementações explicativas na referida língua de chegada. Ao apresentar a sua resolução tradutória da SLP 2, o autor traz o termo *kolo* em dupla significação, a saber, *code* (código) e *knot* (nó). Acrescentaríamos, ainda, o tempo, como um terceiro significado para a palavra *kolo*, associado, a partir do verbo-raiz *kola*, a “um estado de ser, um nível de força num dado período de tempo.” (FU-KIAU, 1994, p. 21). Com base no que foi afirmado, o fato é que a ideia e imagem de nó, enquanto um código que se pode decifrar, num dado período de tempo, por um especialista, isto é, um *ngânga*, despertou-nos a atenção, por assim dizer, estética para a manifestação de um pensamento sobre algo. Mais uma vez, procuramos ser, segundo o nosso entendimento, sintéticos no resultado tradutório. Apresentamos, diferentemente da tradução do autor, ao menos, duas possibilidades de tradução que nos pareceram adequadas, tendo em vista que Fu-Kiau (2001), para esse caso, registrou duas variantes, na língua *kikongo*, da mesma SLP. O “bônômio” *kânga - kutula* (atar/codificar – desatar/decodificar), presente em todas as variantes da SLP 2, motivou-nos a traduzi-la como segue: “Nó de especialista, especialista desata”; variante = “Nó atado e desatado por especialista”. A fim de destacarmos, mais uma vez, certa “força” estética e de pensamento (também caracterizada pela configuração concisa), não seguimos os passos explicativos do autor, no que se relaciona a esclarecer a que sorte de especialista a mencionada sentença se reporta. Na sua tradução, Fu-Kiau (2001) nos diz: *A code (knot) from a specialist should be decoded by a specialist (of the system = kimpa, fu)* – Um código (nó) de um especialista deve ser decodificado por um especialista (do sistema = *kimpa, fu*). Quiçá o fato de a palavra *mvisikânda* – a qual designa o conjunto humano dos membros de uma comunidade ou sistema – estar presente nas duas variantes da SLP 2 oriente-nos quanto a compreendermos um pouco melhor a ideia de especialista “de um sistema”; ideia que nos soa cara à tradução do autor.

A SLP 3 se refere a um antigo princípio fncado culturalmente entre os *bantu-kongo* – especificamente, entre os *bakongo*⁷. Todos os membros da comunidade devem ser especialistas (*ngânga*). Por essa razão, temos o verbo *keughânga*, com o sentido de fazer, realizar ou especializar-se na realização de algo. Os verbos

7 Em Fu-Kiau, *bakongo* pode dizer respeito ao povo (trata-se de um dos grupos *bantu* do continente africano; grupo do qual o autor é originário) e, por se tratar de um dos mais difundidos e vastos grupos entre os *bantu*, representa, por vezes, a síntese dos vários segmentos do pensamento e do “comportamento” *bantu* como um todo, como também pode designar a forma plural de *n’kongo* ou *mukongo* (diferentemente de *muntu* [pessoa], *n’kongo* ou *mukongo* é o ser humano, estritamente, segundo o modelo ético-cosmológico *bakongo*).

kughânga (fazer) e *kudîa* (comer) manifestam-se na sua forma “impessoal” – de acordo com o que diz a norma da língua-cultura (luso)brasileira – e esse foi um fator relevante para que traduzíssemos a sentença com certa inclinação impessoal: “Entre os Kôngo: Se não se faz, não se come”. Queremos assinalar o tempo de pausa que o autor figura com o emprego dos dois pontos na SLP em língua *kikongo*. Buscamos resgatá-los, na nossa tradução – a despeito de o autor não o ter feito na língua inglesa – por atribuímos à figuração de pausa utilizada por Fu-Kiau (2001), mesmo que esta não pertença à gramática da língua-cultura de origem, alguma importância ao se enunciar/entoar a asserção, em *kikongo*, isto é, ao se emitirem determinadas ondas e radiações (*minika ye minienië*). O nosso intuito, com isso, foi o de chamar a atenção para tal, guardadas as diferenças de frequências entre as línguas e culturas envolvidas no processo tradutório.

Eis, evidentemente, a breve mostra de um caminho de tradução, entre tantos outros. Procuramos, aqui, assumidamente, vincular este traduzir às considerações de pensamento, cultura e língua, no que tange aos referenciais de partida e chegada constitutivos da nossa pesquisa.

3. Luvemba (considerações finais)

As sentenças em linguagem proverbial, a depender do olhar que as circunscreve, são portais possíveis para que se possa acessar a antiga cosmovisão *bantu-kongo*:

Deve-se entender que um provérbio, para os africanos e aqueles de literatura basicamente oral, não é visto e compreendido da maneira com que o mundo ocidental o vê e compreende. Para nós, em razão da ausência, no passado, de material para se escrever, provérbios são princípios, teorias, armazéns de conhecimento, livretos, informações gravadas e, sobretudo, têm “force de loi”, força de lei, em circunstâncias jurídicas. Um tribunal sem *provérbios* (traduzidos aqui como documentos, juridicamente, legais e referenciais) pertence aos mortos [Mbasi-a-n’kanu yakôndwa bingana ya bafwa], conforme diz um provérbio/passagem constitucional (legal) Kôngo. (FU-KIAU, 2001, p. 113).

Para a nossa pesquisa, é, de fato, importante que sejamos, minimamente, sensíveis à existência de diferenças entre provérbios (e variantes), assentados nos estudos da paremiologia, e o que chamamos, ao longo deste artigo, de sentenças em linguagem proverbial (SLP) – numa tentativa de aproximação com o que se exprime entre os *bantu*, filosoficamente, na linguagem, conceito ou configuração

de *kingana*. Pretendemos, assim, contribuir para que não se endosse o desconhecimento ocidental de alguns fundamentos culturais – e mesmo cosmológicos – presentes no continente africano.

Traduzir SLP representa, efetivamente, para nós, um exercício de pensar o outro, e, em paralelo, uma moção de reconhecimento desse outro na nossa corporeidade cultural, na tentativa (aspiramos a concretizá-la em alguma medida) de se ultrapassar certos conceitos estereotipados da presença de tal alteridade no nosso universo geral “de identidade(s)”.

As discussões acerca da temática que abordamos devem ser “complexificadas” e têm uma grande trilha de descobertas, associações, desmistificações e redimensionamentos pela frente. Os estudos brasileiros (para além dos estudos sociais, os quais, em relação aos assuntos africanos e afrobrasileiros, protagonizam, há algum tempo, o cenário investigativo e nos permitiram avançar nas temáticas negras), podem contribuir, substancialmente, para o enriquecimento de um processo, potencialmente, transformador e, realmente, dialógico com diversas filosofias africanas, especialmente, se forem incluídos, por exemplo, os estudos de linguagem, das matemáticas, biológicos e/ou artísticos.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, M. H. T. *Um exame pragmático do uso de enunciados proverbiais nas interações verbais correntes*. 1989. 169 f. Dissertação (Mestrado em Filologia Românica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FONSECA, António. *Contos de antologia: reflexões, contos e provérbios*. Luanda: INALD, 2008.

FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*. 2. ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

_____. *Simba simbi: hold up that which holds you up*. Pittsburgh: Dorrance Publishing Co. Inc., 2006.

_____. “Ntangu-tandu-kolo”. In: ADJAYE, J. K. *Time in the black experience*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1994. Vol. 2, pp. 17-34.

STEINBERG, Martha. *1001 provérbios em contraste: ditados ingleses e norte-americanos e seus equivalentes em português*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

_____. “Provérbios e tradução”. In: *TradTerm*, São Paulo, Vol. 2, pp. 59-65, 1995.

Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas

Denise Carrascosa¹

Resumo: *Este artigo-performance foi fruto de comunicação apresentada ao 5o. LATIS, em setembro de 2015, tendo funcionado como uma reflexão ainda muito parcial sobre a minha trajetória de pesquisa sobre tradução entre as literaturas afrodiáspóricas. Como exercício teórico-crítico, ele propõe um conjunto de parâmetros e diretrizes de trabalho para o enorme acervo de textos literários produzidos a partir da experiência transatlântica pós-escravista nas Américas, entendendo a tradução como ferramenta poderosa de produção estético-ética de um vigoroso diálogo intercultural que ainda está por vir.*

*See what I mean? Look to yourself. You free.
Nothing and nobody is obliged to save you but you.
Seed your own land?²
(Toni Morrison, Home)*

Começando pelo fim, gostaria de iniciar provocando um pouco o tema da “afrodiásporicidade”, que servirá de motor para toda a discussão que me interessa, como intelectual negra e afro-baiana, sobre a práxis contemporânea da tradução. Nesse sentido e sem muitos atalhos, o conceito de diáspora, em sua

1 Professora Adjunta de Literaturas Anglófonas da Universidade Federal da Bahia (denise.carrascosa@ufba.br)

2 *Entende o que eu digo? Olhe pra si mesma. Você é livre. Nada nem ninguém é obrigado a te salvar, a não ser você mesma. Semeie sua própria terra.* (tradução minha)

dimensão mítica, está intimamente trançado com a narrativa bíblica do Êxodo do povo hebreu, escravizado pelo faraó do Egito e sua libertação do cativeiro sob a liderança de um grande líder, Moisés, que os guia em um tortuoso retorno à Terra Prometida. Segundo Stuart Hall,

esta é a *ur*-origem daquela grande narrativa de libertação, esperança e redenção do Novo Mundo, repetida continuamente ao longo da escravidão (...) ela tem oferecido sua metáfora dominante a todos os discursos libertadores negros do Novo Mundo (HALL, 2003, p. 29).

Conectada ao conceito “afro”, o mito da diáspora ganha os contornos e a força da história de genocídio e migração forçada dos povos africanos que, antes de serem trazidos às Américas, por força do projeto colonial escravocrata europeu, foram invadidos no curso de seu próprio tempo-espaço e tiveram violentada a sua própria história.

A noção de “afrodiáspora”, portanto, na medida de seus deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas, carrega consigo a força, não apenas espacial do deslocamento territorial em forma de *iter* narrativo (no contraditório entre escravidão-liberdade); mas também movimenta o eixo do tempo em chave mítico-cíclica, que faz girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas de passado e presente que construíram “a” história oficial e legível, articulando paradigmas importantes das contraculturas negras da modernidade. Para Paul Gilroy:

The idea of diaspora might itself be understood as a response to these promptings – a utopian eruption of space into the linear temporal order of modern black politics which enforces the obligation that space and time must be considered relationally in their interarticulation with racialised being (GILROY, 1993, p. 1998)

Essa demanda por uma articulação necessária entre tempo e espaço nas práticas contraculturais negras modernas e seus processos de subjetivação traduz o modo de funcionamento de um dispositivo político fundamental de reversão de imaginários embranquecidos: o agenciamento de nossas formas de produzir narrativas, valores e sujeitos e, obviamente, as relações de poder que daí decorrem e que estruturam o funcionamento das sociedades contemporâneas, a partir do coração daquilo que as torna possíveis – a linguagem.

Em uma palavra ou toque de tambor: o tempo-espaço da linguagem é a arena de luta. E a “afrodiáspora”, mais que um conceito, pode ser usado como sua força agonística que destitui e reconstitui territórios. Seus deslocamen-

tos, movimentações e reversões contraculturais negras se disseminam em vários espaços e tempos, desfazendo a unidade centrípeta da nação e suas ilusões narrativas subalternizantes; gerando uma teia de performances que não se reunificam ou retornam para serem aprisionadas em um lugar do passado mítico africano, ao contrário, a partir de sua pujança, projetam-se como potência contemporânea, portanto ressonante e intempestiva.

Assim como a música, o teatro e o cinema negros e suas demais práticas performáticas e interartísticas, os textos literários afrodiáspóricos têm formulado narrativas, sons e imagens que gestam e reoperacionalizam os sentidos de viagem, perda e exílio, com função menemônica de produzir memória social e consciência de grupo nos processos de invenção e reinvenção da identidade e constituição do espaço nomeado pela metáfora cartográfica de Paul Gilroy:

(...) a non-traditional tradition, an irreducibly modern, ex-centric, unstable and asymmetrical cultural ensemble that cannot be apprehended through the manichean logic of binary coding (GILROY, 2003, 1998).

(...) uma tradição não-tradicional, um conjunto irredutivelmente modern, ex-cêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido através da lógica de código binário” (tradução minha).

Nessa direção rizomática que constitui menos um novo território e mais uma zona de forças, como consigo imaginar O Atlântico Negro pensado por Gilroy, xs escritorxs negrxs e suas produções literárias têm enfrentado problemáticas e performatizado suas subjetividades a partir de uma série de questões e modos de ação, tais como: materialização de uma densidade subjetiva negro-feminina na construção de personagens (Conceição Evaristo e Toni Morrison); investimento em uma multiplicação de papéis intelectuais (Luiz Gama e Langston Hughes); atualização da ancestralidade africana através do imaginário do candomblé (José Carlos Limeira); conexões entre o público e o privado através de memorialismo e autoficção (Oswaldo de Camargo, Alice Walker, Ana Maria Gonçalves); força micropolítica de uma poesia do cotidiano (Maya Angelou, Sérgio Vaz e Gwendolyn Brooks); força poética para sobrevivência urbana pelo panafricanismo (Nelson Maca); rap-filosofia do Public Enemy e dos Racionais MC’s; poesia dub como re-narrativização da história (Afua Cooper); dor da vida urbana na favela e no asfalto (Paulo Lins e Chester Himes); erotismo e direito ao próprio corpo (Mel Adún e Guellwaar Adún do coletivo soteropolitano Ogum’s Toques Negros); homoafetividades negras (Alex Simões e Ari Sacramento, do coletivo soteropolitano Ogum’s Toques Negros); reversão do imaginário colonizado e apaziguador do carnaval

baiano (Fábio Mandingo); uso da potência de uma literatura expandida e derramada em outras artes (Ricardo Aleixo); ironia pós-moderna reversora do imaginário colonial-racista (Cidinha da Silva e Jamaica Kincaid); dramatização de um protagonismo negro entre a individuação e a comunidade (Abdias Nascimento, Wole Soyinka, Susan Lori Parks, Janus Adams, Coletivo Bando de Teatro Olodum em Salvador, Coletivo Sistren em Kingston); dramatização da condição do imigrante e do sujeito pós-colonial desterritorializado (Chimamanda Adichie e Teju Cole).

Muito longe de ser exaustivo, este elenco comparece nesta comunicação como forma ainda indicial de ligar os pontos de uma constelação de assinaturas negras fortes que produzem luminescência visibilizadora do Atlântico Negro e que demandam o desenvolvimento de uma escuta atenta para suas produções, que nos soam cada vez mais como uivos noturnos de uma matilha dispersa de corpos tenazes que se reclamam e, cada vez mais, desejam encontros que ampliem a sua potência de (re)agir.

Esses encontros, porém, solicitam-se pela linguagem e na linguagem e, como estamos falando de poéticas que se fazem em língua diferentes, a demanda da tradução interlinguística é cada vez mais intensa e se deixa expressar em pontos diversos do Atlântico Negro. No Brasil, o importante trabalho de Maria Aparecida Andrade Salgueiro já vem criando essa interface entre as literaturas afro-brasileira e afro-americana de modo mais longo e persistente, nos campos interconectados da tradução e da literatura comparada. Do lado norte da América Negra, Geri Augusto, professora do Departamento de Estudos da África e da Diáspora da Brown University, já busca refletir sobre “uma práxis negra transnacional de tradução”, intitulando artigo seu ainda não publicado sobre o tema: “A língua não deve nos separar!”

A tradução, portanto, desponta no Atlântico Negro como tarefa política no sentido spivakiano de trabalho forte com a linguagem como agente produtor de identidade, subalternidade e, ao mesmo tempo, em sua dimensão retórica, como potencial fator gerador de disseminação subversiva. Para Gayatri Spivak, no artigo “The Politics of Translation”:

(...) the translator must surrender to the text. She must solicit the text to show the limits of the language that the text wards off, in its special manner
(...) translation is the most intimate act of reading. Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text. (SPIVAK, 2004, p. 372)
(...) a tradutora deve render-se ao texto. Ela deve solicitar o texto para revelar os limites linguísticos que ele tensiona de forma especial (...) a tradução

é o ato de leitura mais íntimo. A menos que a tradutora tenha adquirido o direito de tornar-se uma leitora íntima, ela não pode render-se ao texto, não pode responder ao chamado especial do texto (tradução minha).

A tarefa tradutória, nesse sentido ético-político, processa-se em um *double bind* que agencia, ao mesmo tempo, a) o sujeito da tradução em sua relação erótica com o texto a traduzir, relação de amor em que o texto literário constitui dimensão de sua própria intimidade e b) a abertura do eu para o outro da cultura, através da linguagem, dimensão coletiva com a qual o tradutor produzirá uma comunidade por vir. Essas duas instâncias fazem acoplar-se o privado e o público de forma a fazer funcionar o dentro e o fora do sujeito tradutor a partir de uma dobradiça que me interessa pensar como “função-tradutor”.

Para definir a “função-tradutor”, é preciso, em primeira instância, operar por exclusão (duas negações): 1) não representa univocamente uma atividade criativa e/ou profissional; b) não encontra correspondente em um sujeito que realiza esta atividade. Por outro lado, será ferramenta de trabalho, conceito operatório no sentido deleuziano, para crítica e produção do trabalho tradutório. Derivando do mecanismo teórico “função-autor” (FOUCAULT, 2001) servirá para pensar o funcionamento da produtividade deste trabalho na ordem do discurso em sua dimensão estético-ética.

Pensar, assim, o papel do tradutor do ponto de vista de um funcionamento descentrado de discursividade em que o sujeito é pensado não apenas como indivíduo – efeito do discurso, mas também como função do discurso, em regime rizomático, pode trançar-se de modo suave ao exercício de um pensamento pós-estrutural efetivamente mais radicalizante que pense a linguagem, não como compartimento de sentidos traduzíveis por equivalência, mas como zona significante de deslizamento de significados que não pré-existem ao discurso, mas que são produzidos na cena mesma dos atos de fala a depender de suas contingências.

No caso da tradução dos textos literários negros, se pensada contra o fundo de toda problemática da Afrodiáspora e do Atlântico Negro, como definidos anteriormente, a dobradiça política entre a) o sujeito da tradução e b) o outro da cultura a ser traduzida via linguagem ganha uma intensidade ainda mais forte. Desdobro, então, a seguir, esses dois encaminhamentos, iniciando-me pelo segundo: a questão de maior densidade coletiva - a linguagem.

Nas contraculturas afrodiáspóricas, em suas produções artístico-culturais, encontramos uma presença forte de rastros que nos endereçam genealogicamente aos processos mais delicados e invisíveis da escravidão e colonização, que deixaram marcas no corpo e imaginário das sociedades estruturadas por tais regimes, na

medida em que nenhum gesto genocida elimina por completo a força da cultura que decide violentar, mormente se falamos de milhões e milhões de sujeitos traficados para territórios estrangeiros. Eles foram destituídos de quase tudo. Mas aqueles que suportaram a violência, que não adoeceram ou morreram, ficaram apenas com o que tinham de mais potente – os seus próprios corpos.

Desses corpos de sobreviventes, produziram-se e disseminaram-se formas, ritmos, ritos, gestos, imagens, sabores e línguas, enfim todos os fatores necessários à produção de uma economia simbólica potente para inseminar de modo constante, longo e, adiantaria até performativo, a chamada “cultura ocidental”. A cultura afrodiaspórica operou nas Américas coloniais e escravocratas uma espécie de tradução intercultural intensiva dos modos de fazer cultura, funcionando como o que penso poder chamar de *phármakon* – indecível de potência paradoxal – conceito filosófico de J. Derrida “exumado” do texto platônico – *Fedro*).

O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece (DERRIDA, 1997, p. 46).

Este *veneno/remédio* pensado como mecanismo instilado pelo “trabalho da tradução”, como simulacro deleuziano cujo perigo apresenta-se na sedução fatal de uma reduplicação infinita – proliferação descontrolada (DELEUZE, 2007), pode nos oferecer um ponto de vista crítico surpreendente para as potencialidades de um trabalho de produção de sentidos que pode *entrar por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele*.

O *phármakon* afrodiaspórico, que permanece ativo nos textos culturais negros da diáspora, produzindo sua força nos limites do que se pensa como “cultura ocidental”, está materializado e se faz visível em uma série diversa de traços intensivos, tais como: a) a **síncopa musical** – que aparece no blues, samba, jazz, reggae, dub, rap – um tempo intervalar que solicita o corpo para o movimento e a ação, liberando-o da repressão moral e subjugação laborativa (SODRÉ, 1998); b) o **jogo de corpo** – que encontra o melhor abrigo na técnica da capoeiragem – que produz o deslocamento constante de posições e o desvio estrategicamente produtivo do limite da violência da lei (SODRÉ, 2005); c) o **feitiço e o mistério** – que promove a flutuação dos sentidos, a polissemia de uma suposta origem, minando a invenção unilateral de “uma” verdade fundadora, seduzindo-a (SODRÉ, 2005); d) **opulência e explosão de formas** – nos corpos, na comida, nos

sabores e cores – espécie de estética barroca que cria dobras de dobras de dobras *ad infinitum* e gesta uma infinidade de encontros imprevistos em encruzilhadas e tranças; e) **economia linguística** – que reutiliza as línguas coloniais europeias, fazendo das línguas crioulizadas em menor ou maior medida (respectivamente o Afro-Português³ e do Black English, por exemplo) menos um arquivo morto de palavras e regras morfo-sintáticas e mais um dispositivo performático acionado contingencialmente, pelo corpo, nas diversas cenas discursivas do cotidiano.

Esse conjunto de traços, que derivaram, dentre tantos outros, da força cultural afrodiaspórica são fundamentais ao exercício político de tradução de seus textos literários, mesmo porque eles estão aí intimamente imbricados, fazendo parte dessa matriz de produção. Portanto, na instância da linguagem, como uma das faces da dobradiça da tarefa política da tradução, é preciso acioná-los. Preciso porque necessário e preciso porque deve haver uma precisão estético-ética nessa empreitada, coerente com a função-tradutor do Atlântico Negro, qual seja: intensificação dos rastros da cultura afrodiaspórica no sentido de que sua força conecte os pontos ainda dispersos desse mapa imaginário e geste novas geografias menos geopolíticas e mais “geo-éticas”.

Para que alguém se possa investir nessa tarefa intensamente mobilizadora, não é difícil entender que precise estar fortemente afetado pelo vetor de força da afrodiasporicidade em sua experiência subjetiva; seja em seu próprio corpo, que carrega nas cores e nos traços a forma e a força da negritude; seja em seu desejo de uma experiência ética do social, que passe necessariamente pelo diálogo amoroso com um “eu” da cultura que se apresenta como força constitutiva de seu próprio outro. Então, aqui, a primeira questão-dobradiça: o sujeito da tradução – uma das chaves de funcionamento da função-tradutor, pós-estruturalmente descentrada, mas peça intensamente potente para a tarefa da promoção de um Atlântico Negro.

Se pensarmos o papel do tradutor como aquele do *pharmakéus* – aquele que administra o *phámakon*, *um mágico, um feiticeiro e até mesmo um envenenador* (DERRIDA, 1997) – o sujeito tradutor ganha outra dimensionalidade política que apenas as discussões contemporâneas no campo da Ética nos fazem divisar. A função-tradutor – o mecanismo de funcionamento de produção de discursos em desvio e diferença – pensada como força capaz de curar/envenenar as relações de força agenciadas pelos regimes de signos violentamente subalternizantes (nesta discus

3 Nomenclatura produzida a partir de pesquisa coletiva conduzida por grupo da UFBA, coordenada pelos professores Dante Luchesi, Ilza Ribeiro e Alan Baxter, que resultou no livro *O português afro-brasileiro*.

ção, o racismo etnocida) – pode ser compreendida como agência de sujeitos que, por força de sua intimidade com a dor e a potência subversiva que tais regimes engendram, movimentam um repertório de traços afrodiaspóricos e se deixam afetar amorosamente pelas vozes e textualidades de escritoras e escritores do Atlântico Negro.

Seu exercício tradutório não configura apenas um trabalho instrumental comunicativo de ampliar a acessibilidade e o diálogo entre escrita e leitura nesse outro espaço-tempo imaginado; mas, suplementarmente, produz uma performatividade na linguagem capaz de deslocar, descentrar e rearticular possibilidades de sentidos reversores das forças etnogenocidas. Seu trabalho tradutório configura-se como exercício de uma performance de si, a partir da qual emergem subjetividades transformadas e transformadoras, ciosas de uma construção identitária ética em sua relação a si e sua abertura amorosa para a alteridade, reconheçam-se esses sujeitos como negrxs e/ou brancxs.

“Quando a matilha se põe em círculo ao redor de seu fogo, cada um poderá ter vizinhos à direita e à esquerda, mas as costas estão livres, as costas estão expostas à natureza selvagem”. (DELEUZE, GUATARRI, 2006, p. 47).

Que as vozes dispersas afrodiaspóricas (seus artistas como tradutores e seus tradutores como artistas) se ponham em volta do fogo e que suas chispas e uivos se acendam como vaga-lumes e crepitem em direção ao céu noturno da contemporaneidade para fazer acender, fulgurante, um Atlântico Negro.

Então, sim,
depois de termos semeado a nossa própria terra,
estaremos em casa.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Geri. A língua não deve nos separar: reflexões para uma práxis negra transnacional de tradução (no prelo).
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Massachussets: Harvard Univ. Press, 1993.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIVAK, Gayatri. The politics of translation. In: VENUTTI, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. New York, London: Routledge, 2000.

A voz do protagonista afrodescendente em romances históricos hispano-americanos: invisibilidade do texto original e algumas (poucas) obras traduzidas no Brasil

Liliam Ramos da Silva (UFRGS)¹

Resumo: O presente artigo refletirá sobre o insuficiente número de obras traduzidas no Brasil, publicadas no âmbito hispano-americano, que tratam da questão afrodescendente. A análise partirá dos resultados parciais da pesquisa “Vozes negras no romance hispano-americano”, cujo objetivo é investigar os romances que apresentem protagonistas negros e analisá-los com relação às suas atitudes e perspectivas na sociedade escravocrata, de que maneira (re)escrevem as histórias da escravidão nas Américas a partir do seu lugar de enunciação e como apresentam-se os vestígios recuperados das memórias da cultura afrodescendente. Na primeira etapa da pesquisa, foram listados os romances com protagonistas negros; na segunda, será elaborada uma tabela com os dados dos romances encontrados, incluindo suas traduções no Brasil; na terceira os romances serão analisados pelo grupo, inclusive na perspectiva comparada de tradução.

Palavras-chave: Protagonista afrodescendente. Romance histórico hispano-americano. Tradução no Brasil.

Preliminares

As décadas finais do século XX foram frutíferas no avanço dos estudos da cultura afrodescendente nas Américas e percebe-se que este é um campo que tende a aumentar cada vez mais devido ao crescente número de publicações, congressos, simpósios, encontros, etc. dedicados à leitura e discussão de obras

1 Professora de tradução espanhol-português, língua espanhola e suas respectivas literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; doutoranda em Literaturas Estrangeiras Modernas – ênfase espanhol – na mesma universidade; coordenadora da pesquisa “Vozes negras no romance hispano-americano”. Contato: liliam.ramos@ufrgs.br

literárias cujo contexto resgata a(s) história(s) da escravidão no continente. A pesquisa “Vozes negras no romance hispano-americano”, desenvolvida desde o ano de 2012 no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tenta preencher o espaço vazio imposto pela História oficial ao rastrear os romances escritos nos países hispano-americanos que contenham personagens negros como protagonistas e analisá-los com relação às suas atitudes e perspectivas na sociedade escravocrata, de que maneira (re)escrevem as histórias da escravidão nas Américas a partir do seu lugar de enunciação e, também, como apresentam-se os vestígios resgatados das memórias da cultura afrodescendente nos romances.

Além da pesquisa com o texto original e pensando em sua circulação no âmbito editorial, pesam sobre os pesquisadores algumas questões: se a divulgação dos originais desses textos, romances publicados em diferentes épocas e editoras de países hispano-americanos ou na Espanha, é considerada insuficiente nos países latino-americanos (pois parece que há uma barreira editorial entre a América hispânica e o Brasil) e entre os próprios hispano-americanos, quais efetivamente são considerados importantes a ponto de serem traduzidos em nosso país? O que chega à luso-América relativo à escravidão nos países hispano-americanos? Estas perguntas tentarão ser respondidas na presente reflexão. Neste momento, não se trata de um estudo analítico e sim informativo ao público leitor que se interessa pelo gênero romance histórico que contextualiza o momento histórico da escravidão africana e que apresenta protagonistas negros, independentemente da cor da pele dos escritores ou do seu envolvimento com movimentos negros.

(Re)lendo a história da escravidão na América Hispânica

Para Aguirre (2005), a proclamação da República Negra do Haiti – que retoma o nome original da ilha antes da chegada dos europeus (Haiti: terra de montanhas) – apresentou um caráter radicalmente revolucionário. A construção de um espaço no qual todos os habitantes fossem considerados cidadãos, independente da cor da pele, era novidade no mundo moderno de então, inclusive na África. Os negros do Novo Mundo colocam em questão a exploração de seres humanos e também todo um sistema mental e até filosófico que guiava os intelectuais da época: o de que a população negra estaria condenada a servir a sociedade branca dominante e que a escravidão das pessoas de cor mais escura era natural, sancionada pelos costumes, pela lei e pela religião. No entanto, tal fato está até hoje sistematicamente excluído dos manuais de história e não é trabalhado este momento histórico na educação básica.

Segundo Klein e Vinson III (2008), as diferentes opiniões em relação à instituição escravocrata percorrem a época do Iluminismo na França: a publicação da Enciclopédia de Diderot y D'Alembert (obra coletiva que pretendia compilar o pensamento ilustrado e na qual participaram os grandes pensadores da época, como Montesquieu, Voltaire e Rousseau) estabelece a contradição em que viviam esses intelectuais. Se, por um lado, a maior parte reprovava e condenava a escravidão dos seres humanos, Montesquieu, por exemplo, tinha uma posição abertamente racista e depreciativa com relação aos negros. Tais paradoxos pareciam ser comuns naquele momento histórico: outro exemplo é a primeira declaração de direitos de uma colônia norte-americana – Virginia – que, em 1776, expressava que “todos os homens são por natureza igualmente livres e independentes”, afirmação que, naturalmente, excluía os negros escravos. A própria abolição da escravidão no Haiti, proclamada em 1794 e reestabelecida por Napoleão em 1804, somente teria seu final em 1848, o que demonstra que o processo foi burocrático e lento já que modificaria completamente as relações humanas da época.

A revolução dos escravizados no Haiti, no âmbito literário, proporcionou aos escritores material abundante devido à sua história *maravillosa* resgatada primeiramente por Alejo Carpentier em *El reino de este mundo* (1949), proposta seguida pelo colombiano Manuel Zapata Olivella em *Changó, el gran putas* (1984) e, recentemente, sob um ponto de vista feminino, por Isabel Allende em *La isla bajo el mar* (2009). Dessas três obras, duas possuem traduções no Brasil: *O reino deste mundo* teve sua primeira tradução na versão de João Olavo Saldanha em 1985 pela Civilização Brasileira e a segunda versão, de Marcelo Tápia, foi publicada em 2010 pela Martins Fontes. Já *A ilha sob o mar* foi lançada no Brasil um ano após sua publicação em Buenos Aires pela Sudamericana; aqui, o responsável pela tradução foi o gaúcho Ernani Ssó e a publicação saiu pela Bertold Brasil em 2010.

De acordo com Enio Vieira em texto veiculado pela Revista Bula (2008), somente os autores hispano-americanos considerados medalhões como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar entre outros incluídos no *boom* literário (editorial?) dos anos 60 do século XX, seguem publicando e acabam ocupando todos os espaços nos meios de comunicação do Brasil:

Para conhecer literatura hispano-americana, o leitor brasileiro ainda depende de escolhas feitas pelas editoras de grandes centros globais. Um autor argentino, mexicano ou caribenho estará disponível no Brasil após a chancela de quem edita livros em Nova York, Londres, Paris e Madri. É a lógica da triangulação das trocas econômicas. Há as exceções de praxe, mas

uma obra de um país vizinho precisa atravessar oceanos para depois chegar às prateleiras das livrarias brasileiras (VIEIRA, 2008, s/p).

Entre os medalhões, Vieira destaca os nomes de Isabel Allende e Alejo Carpentier, citados anteriormente. Embora não sejam autores afrodescendentes, suas obras têm alcance mundial e, de certa forma, acabam levando histórias da escravidão hispano-americana a um grande público que consome sua literatura – principalmente a de Allende, considerada uma escritora de massas. Contestada na academia por ser uma vendedora de livros cujos textos mantem os clássicos efeitos narrativos e que pouco contribui para os estudos literários, o crítico peruano José Miguel Oviedo (2012) a defende, afirmando que Allende é um modelo novelístico que muitos autores tratam de seguir graças à sua habilidade para elaborar uma versão bastante pessoal de fórmulas já provadas; sua perspectiva histórica sob a voz de uma protagonista mulher tem seu público fiel.

A publicação de *El reino de este mundo* marca um momento importante na literatura hispano-americana e mundial: ao (re)contar a história da revolução dos escravizados que resultou na primeira (e única) República Negra das Américas, o autor resgata os valores culturais dos africanos ressignificando símbolos após uma viagem ao Haiti. Ao descrever o termo *real maravilloso* como um conceito chave das Américas, exemplificado através do vodu, o autor faz uma interpretação ativa e consciente da realidade hispano-americana, formada pelas diversas identidades dos habitantes do continente. Com destaque para a identidade afro, o autor afirma que os escravizados trouxeram uma cultura proliferante, uma religião viva, que se mistura às práticas europeias e indígenas realizadas no espaço americano formando, assim, uma prática transcultural, única e, ao mesmo tempo, composta por múltiplas contribuições de diferentes indivíduos e realidades culturais.

A revolução haitiana também aparece como pano de fundo no romance *La isla bajo el mar*, de Allende. A protagonista – uma mulher negra e escravizada – luta para conseguir sua liberdade e poder estar com sua família. A escritora põe em pé de igualdade os discursos histórico e mítico ao recontar a morte do escravo Mackandal: para os brancos (discurso histórico), o feiticeiro tem seu corpo queimado em praça pública. Para os escravizados (discurso mítico), Mackandal se transformou em mosquito e até hoje sobrevoa os céus do Haiti, incentivando a luta dos habitantes deste país contra as catástrofes sociais e climáticas, contra o racismo e a segregação.

Vieira, em 2008, afirmava que estavam chegando bons textos da Colômbia ao mercado editorial brasileiro e cita nomes como Fernando Vallejo e Efraín Medina Reyes. Curiosamente, um grande nome da literatura colombiana que

despontava no cenário literário colombiano é deixado de lado: Manuel Zapata Olivella (1920-2004). A família Zapata Olivella (Manuel e seus irmãos Juan e Delia) privilegiaram a voz afro-colombiana em poesias, novelas, ensaios e centros folclóricos de resgate da cultura afrodescendente. Manuel Zapata Olivella é o autor da grande obra da literatura afro-colombiana – e por que não dizer da literatura afro-hispano-americana – intitulada *Changó, el gran putas*. Considerada a saga da negritude em terras colombianas (e americanas em geral, pois abrange todos os países que passaram pela experiência de um sistema escravista), apresenta como tema a diáspora do povo africano nas Américas e a formação da cultura afro-hispano-americana.

No Brasil, o material que chegou ao público leitor relacionado à produção de Zapata Olivella é o livro *Manuel Zapata Olivella e o “escurecimento da literatura latino-americana”*, de Antonio D. Tillis, publicado pela Editora da UERJ. Na obra, o professor e pesquisador do Dartmouth College na Carolina do Sul (EUA) elabora textos críticos sobre algumas obras ficcionais de Zapata Olivella e também sobre um ensaio (*Las claves mágicas de América Latina*) e, ao final, propõe trechos de tais obras traduzidos ao português. Atualmente, um grande número de pesquisadores brasileiros se debruça em pesquisas sobre sua vasta obra, tão relevante para os estudos étnicos nas Américas². No entanto, não parece haver movimentação para a tradução de suas obras completas no país.

O protagonismo negro em romances do século XIX

Segundo estudos sobre a questão afrodescendente, o negro em terras hispânicas praticamente não teve destaque nos estudos identitários. Após as independências, com a afirmação dos países enquanto nação, os escritores se preocupam em resgatar os valores indígenas, já que alguns países exterminaram ou expulsaram dos centros urbanos os negros escravos na época das abolições (pois estes já não tinham mais serventia e os senhores preferiram pagar – pouco – aos imigrantes europeus, inclusive pela questão do branqueamento da população). O negro dos primeiros romances aparece demonstrando muita força, mas pouca inteligência. De acordo com Gonçalves (2004), por exemplo, os primeiros romances anties-

2 Orientada pela Profa. Dra. Zilá Bernd, a autora deste artigo foi a primeira pesquisadora brasileira a defender um trabalho acadêmico analisando a obra *Changó, el gran putas* no Brasil. Referência: SILVA, Liliam R. *(Re)contando a história: a (re)construção da identidade negra em Viva o Povo Brasileiro e Changó, el gran putas*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPG/Letras/UFRGS, 2005. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br>>

cravistas cubanos do século XIX não tinham a preocupação de mostrar nenhum tipo de rebeldia ou resistência; pelo contrário, sugeriam que esse escravo não tinha o desejo de liberdade e aceitava passivamente seu destino. Percebe-se, então, a representação estereotipada do negro que – maculada pela perspectiva estética do branco/ocidental – deseja “copiar” essa cultura, tornando-se igual ao sujeito “superior”, aceitando a condição inferior que lhe é atribuída. O personagem aparece, na literatura, descrito como dócil, submisso e resignado à sua sorte.

A partir do século XX – com as concepções de resgate de histórias silenciadas e/ou esquecidas, alguns escritores e teóricos latino-americanos publicam escritos sobre a questão dos negros em terras hispânicas. Surge, então, nos anos 1930, elaborado por intelectuais antilhanos, e impulsionados pelo negrismo europeu, o conceito de *negritude*, que faz com que os negros passem a aceitar suas raízes e ter orgulho delas através de sua autoafirmação perante um pensamento ocidental que nunca os havia considerado (SILVA, 2005).

O personagem negro começa a ser retratado na literatura hispano-americana de modo a transmitir o sentimento coletivo de marginalização. A literatura, privilégio da elite letrada, principalmente no que tange ao gênero romance, passa a ganhar espaço entre os excluídos, despertando a voz daqueles que por séculos foram silenciados. De acordo com Burke (1994), o (re)contar da história desponta não somente para narrar os acontecimentos do passado, mas também para trazer à tona personagens (verídicos) excluídos e esquecidos da história oficial. O fenômeno da caracterização do personagem negro, embora pouco recorrente, não é um fato recente nas gerações literárias. O protagonismo negro começou a ser retratado desde a época colonial, manifestando-se, principalmente, em círculos intelectuais de Cuba. Dita literatura era, em grande parte, publicada a partir de encomendas vindas da Europa realizadas por pensadores como Domingo del Monte – crítico literário e criador da Academia de Literatura Cubana. Del Monte e os demais ideólogos abolicionistas da época acreditavam que para solucionar o problema da escravidão era de suma importância que argumentos a favor do antiescravismo viessem também das vítimas. Dessa forma, a criação de tertúlias para discussões sobre a temática emerge de maneira a promover a cultura *criolla* de raiz africana³ altamente influenciada pelos ideais dos intelectuais abolicionistas da Inglaterra e do norte dos Estados Unidos. É nesse contexto que apresenta-se *Autobiografía de*

3 Saqui (2000) discorre na obra comentada do livro *Francisco, el Ingenio o las delicias del campo*, de Anselmo Suárez y Romero, a vida do crítico literário Domingo del Monte, bem como de outros pensadores abolicionistas que participavam do mesmo círculo intelectual cubano.

Juan Francisco Manzano, também referenciada como *Autobiografia de un esclavo*, obra precursora do gênero testemunho na América hispânica.

Embora as publicações de testemunhos escravistas escritos pelos próprios afrodescendentes fossem incentivadas pelos círculos intelectuais abolicionistas da América do Norte e do Caribe, as Américas hispânica e portuguesa não contaram com o mesmo apoio e, por isso, *Autobiografia* é o único texto do gênero na América Latina divulgado até hoje. As datas são imprecisas e divergem entre 1835 e 1839 para a publicação em Londres; já a tradução ao espanhol e a recepção em Cuba teriam ocorrido somente no século XX. Texto importante por introduzir à literatura a narrativa antiescravista na perspectiva do escravizado, é um estudo base para as pesquisas em literatura afrodescendente produzidas nas Américas e constantemente citado em artigos sobre esta temática.

Felizmente, no Brasil, está para ser publicada em 2015 a primeira tradução em português da *Autobiografia*. O escritor e tradutor Alex Castro lançará, pela editora Hedra, o livro *A autobiografia do Poeta-Escravo por Juan Francisco Manzano*, que apresenta não somente uma tradução do texto como também uma transcrição da obra. O texto traduzido tem como objetivo ser o mais acessível possível a estudantes de nível médio e a população em geral, visto que trata-se de uma escrita do século XIX; já o texto transcrito se propõe a fazer uma tradução literária da autobiografia, mantendo o vocabulário da época e utilizando notas de rodapé para explicar eventuais problemas de compreensão que o leitor possa vir a ter. O leitor brasileiro interessado na ficção sobre o momento histórico da escravidão terá a oportunidade de acessar o testemunho mais conhecido de um escravo hispano-americano que, com a colaboração de um grupo de intelectuais (brancos) consegue, segundo Castro (2015, p. 16, no prelo) produzir um texto cheio de lacunas gritantes, elipses conspícuas e entrelinhas prolixas: “É necessário uma leitura cuidadosa para decifrar seus silêncios”, pois, embora os intelectuais estejam por trás, o autor conseguiu produzir um texto híbrido, transculturado, onde pôde, através dos silêncios, fazer ouvirem a sua voz. A decisão pelo título, segundo o professor de História Contemporânea da UNRIO, Ricardo Salles, responsável pelo prólogo, foi a de usar palavras que eram recorrentes à época (autobiografia – poeta – escravo) mas que nunca eram encontradas em um mesmo vocabulário “ficcional, poético, historiográfico e político” (SALLES, 2015, p. 10, no prelo).

Vozes afrodescendentes femininas no século XXI

A representação do negro surge no século XXI como literatura de ruptura, com a intenção de atribuir voz àqueles que ainda estão à margem da sociedade,

recriando espaços de miséria, pobreza e exclusão, porém, com o intuito de denunciar o preconceito que percorre os séculos e demonstrar a sua realidade, com suas crenças e costumes, sua maneira diferente de observar o mundo. Buscar esses romances e analisá-los é um método de entender o processo histórico a partir de uma perspectiva literária, de modo que personagens subalternos da história oficial tenham sua vez como protagonistas e possam expressar suas agruras e sofrimentos, (re)contando a sua história de forma a orgulhar-se dela e não se deixar dominar por discursos discriminatórios e preconceituosos.

O século XXI está fecundo no que diz respeito à produção afrodescendente feminina. Novas vozes estão surgindo rompendo com a cultura editorial de privilegiar textos escritos por homens. No Caribe, escritoras como a porto-riquenha Mayra Santos Febres⁴ e a cubana Teresa Cárdenas, afrodescendentes que escrevem sobre a temática reivindicando a voz da mulher negra, estão conquistando um espaço no mercado editorial bastante significativo. No Brasil, Teresa Cárdenas conta com traduções de duas obras: as cartas de uma menina a sua mãe já morta – *Cartas para minha mãe*, com tradução de Eliana Aguiar em 2011 e o romance histórico *Cachorro Velho*, traduzido por Joana Angélica D'Ávila Melo, em 2010, ambos pela Editora Pallas. Aliás, é importante dizer que estas são as únicas versões das traduções de romances cujos protagonistas sejam negros e que tratem das vozes negras (outrora silenciadas) publicadas por uma editora reconhecidamente inclusiva, já que permite reservar em seu catálogo uma grande parte direcionada aos temas afrodescendentes. Cárdenas foi vencedora do Premio Casa de Las Américas em 2005 por *Cachorro Velho* e, por isso, o reconhecimento do mercado editorial brasileiro.

Dados preliminares da pesquisa: publicações e traduções

Segundo dados preliminares da pesquisa *Vozes negras no romance hispano-americano* (listagem de obras em anexo), no decorrer do século XIX foram publicados 16 romances que apresentavam protagonistas negros. Destes 16, a produção cubana predomina com 9 textos abolicionistas e, no Brasil, apenas em 2015 será lançada a primeira tradução do primeiro texto publicado: *Autobiografia do poeta-escravo por Juan Francisco Manzano*. Textos importantes como *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda e *Cecilia Valdez* (1882), de Cirilo Villaverde, referências obrigatórias em pesquisas sobre o tema, parece que ainda não despertaram o interesse em tradutores e/ou editoras brasileiras.

4 Dois romances que apresentam o negro como protagonista: *Fe en disfraz* (2009) e *Nuestra Señora de la Noche* (2006).

No século XX, prolifera-se este tipo de produção literária: serão 37 romances que privilegiarão o protagonismo do negro no romance histórico hispano-americano. A Colômbia passa a ser o país mais representativo deste tipo de produção, com 15 romances, dos quais 10 estarão a cargo dos irmãos Manuel e Juan Zapata Olivella, nenhum deles traduzido no Brasil. Urge a chegada no país de uma tradução do romance do colombiano Roberto Burgos Cantor *La ceiba de la memoria* (2007), ganhador do Premio Casa de las Américas em 2009, que reconta a história da escravidão no século XVI através do resgate de histórias interiores de cada um dos personagens que fizeram parte daquele momento histórico: o autor, negro, reconstrói a(s) história(s) da escravidão sob o ponto de vista de indivíduos envolvidos no processo: negros e negras escravizados, o padre Pedro Claver, proprietários de escravos, professores pesquisadores, Benkos Biojo – o primeiro líder *palenquero* das Américas.

Outros países, como Equador e Venezuela, possuem juntos uma considerável porcentagem de romances estudados na pesquisa, porém nenhum deles ainda foi traduzido no Brasil. Uma das escritoras afrodescendentes que mais desponta no mercado editorial mundial é a equatoriana Argentina Chiriboga, a voz negra feminina que já foi traduzida para o inglês e para o italiano⁵.

Nesta época, a região que mais carece de protagonismo negro na literatura é, sem dúvidas, o Cone Sul. O fenômeno da questão negra nesses países é recente, somente no final do século XX e começo do século XXI começou-se a publicar romances referentes ao tema. Frequentemente pensa-se que essa ausência se deve ao fato da inexistência ou escassez de negros nesses países, com o argumento de que a escravidão teria sido mais amena em tal região. De fato, é um equívoco dizer que existe escravidão amena e um engano pensar que não há a presença de negros nesses países. O que esses indivíduos sofrem, na verdade, é de invisibilidade, fato que acarreta na representação desses personagens na literatura.

Os romances históricos que narram a saga de protagonistas negros no século XX traduzidos no Brasil foram as duas produções de Alejo Carpentier *Ecue-Yamba-O* (1933), com tradução de Mustafa Yazbek publicado somente em 1989 pela Editora Brasiliense e o já citado *O reino deste mundo*, com suas duas traduções (conforme comentado anteriormente). Entra na lista *Memórias de um cimarron* (1966), do também cubano Miguel Barnet com tradução de Beatriz A. Cannabrava pela editora Marco Zero em 1986, 20 anos após a publicação do original. À página 7, há uma nota explicativa da tradutora anunciando que foi decidido manter o

5 Como exemplos, podemos citar *Bajo la piel de los tambores* (1991) e *Jonatás y Manuela* (1994).

original *cimarron* (sem acento) no título por tratar-se de um termo específico, assim como vários outros no decorrer do texto.

No século XXI, até o ano de 2015, foram publicados 21 romances no qual o protagonista é negro. A Argentina desponta com o maior número de publicações (10 no total), em especial as dos escritores Washington Cucurto⁶ e Mirta Fachini⁷, ambos com 3 romances cada. No Brasil, pode-se contar com as já citadas traduções de *A ilha sob o mar*, de Isabel Allende, as duas obras de Teresa Cárdenas (*Cartas para minha mãe* e *Cachorro Velho*) e também com a narrativa longa *Coisa de negros*, de Cucurto, traduzida em 2007 por André Pereira da Costa para a Rocco. Segundo o crítico literário Joca Reiners Terron, em texto publicado na Folha de São Paulo no mesmo ano do lançamento da tradução no Brasil, tratou-se de um grande desafio para o tradutor ao transpor as gírias “callejeras” presentes na cumbia do subúrbio de Buenos Aires para a linguagem do funk carioca. Cucurto apresenta, portanto, uma outra capital platina, não aquela europeia, desenvolvida e industrializada, e sim a composta pelos imigrantes pobres oriundos principalmente do Paraguai e Peru e seus deslocamentos pelos “arrabales” portenhos, denunciando a situação do afro-argentino que foi excluído da modernização da cidade.

Considerações finais

Percebe-se que intelectuais hispano-americanos vêm teorizando e pensando as Américas como este espaço de encontros e confrontos. No entanto, ainda são escassos os estudos sobre a participação do negro na história hispano-americana, e menor ainda é o número de escritos de autores negros. Tal ausência se explica por ainda acontecerem em vários países situações de racismo e preconceito contra afrodescendentes, e as ações afirmativas de inclusão da população negra costumam ser inexistentes ou pouco eficientes.

Se existe uma grande dificuldade de circulação de romances originais entre países da própria América hispânica, visto que as editoras que publicam estes textos costumam ser de universidades ou de grupos culturais, ou seja, não são as grandes editoras que sustentam o mercado literário, certamente mais difícil ainda será o ingresso dessas obras traduzidas no Brasil. O conhecimento sobre essas

6 Localizando-se espacialmente e temporalmente nas cidades grandes do fim do século XX, o autor aborda temas da cotidianidade em *Cosas de negros* e *Sexibondi* (ambos publicados em 2003). Porém também flerta com o romance histórico em *1810. La revolución vivida por los negros* (2008).

7 Com um tom mais místico, resgatado das memórias africanas passadas de geração em geração, publica *El espíritu oculto* em 2012. *Herencia negada* e *Susurros negros* são ambos de 2014.

obras acaba se dando em viagens e participações em seminários *in loco*, muitas vezes sendo bastante difícil encontrar esses textos em livrarias no próprio país de publicação.

O mercado editorial, portanto, ao privilegiar a comercialização de obras traduzidas de autores mundialmente reconhecidos, priva o leitor de conhecer a produção literária afrodescendente desenvolvida nos países vizinhos, fazendo com que a invisibilidade dessas obras seja o motivo pelo qual pouco se conhece sobre esses textos e com que haja uma falsa impressão de que este tipo de produção não é recorrente nos países hispano-americanos.

Referências bibliográficas

Romances citados

ALLENDE, Isabel. *La isla bajo el mar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

BARNET, Miguel. *Memorias de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966.

BURGOS CANTOR, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2007.

CÁRDENAS, Teresa. *Cartas a mi mamá*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

_____. *Perro Viejo*. Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

CARPENTIER, Alejo. *Ecue-Yamba-O*. Madrid: Editorial España, 1933.

_____. *El reino de este mundo*. Caracas: Primer Festival del Libro Popular Venezolano, 1949.

CHIRIBOGA, Argentina. *Jonatás y Manuela*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrión, 1994.

_____. *Bajo la piel de los tambores*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrión, 1991.

CUCURTO, Washington. *1810. La revolución vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

_____. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

_____. *Sexibondi*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

FACHINI, Mirta. *Herencia negada*. Córdoba: Emporio Ediciones, 2014.

_____. *Susurros negros*. Córdoba: Emporio Ediciones, 2014.

_____. *El espíritu oculto*. Córdoba: Ediciones del Boulevard, 2012.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *Sab*. Madrid: Imprenta Calle del Barco núm. 26, 1841.

SANTOS-FEBRES, Mayra. *Fe en disfraz*. Penguin Random House, 2009.

_____. *Nuestra Señora de la Noche*. Madrid: Espasa, 2006.

VILLAYERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*. La Habana: Ediciones Huracán, 1882.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1983.

_____. *Las claves mágicas de América*. Raza, clase y cultura. Bogotá: Plaza & Janés, Editores Colombia Ltda., 1989.

Romances traduzidos

ALLENDE, Isabel. *A ilha sob o mar*, tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Bertrand Brasil, 2010.

BARNET, Miguel. *Memórias de um cimarron*, tradução de Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Marco Zero, 1986.

CARDENAS, Teresa. *Cartas para minha mãe*, tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

_____. *Cachorro velbo*, tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*, tradução de Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *O reino deste mundo*, tradução de João Olavo Saldanha. São Paulo: Civilização Brasileira, 1985.

_____. *Ecue-Yamba-O*, tradução de Mustafa Yazbek. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CUCURTO, Washington. *Coisa de negros*, tradução de André Pereira da Costa. São Paulo: Rocco, 2007.

Teórico-crítica

AGUIRRE, Carlos. Silencios y ecos: La historia y el legado de la abolición de la esclavitud en Haití y Perú. In: *Revista A Contracorriente*, v. 3, n. 1, 2005. p. 3-37.

BURKE, P. (Org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1994.

CASTRO, Alex. *A autobiografia do poeta-escravo por Juan Francisco Manzano*. São Paulo: Hedra, 2015 (no prelo).

GONÇALVES, Ana Beatriz. *Estudos afro-hispano-americanos: uma problemática*. Página eletrônica: www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais.../Estudos%20afro-hispano.pdf. Consulta realizada em 09 de março de 2011.

KLEIN, Herbert e VINSON III, Ben. *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*. Traducción de Graciela Sylvestre Sánchez Albornoz. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2008.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. De Borges al presente. v. 4. Madrid: Alianza Editorial S.A, 2012.

SALLES, Ricardo. Prefácio. In: CASTRO, Alex. *A autobiografia do poeta-escravo por Juan Francisco Manzano*. São Paulo: Hedra, 2015 (no prelo). p. 9-12.

SAQUI, Mario Cabrero. *Francisco. El ingenio o las delicias del campo* / Anselmo Suárez y Romero; edición prologada y anotada. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Página eletrônica: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/francisco-el-ingenio-o-las-delicias-del-campo--0/html/ff20adea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.htm. Consulta realizada em 31 de maio de 2014.

TERRON, Joca Reners. “Cucurto põe a alta literatura para dançar no chão”. In: *Folha de São Paulo*. 29/09/2007. Página eletrônica: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2909200723.htm>. Consulta realizada em 18 de outubro de 2015.

TILLIS, Antonio D. *Manuel Zapata Olivella e o “escurecimento” da literatura latino-americana.*, tradução de José Paiva dos Santos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

VIEIRA, Enio. “América Nuestra”. In: *Revista Bula*. 10/03/2008. Página eletrônica: <http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/america-nuestra>. Consulta realizada em 29 de maio de 2015.

SILVA, Liliam R. *(Re)contando a história: a (re)construção da identidade negra em Viva o Povo Brasileiro e Changó, el Gran Putas*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPG/LETRAS/UFRGS, 2005. Página eletrônica: <http://www.lume.ufrgs.br>. Consulta realizada em 25 de janeiro de 2015.

Anexo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Letras

Pesquisa: Vozes Negras no Romance Hispano-americano

Coordenação: Profa. Me. Liliam Ramos da Silva

Contribuições são bem-vindas! Entre em contato liliam.ramos@ufrgs.br

Lista preliminar de autores e obras

Século XIX

- 1 – **Autobiografía de un esclavo** (1835), de Juan Francisco Manzano (Cuba)
- 2 – **Petrona y Rosalía** (1838), de Félix Tanco y Bosmeniel (Colômbia)
- 3 – **Francisco, el ingenio o las delicias del campo** (1840), de Anselmo Suárez y Romero (Cuba)

- 4 – **La sibila de los Andes** (1840), de Fermín Toro (Venezuela)
- 5 – **Sab** (1841), de Gertrudiz Gómez (Cuba)
- 6 – **La marquesa de Yolombó** (1845), de Tomás Carrasquilla (Colômbia)
- 7 – **El Jíbaro: cuadro de costumbre de la isla de Puerto Rico** (1849), de Manuel Alonso (Porto Rico)
- 8 – **Historia del Perinclito Epaminondas del Cauca** (1863), de Antonio Irisari (Guatemala)
- 9 – **Manuela** (1867), de Eugenio Díaz (Colômbia)
- 10 – **La campana de la tarde** (1873), de Julio Rosas (Cuba)
- 11 – **Florencio Conde** (1875), de José María Samper (Colômbia)
- 12 – **El negro Francisco** (1880), de Antonio Zambrano (Cuba)
- 13 – **Zarate** (1882), de Eduardo Blanco (Venezuela)
- 14 – **Cecilia Valdez** (1882), de Cirilo Villaverde (Cuba)
- 15 – **Carmela** (1887), de Ramón Meza (Cuba)
- 16 – **Sofia** (1891), de Martín Morúa Delgado (Cuba)
- 17 – **Romualdo, uno de tantos** (1891), de Francisco Calcagno (Cuba)

Século XX

- 18 – **Roque Moreno** (1904), de Teresa González (Perú)
- 19 – **El espejo y la ventana** (1914), de Adalberto Ortiz (Equador)
- 20 – **En este país** (1916), de Manuel Urbaneja Alchepohl (Venezuela)
- 21 – **Matalaché** (1928), de Enrique López Albújar (Peru)
- 22 – **Nochebuena negra** (1930), de Juan Pablo Sojo (Venezuela)
- 23 – **Ecue – Yamba – O** (1933), de Alejo Carpentier (Cuba)
- 24 – **Don Goyo** (1933), de Demetrio Aguilera Malta (Equador)
- 25 – **Canción de negros** (1934), de Guillermo Meneses (Venezuela)
- 26 – **Pobre negro** (1937), de Romulo Gallegos (Venezuela)
- 27 – **Las brujas de la mina** (1938), de Gregorio Sanchez (Colômbia)
- 28 – **Over** (1939), de Ramón Marrero (República Dominicana)
- 29 – **Juyungo** (1942), de Adalberto Ortiz (Equador)
- 30 – **El reino de este mundo** (1949), de Alejo Carpentier (Cuba)
- 31 – **Las estrellas son negras** (1949), de Arnoldo Palacios (Colômbia)
- 32 – **No give up, man! ¡No te rindas!** (1959), de Hazel Robinsosn (Colômbia)
- 33 – **Chambacú, corral de negros** (1963), de Manuel Zapata Olivella (Colômbia)

- 34 – **Memorias de un cimarrón** (1966), de Miguel Barnet (Cuba)
- 35 – **Cuando la sangre se parece al fuego** (1971), de Manuel Cofiño (Cuba)
- 36 – **Yemanyá y Ochun** (1980), de Lydia Cabrera (Cuba)
- 37 – **Changó, el gran putas** (1983), de Manuel Zapata Olivella (Colômbia)
- 38 – **Historia de un joven negro** (1983), de Juan Zapata Olivella (Colômbia)
- 39 – **La tejedora de coronas** (1984), de Germán Espinosa (Colômbia)
- 40 – **Pisando el camino de ébano** (1984), de Juan Zapata Olivella (Colômbia)
- 41 – **Cincuenta testimonios** (1985), de Juan Zapata Olivella (Colômbia)
- 42 – **Tres mulatos de la revolución** (1986), de Juan Zapata Olivella (Colômbia)
- 43 – **Tambores para una canción perdida** (1986), de Jorge Velasco Mackenzie (Ecuador)
- 44 – **El monte** (1989), de Lydia Cabrera (Cuba)
- 45 – **Entre dos mundos** (1990), de Juan Zapata Olivella (Colômbia)
- 46 – **Una mujer sin raíces** (1991), de Juan Zapata Olivella (Colômbia)
- 47 – **Jonatás y Manuela** (1994), de Luz Argentina Chiriboga (Ecuador)
- 48 – **La balada de Johnny Sosa** (1995), de Mario Delgado Aparain (Uruguai)
- 49 – **Calypso** (1996), de Tatiana Lobo (Costa Rica)
- 50 – **Sexybondi** (1999), de Washington Cucurto (Argentina)
- 51 – **Josefa Nelú** (1999), de Oralia Méndez Pérez (México)
- 52 – **Tambores bajo mi piel**, de Luz Argentina Chiriboga (Ecuador)
- 53 – **1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros** (2000), de Washington Cucurto (Argentina)
- 54 – **María sigue siendo virgen** (2000), de Francisco González (Colômbia)

Século XXI

- 55 – **Cualquier miércoles soy tuya** (2001), de Mayra Santos-Febres (Porto Rico)
- 56 – **Las esclavas del rincón** (2001), de Susana Cabrera (Uruguai)
- 57 – **Malambo** (2001), de Lucía Charún-Illescas (Peru)
- 58 – **Cielo de tambores** (2003), de Ana Gloria Moya (Argentina)
- 59 – **Nuestra señora de la noche** (2006), de Mayra Santos-Febres (Porto Rico)
- 60 – **Echú y el viento** (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 61 – **Tatanene cimarrón** (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 62 – **Perro viejo** (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 63 – **Cartas al cielo** (2006), de Teresa Cárdenas (Cuba)
- 64 – **Cosa de negros** (2006), de Washington Cucurto (Argentina)

- 65 – **La máquina de hacer paraguayitos** (2006), de Washington Cucurto (Argentina)
- 66 – **La ceiba de la memoria** (2007), de Roberto Burgos Cantor (Colômbia)
- 67 – **Hasta quitarle Panamá a los yanquis** (2007), de Washington Cucurto (Argentina)
- 68 – **Fiebre negra** (2008), de Miguel Rosenzvit (Argentina)
- 69 – **Otilia Umaga, la mulata de Martinica** (2009), de Lidia Barugel (Argentina)
- 70 – **Fe en disfraz** (2009), de Mayra Santos-Febres (Porto Rico)
- 71 – **La isla bajo el mar** (2009), de Isabel Allende (Chile)
- 72 – **La nariz del diablo** (2010), de Luz Argentina Chiriboga (Equador)
- 73 – **Susurros negros** (2010), de Mirta Fachini (Argentina)
- 74 – **El negro Manuel** (2011), de Tinco Andrada (Argentina)
- 75 – **El espíritu oculto** (2012), de Mirta Fachini (Argentina)
- 76 – **Herencia negada** (2013), de Mirta Fachini (Argentina)

O Livro de Falas no Brasil e nos E.U.A: percursos literários e tradutórios

Giovana Cordeiro Campos de Mello (UFF/Labestrad)

Resumo: *O objetivo deste trabalho é refletir, a partir de um prisma historiográfico e cultural, sobre o processo de publicação de O Livro de Falas ou Kalunbungu, de Edimilson de Almeida Pereira, no Brasil, em 1987, em edição do autor, e nos Estados Unidos, na revista Callaloo, em 1996. A voz do poeta começou seu caminho em 1985, com Dormundo, seguido pela publicação de O Livro de Falas, e continuou seu percurso com a publicação de poesias, ensaios e literatura infantojuvenil, entre outros, tendo o universo afro-brasileiro como tema de reflexão. Os textos do referido pesquisador, ensaísta e poeta conseguiram extrapolar as fronteiras nacionais, tendo sido traduzidos e publicados em países como a Inglaterra, Itália, Espanha Alemanha e Estados Unidos. A presente pesquisa ilumina parte dessa trajetória, tomando como base conceitos dos Estudos da Tradução e procurando pensar a tradução de elementos da cultura brasileira para o contexto norte-americano e o processo mais amplo da publicação de poesia afro-brasileira em solo nacional e estrangeira.*

Palavras Chave: *O Livro de Falas; Estudos da Tradução; Historiografia; Poesia Afro-Brasileira*

A Literatura Afro-Brasileira e seu Lugar no Sistema Literário

Pesquisas demonstram que mais da metade da população brasileira é composta de negros ou pardos (IBGE, 2010), sendo inegável, portanto, o papel dos afro-brasileiros na formação da cultura nacional. O estudo do discurso afro-brasileiro em todas as suas manifestações constitui não somente a chance de se reconhecer a força de um segmento ainda marginalizado em nossa sociedade, mas também a oportunidade de se entender a própria identidade nacional.

A nomenclatura “literatura afro-brasileira” geralmente tem sua base em dois critérios básicos: o étnico, que vincula a obra à origem do autor, e o temático,

que vincula a obra a seu conteúdo, por assim dizer. Entretanto, estudiosos, como o próprio Edimilson de Almeida Pereira, objeto de nosso estudo, argumentam que tais critérios não abrangem a formação da literatura brasileira, que apresenta afro-brasileiros escrevendo sob padrões europeus e não-negros lidando com temas afro-brasileiros. O autor defende o uso de um “critério mais pluralista” que possa “demonstrar a Literatura Afro-brasileira como uma das faces da Literatura Brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades” (Pereira, 1995, 1)¹. Nessa linha, há trabalhos que discutem a conjunção de um número maior de fatores. Eduardo de Assis Duarte, por exemplo, defende a conjunção dinâmica de cinco grandes fatores: a temática, a autoria, a linguagem, o ponto de vista e o público-leitor. Assim, entram em jogo, por exemplo, as tradições culturais transplantadas para o Brasil, o “conjunto de valores morais e ideológicos que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação” (2007, p. 107) e “um público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária” (p. 109). Para Duarte,

a afro-brasilidade tornar-se-á visível já a partir de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações, opções vocabulares e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua (p. 109).

Gilvan Procópio Ribeiro, no prefácio da obra *Negras Raízes Mineiras – Os Arturos*, de Edimilson de Almeida Pereira e Núbia de Magalhães Gomes, afirmava que:

É já um truísmo hoje, falar no resgate da voz e do ponto de vista dos oprimidos. Contudo, apenas se inicia o trabalho efetivo de trazer à tona o que sempre se buscou ocultar. Num país como o nosso em que as tradições parecem estar gradativamente entregues às traças, o resgate das diversas histórias, em suas sobrevivências atuais, é fundamental (1988, p. 11).

A partir da abertura proporcionada pelos estudos culturais, pouco a pouco tomava forma uma maior mobilização da comunidade afro-brasileira no sentido de uma afirmação da especificidade do discurso afro-brasileiro em termos étnicos, psicológicos, históricos e sociais.

O encontro que ocorreu entre povos bem distintos, decorrente das grandes navegações, já foi bastante discutido. A forma como o negro africano foi representado nesse contexto, porém, ainda merece discussão mais ampla. A bibliografia

1 <http://press.jhu.edu/demo/callaloo/18.4de_almeida_pereira9_p.html>

existente nos permite afirmar que a sociedade brasileira foi formada, a princípio, pelos brancos (europeus), negros (africanos) e índios. Os portugueses trouxeram consigo os referentes culturais europeus de sua época, nos quais a escravidão negra se fazia presente. Tal hierarquia lusitana, embora diluída pelo passar do tempo, ainda sobredetermina a sociedade brasileira moderna, na maneira pela qual o negro é visto e representado.

Exemplos da cor negra associada a julgamentos negativos são fáceis de encontrar na literatura. Susani França (2001) cita Gil Vicente como exemplo desse processo, uma vez que o autor qualificava de feios os camponeses de pele escura, demonstrando uma tradição, não muito questionada anteriormente, de ligar a palavra “negro” a características pejorativas. Contrapõem-se a esses exemplos descrições que evidenciam a robustez do negro, mas que, por outro lado, acabam por desvalorizar o intelecto com a supervalorização do corpo. Ou seja, valoriza-se o porte, mas os valores culturais continuam a ser ignorados. Pereira, em *Ardis da Imagem* (2001), por exemplo, discute que a imagem da mulata sensual e a do negro viril levam a uma noção do mito da potência sexual, o que somente reitera a imagem do negro enquanto produto.

Com base nos estudos sobre a literatura e a cultura brasileiras, não só a figura dos negros era bastante estereotipada, mas também o modo de viver dos africanos, o que remete diretamente à questão cultural. Os portugueses não estavam preparados para aceitarem as formas de organização social dos negros, as quais não eram inspiradas no modelo político-social europeu. O resultado foi o da negação do negro como cidadão durante séculos, e, conseqüentemente, a desvalorização de suas especificidades culturais.

Há um processo de “estereotipização”, no qual o negro é visto como um ser inferior, incapaz de ser considerado um formador da sociedade nacional. Segundo Maria Nazareth Fonseca (2000):

As imagens construídas sobre o negro, na cultura brasileira, não se distanciam muito daquelas produzidas em outros espaços economicamente desenvolvidos a partir de mão de obra escrava. Nesses espaços, o negro, elemento importante na aceleração da acumulação de capital, transformou-se em mão de obra barata, em utensílio a ser utilizado nos engenhos, nas minas e, posteriormente, nas fábricas, tendo o seu valor calculado pelo que valia como mercadoria de troca (p. 89).

O próprio Edimilson afirma que esse “deslocamento dos negros para a condição de coisa” (2001, p. 117) se faz presente tanto na forma como se des-

creve os negros como na forma pela qual os negros são tratados. Por meio desse processo, pouco da especificidade cultural da comunidade afro-brasileira foi abordada e podemos dizer que a tendência de se retratar as faixas mais abastadas da população na literatura nacional ajudou a reforçar a imagem do negro como escravo e, conseqüentemente, a abafar a voz desse importante componente da sociedade brasileira.

A abolição da escravatura não representou uma oportunidade real de igualdade dos negros para com os brancos em termos sociais, mas uma nova forma de escravidão, a da pobreza, uma vez que o negro do período pós-abolição continuou a ocupar posições de trabalho subalternas e mal remuneradas. Segundo Fonseca (2000):

Livre da escravidão, mas vitimado por intensa pobreza e preconceitos e não protegido por qualquer política de integração à sociedade, ficou à margem dos projetos de identidade nacional ou neles só pôde figurar enquanto força de trabalho, que sustenta a mesma ordem que o exclui (p. 90).

À medida que novos modelos literários surgiram, como o naturalismo, por exemplo, começou a ser promovida a inserção dos menos favorecidos da sociedade brasileira nas expressões literárias e o quadro começou, aos poucos, a apresentar mudanças. A alteração na expressão literária revela o desenvolvimento da própria sociedade como um todo, uma vez que os vários sistemas, literário e social, estão interligados. Com o passar do tempo, novas relações de trabalho foram sendo estabelecidas, a população foi se multiplicando e o país se definindo com uma nação mais independente. Nesse quadro, os afro-brasileiros, cada vez mais, sentiram a necessidade de afirmar sua identidade, sufocada por séculos de dominação da cultura branca ocidental.

Em entrevista dada a Ana Maria Reis, Pereira resume o estado da literatura afro-brasileira nos idos de 2001, mas que ainda é aplicável ao momento atual:

As poéticas negroafricanas [...] têm se insinuado [...] pois têm de superar 'séculos de espera', abrir os cânones e conferir outros significados aos verbos para mostrar-se. Se a música vem permitindo essa apresentação há mais tempo, por sua vez, a poesia escrita e cantofalada segue ritmo mais lento, mas em curso (p. 3).

Pensando-se em termos sistêmicos, é possível traçar um panorama do estado da literatura afro-brasileira em relação à literatura brasileira como um todo, tomando como base a proposta da teoria dos polissistemas (*polyssystem theory*), de

Itamar Even-Zohar (1979). A literatura é um dos sistemas que compõem o polisistema da cultura e sociedade brasileiros. Dentro do sistema da literatura brasileira estão os vários subsistemas literários que o compõem. Em posição central estão localizadas as obras consideradas canônicas, que são facilmente publicadas e lidas, e que seguem a ideologia dominante, no caso do Brasil, ainda bastante ligada à cultura branca. Já a literatura afro-brasileira ocupa uma posição periférica, até por representar a descontinuidade do modelo dominante, porém, em movimento, ou seja, em processo gradual de fortalecimento. Muitas vezes, ainda cabe aos próprios autores a impressão e a distribuição dos seus trabalhos, o que restringe bastante o escopo de alcance das obras – foi esse o caso da 1ª. edição da obra em foco neste trabalho, *O Livro de Falas*, primeiramente publicada como edição do autor em 1987.

Os subsistemas, porém, não estão em posição estanque, havendo um jogo de forças no qual as literaturas periféricas ameaçam constantemente o centro dominante. Assim, a literatura afro-brasileira está lutando por uma posição mais privilegiada, o que nos leva a descrevê-la, segundo percepção desenvolvida em conjunto com Oliveira², como uma literatura em deslocamento, cujos produtores cada vez mais reivindicam seu espaço. A literatura afro-brasileira não está abalando o centro no sentido de uma inversão de posições, mas o trabalho de escritores afro-brasileiros e a intensificação do interesse dentro da academia pelo estudo das expressões dos grupos minoritários revelam, no mínimo, uma força no sentido periferia-centro, demonstrando uma tendência para a modificação do *status quo*.

A Poesia de Edimilson de Almeida Pereira: *O Livro de Falas*, ou *Kalumbungu*

Na produção de sua obra poética, Pereira aborda o universo afro-brasileiro, com seus costumes, rituais, divindades e mitos. A religiosidade é um dos elementos marcantes e a experimentação realizada pelo poeta relaciona-se com a percepção e compreensão do mundo com base na experiência emocional, histórica e social do sujeito negro. O próprio poeta, em entrevista a Steven F. White, descreve parte de seu processo de escrita: “Senti a necessidade de internalizar ou de engolir a beleza dos mitos e, então, retorná-los para o mundo [...] com algum significado extra” (1996, p. 45). A atitude de Pereira é a da reinvenção do passado afro-brasileiro, da reafirmação da cultura e da comunidade negras, mas de uma forma transgressora,

2 Durante encontros para o desenvolvimento da monografia *O Livro de Falas*, de Edimilson de Almeida Pereira: jogos de força nos contextos brasileiro e norte-americano, 2002.

o que nos leva a considerá-lo um “tradutor de tradições”, expressão usada por Oliveira (2000) para se referir à prática dos irmãos Campos e à dos escritores que, à moda dos rabinos antigos (midrashistas), criam seus textos a partir de infundáveis interpretações que fazem das tradições que lhes são significativas (OLIVEIRA, 2000).

O Livro de Falas ou Kalumbungu (1987) é uma coletânea de diálogos com os mitos que formam a base do candomblé, religião afro-brasileira cujos elementos básicos são originários da tradição iorubá. Muitos dos escravos trazidos para o Brasil entre o final do século XVIII e início do século XIX pertenciam à região africana do povo iorubá. Em conjunto com esses escravos, chegaram seus costumes, seus rituais e também a religião dos orixás, que são os intermediários entre o deus supremo – Olorum – e os seres humanos. Diferentemente dos santos cristãos, as divindades do candomblé apresentam personalidades próprias, com características humanas. Cada traço dessa personalidade é associado a um elemento da natureza e da sua cultura: o fogo, a água, os instrumentos de ferro etc.

Desde o princípio do regime escravocrata, as religiões afro-brasileiras se desenvolveram na forma do sincretismo com o catolicismo. Como forma de manterem suas tradições, mas também devido à forte repressão a seus costumes pelos colonizadores, os quais consideravam os cultos africanos como sendo feitiçaria, os negros passaram a associar os orixás a santos católicos. Dessa forma, Iansã, orixá dos ventos e tempestades, foi sincretizada com Santa Bárbara. Já Ogum, considerado o senhor dos metais na mitologia iorubá, é identificado com Santo Antônio ou São Jerônimo. No processo de transposição das divindades para o contexto brasileiro o número de orixás foi reduzido.

Kalumbungu significa “caixa mágica” e os poemas que compõem *O Livro de Falas* são distribuídos em três seções. Na primeira, cada poema começa com uma epígrafe, retirada do livro *O Duplo e a Metamorfose: a Identidade Mítica em Comunidades Nagô* (1983), de Monique Augras, estudiosa francesa radicada no Brasil cujo interesse recai nas religiões afro-brasileiras. As epígrafes introduzem os diferentes orixás, temas dos poemas do livro. Ao leitor são apresentados textos que abordam o espaço da ligação entre a tradição e o moderno na cultura afro-brasileira. As epígrafes são o mito original e o poema, então, dialoga com o mito. Como exemplo desse processo de “reinvenção”, tomemos o poema *Amor*:

“Iemanjá é, por definição, a mãe, a senhora das origens.

... Reina sobre ‘todas as águas do mundo’ doces e salgadas.

... deusa das águas primevas que são ‘fons et origo’, matrizes de todas as possibilidades de existência”

Amor

És pura indagação de meus seios. Ainda que o céu se quebre não te condenarei. As águas, minhas filhas, abrem sete canoas, mas por elas não te perderás. Meu ventre respira a sabedoria dos peixes, este amor de algas nos olhos. Suplico-te não mais que a humildade das flores entregues à chuva.

A epígrafe apresenta o mito original, o orixá Iemanjá, cultuado no Brasil como o orixá das águas do mar. Sua figura é ligada à feminilidade, à beleza, à maternidade e à fertilidade. Sua representação espelha a função materna: mulher jovem e de seios salientes. O poema é a voz do orixá a dialogar com os homens, daí o uso dos possessivos (“minhas filhas” e “meu ventre”). O poema de Pereira trabalha o mito dando-lhe voz, permitindo o seu diálogo com o leitor. Na relação epígrafe/poema, mito original/sua reinvenção, encontramos toda a criatividade do poema e o trabalho do poeta de “engolir a beleza dos mitos para [...] retorná-los ao mundo [...] com um significado extra” (1996, p. 45). Esse mesmo procedimento é adotado para os outros poemas, os quais foram primeiramente publicados em edição do autor (1987), posteriormente traduzidos por White para a revista *Callaloo* (1996) e cuja edição mais recente é a da Mazza Edições (2008).

O Poeta no Brasil

A produção poética de Pereira pode ser considerada como duplamente marginalizada no contexto do sistema literário nacional. Em primeiro lugar, por ser a poesia atualmente pouco lida. Além do fato de o público leitor no Brasil ser ainda reduzido, muitos dos que efetivamente consomem literatura preferem a ficção em prosa. Além disso, vivemos em uma sociedade capitalista, logo, muitas editoras acabam por não demonstrar tanto interesse na promoção de autores não tão conhecidos, os quais ficam com a responsabilidade de investirem na publicação e divulgação de suas obras. Recentemente, essas condições têm sido enfrentadas com ajuda de uma importante “aliada tecnológica” – a internet. Mas no caso de nosso objeto de estudo, cabe colocar que a época de publicação era a década 1980, quando nem internet nem redes sociais tinham força em nosso país. A distribuição das obras constituía um grande problema, uma vez que um autor sozinho não tinha meios para alcançar um vasto número de leitores. As obras acabavam por serem lidas por um número restrito de pessoas e alguns leitores mais especializados. Foi o que ocorreu com *O Livro de Falas*, publicado pelo próprio autor em 1987 e com tiragem limitada. Isso não significa que na época não havia grande produção de

poesia no Brasil, o problema é que as publicações ocorriam de forma “subterrânea”, ou seja, marginal (PEREIRA, 2000, p. 3). A segunda razão para a posição marginal de Pereira à época remete à questão da negritude propriamente dita. Os autores negros e mestiços, muitas vezes, se veem obrigados pelas circunstâncias a funcionarem como sociólogos, antropólogos e historiadores, papéis que surgem da necessidade premente de se apresentarem, sob a perspectiva afro-brasileira, a sua história no Brasil.

Uma questão que merece ser analisada é a da patronagem. Com o desenvolvimento do pensamento sobre a tradução, no campo dos Estudos da Tradução, André Lefevere (1992) cunha o termo patronagem (*patronage*). O autor considera que a cultura e a sociedade são o ambiente do sistema literário e a patronagem, nesse contexto, pode ser entendida como o poder exercido por instituições, pessoas, partidos políticos etc. que determinam, de fora do sistema literário, o que pode ou não ser feito em termos de literatura (LEFEVERE, 1992, p. 15). Os tradutores, ao aceitarem um patrocínio, ligam-se à ideologia dos patrocinadores. A patronagem pode ser não-diferenciada, quando todos os fatores – econômico, ideológico e de status – são exercidos por um mesmo e único patrocinador; ou diferenciada, quando o sucesso econômico predomina sobre os demais fatores, o que nem sempre vem acompanhado de status (caso dos *bestsellers*, por exemplo). Quando um autor publica em revistas especializadas ou ele próprio publica suas obras, os autores e os críticos se autorregulam, uma vez que os textos são produzidos por e para eles próprios. Nesse caso, a figura do patrocinador é representada pelos próprios poetas/críticos que são, muitas vezes, seus próprios editores, caracterizando uma patronagem não-diferenciada.

O processo abordado acima abrange a publicação e circulação de parte da obra de Pereira nas décadas de 1980-90, que foi realizada a partir de revistas especializadas ou pelo grupo D’Lira, formado por pesquisadores, poetas, jornalistas e escritores, e responsável pela publicação e circulação de obras como *Dormundo* (1985), *Árvore dos Arturos & Outros Poemas* (1988) entre outras. O principal objetivo do grupo era o da divulgação da arte, e não o lucro, uma vez que eles mesmos produziam e distribuíam o folheto *Abre Alas*, no centro comercial da cidade de Juiz de Fora – MG. No caso de Pereira, uma vez que, na década de 1990, parte de sua obra já começava a ser publicada pela Mazza Edições, podemos considerar que uma mudança na forma da patronagem também tinha lugar. Apesar de a Mazza Edições ser uma editora voltada para publicações que retratem o universo afro-brasileiro, ainda assim constitui um estabelecimento que tem, além dos objetivos ideológicos, fins comerciais e, conseqüentemente, tende a ter um maior âmbito de penetração para as obras ali publicadas.

Assim, ao admitirmos, como Even-Zohar (1979), que os sistemas estão interligados e sob um jogo de forças constante, podemos dizer que o sistema periférico que representava a literatura de origem africana na década de 1990 já lutava contra as forças conservadoras do centro, porém, sem força suficiente para inverter relações até então estabelecidas (o que ainda se mantém nos dias atuais, embora deva ser observado que a força contrária exercida pela literatura afro-brasileira se encontra atualmente mais fortalecida).

A Revista *Callaloo*

A revista *Callaloo* é uma das publicações da editora da Universidade Johns Hopkins, localizada em Baltimore, E.U.A. Na década de 1990 era uma publicação de circulação internacional e trimestral. Atualmente, são cerca de quatro edições anuais. Destina-se à publicação de estudos literários africanos e afro-americanos, podendo ser encontradas obras originais e estudos críticos sobre a cultura negra. A revista foi criada em 1976 como resultado do desenvolvimento do campo de estudos chamado estudos afro-americanos, nascido dos ideais propostos pelo projeto dos *Black Studies* e pelos estudos culturais. Entre os objetivos da *Callaloo* está o de dar espaço a produções que abordem a negritude e colaborar para o reconhecimento de suas especificidades.

Na edição de 1996, usada neste trabalho, consta que o critério de escolha envolvia: “poetas afro-brasileiros que reinventam as divindades associadas com os diversos grupos religiosos de base africana [...]” e que “reinventam o passado de forma nem fácil e previsível, nem inteiramente tradicional” (WHITE, 1996, p. 70-71). Como vimos, os poemas de Pereira em *O Livro de Falas* possuem as características mencionadas. Portanto, por criar poemas pautados na reinvenção de tradições africanas, Pereira, com o seu *O Livro de Falas*, fez-se presente entre os autores brasileiros publicados na *Callaloo*.

Os exemplos utilizados para análise neste trabalho se referem à primeira parte de *O Livro de Falas*, traduzidas por Seteve F. White para a revista *Callaloo*, cuja edição contém, ainda, uma entrevista com o autor relativa ao processo de produção dos poemas. White esteve no Brasil em 1994 para a realização de sua tradução, o que possibilitou a ele discutir o texto com o autor e, ao mesmo tempo, conviver com a cultura afro-brasileira em solo brasileiro.

A Tradução e sua Posição Periférica

Os Estados Unidos constituem um país economicamente forte, cujo sistema literário apresenta a tendência de se manter impermeável às influências estrangeiras, configurando um sistema conservador. Essa característica por si só faz com que a literatura traduzida ocupe uma posição periférica dentro do sistema literário norte-americano. Além disso, a produção cultural dos afro-americanos também sofreu um processo de marginalização, tendo ocupado uma posição periférica no sistema literário até que, aos poucos, fosse exercida uma força contrária à posição hegemônica. Pensando no processo de entrada da obra de Pereira no momento de sua publicação, 1996, podemos pensar que a literatura afro-brasileira representada pela poesia de Pereira era, no contexto norte-americano, duplamente marginalizada: primeiro por se tratar de uma tradução e, segundo, por lidar com assuntos relativos à cultura africana. Contudo, publicações como a da revista *Callaloo*, que discutem a realidade sob um ponto de vista dos negros, funcionam como uma força contrária à dominação do centro do sistema literário por uma ideologia marcadamente branca.

A Patronagem não-diferenciada e a Tradução da obra

O termo reescritura (*rewriting*) foi usado por Lefevere (1992) para abordar, entre outros, a manipulação exercida sobre os textos fonte com o objetivo de fazer com que esses “originais” se ajustem ou não às correntes poéticas e ideológicas dominantes na época de produção da tradução. Partindo do princípio de que toda tradução é uma reescritura (*rewriting*), a tradução dos poemas que compõem *O Livro de Falas* constitui uma nova reescritura dos mitos afro-brasileiros. Assim como há uma diferença linguística entre as reescrituras de Pereira e de White, o veículo de distribuição também é distinto, uma vez que houve a passagem da forma de livro para a de uma revista literária. A mudança do veículo de circulação da obra gerou uma maior especificidade do público-alvo, que passa a ser também o da revista, ou seja, o de leitores profissionais da academia que lidam com a cultura africana em geral. Ao mesmo tempo, os artigos publicados são produzidos por sujeitos negros e/ou que lidam com a cultura africana no contexto acadêmico. Logo, temos um quadro em que leitores profissionais escrevem para leitores também profissionais.

Muito embora a revista *Callaloo* tivesse em 1996 um grande escopo de distribuição não apenas dentro dos E.U.A., mas também de relevo internacional, trata-se de uma revista destinada ao contexto acadêmico, não atingindo, portanto, as camadas populares. Logo, no que tange à obra de Pereira nos Estados Unidos,

verifica-se uma patronagem não-diferenciada, uma vez que se tem um sistema autorregulador com interesses bastante específicos.

Segundo Lawrence Venuti (1995), tomando como base o pensamento de Friedrich Schleiermacher (1813), seriam duas as possíveis estratégias a serem usadas pelo tradutor. A primeira, por ele criticada, é a da domesticação (*domestication*), com a produção de um texto fluente, com o conseqüente apagamento das diferenças linguísticas e culturais do texto fonte em prol da tentativa de produzir um texto consumível. Já a segunda estratégia, a defendida pelo estudioso, é a da estrangeirização (*foreignization*), que tem por objetivo deixar visíveis as marcas da origem estrangeira do texto, com a importação das diferenças linguísticas e culturais.

Como vimos, a patronagem não-diferenciada é característica de um sistema autorregulador, no qual leitores/reescritores da academia reescrevem para eles próprios. Como esse é o caso das traduções estudadas, concluímos que os leitores não-profissionais não são o objetivo das traduções. É possível afirmar, portanto, que o fator econômico não foi determinante para o processo tradutório. Assim, as estratégias tradutórias não foram diretamente condicionadas pela imagem que o leitor não-profissional tem da cultura brasileira com um todo. Ao mesmo tempo, uma vez que a revista visa à integração do sujeito negro e de sua cultura, marginalizados tanto no sistema literário como no sistema social, o contexto que cerca a realização da tradução de *O Livro de Falas*, a princípio, parece favorecer uma tradução estrangeirizadora, isto é, uma tradução que visa o respeito às características culturais e linguísticas da obra, ainda que isso produza empecilhos à leitura.

Ao analisarmos a tradução realizada por White, intitulada *Book of Voices* (1996), da primeira parte de *O Livro de Falas*, observamos que as estratégias adotadas oscilam entre domesticação e estrangeirização. É preciso lembrar, como aponta Venuti (1995), que o contexto norte-americano é bastante impermeável ao diálogo intercultural, havendo uma preferência por procedimentos que tornem a leitura mais fluente, sem empecilhos a um leitor já acostumado a receber textos assim traduzidos. Contrariando o *status quo* do contexto de chegada da tradução, White opta, por exemplo, por não adotar a grafia inglesa para os orixás. Desse modo, *Exú*, *Oxum*, *Oxumaré* entre outros não têm a grafia do “x” alterada para “sh” (como *Eshu*, *Shango*, etc.); ou seja, não houve uma postura de aproximar a escrita aos sons do contexto de chegada, mas sim um movimento para permitir o estabelecimento de possíveis estranhamentos.

Outro exemplo, bem interessante, que aponta para um movimento tradutório de diálogo entre culturas, encontra-se no poema “Mau Olhado”, no qual é usado o vocábulo *mestressala*, bastante comum na cultura brasileira, mas não no

contexto norte-americano. Além de manter o termo na grafia portuguesa, White ainda acrescentou uma nota explicativa: “Mestressala is the principal male dancer who accompanies the female flag bearer in a samba school”. Mesmo que possa ser argumentado que a nota é um recurso problemático (pois “quebra” a leitura do texto) e que a nota de White é um pouco redutora dos sentidos de *mestressala* no candomblé, defendemos que seu uso nesse contexto constitui um recurso de introdução do termo no universo receptor da obra traduzida, o que enfatiza uma preocupação do tradutor em salientar a origem estrangeira do texto. Não houve, a nosso ver, pelo menos em termos culturais, uma tentativa de se buscar no contexto da cultura norte-americana algo que se assemelhasse ao funcionamento do termo na cultura brasileira. Na epígrafe do mesmo poema aparece um ingrediente muito usado na cultura (afro-)brasileira – o dendê. A imagem do “coco do dendezeiro” é mantida em “coconut of the dendê palm”, novamente propiciando uma troca de saberes.

No entanto, embora White tenha apresentado uma preocupação com o respeito ao contexto fonte da obra, também adota procedimentos domesticadores. Na segunda epígrafe do poema “Visitação”, há uma inversão da posição do sujeito da sentença, que aparece no final da oração devido a questões de efeito poético. White, contudo, preferiu antepor o sujeito ao verbo, no intuito, ao que parece, de obedecer a uma ordem mais natural dos elementos da sentença em inglês:

“... da lama e das águas primordiais surgiu *um montículo de laterita vermelha...*”
(PEREIRA, 1987, grifos nossos).

“... *a hill of red laterite* came forth from the mud and primordial Waters...”
(PEREIRA, 1996, grifos nossos).

No mesmo poema temos “O cavalo sou eu...”, que foi vertido por White por “I am the horse...”(PEREIRA, 1996). O texto fonte evidencia o animal, colocando o vocábulo “cavalo” como sujeito da oração. White altera a ordem dos elementos na frase, usando o termo como predicativo do sujeito, embora fosse possível a construção “The horse is me”. Provavelmente a alteração foi efetuada para deixar o texto mais fluente na língua de chegada.

Considerações finais

A partir de nosso estudo, consideramos que a literatura afro-brasileira encontra-se ainda em deslocamento, por representar uma força no sentido periferia-

-centro, que tenta ocupar um lugar mais próximo do centro dominante do sistema literário brasileiro. Essa movimentação no sentido periferia-centro não se verifica apenas na esfera da academia, uma vez que a obra de Pereira já na década de 1990 iniciava seu percurso no mundo editorial. Além disso, a publicação de obras afro-brasileiras fora do contexto nacional representa a possibilidade de mostrar uma parte significativa da literatura brasileira.

Observamos que a tradução realizada por Steven F. White é domesticadora no que tange às estruturas linguísticas, até em função das exigências da própria língua inglesa; contudo, ela é estrangeirizante no que se refere às características culturais. A manutenção das diferenças entre a cultura fonte e a meta no decorrer do processo tradutório, aliada à escolha do referido autor, cuja temática aborda outras características do universo brasileiro que não as já cristalizadas no contexto norte-americano, leva-nos a concluir que as traduções aqui estudadas contribuem para a construção de uma imagem para o Brasil menos estereotipada e mais abrangente. A abordagem dos traços culturais pertencentes à cultura estrangeira no contexto da tradução, característica de uma tradução estrangeirizadora, aliada a uma escolha de autores que possam compreender vários aspectos de uma mesma cultura, constitui a esperança de uma forma de representação mais ampla e menos preconceituosa da identidade cultural do país de onde provém o texto traduzido.

Referências bibliográficas

- CAMPOS, Giovana Cordeiro. *O Livro de Falas, de Edimilson de Almeida Pereira: jogos de força nos contextos brasileiro e norte-americano*. 2002. (Monografia). Instituto de Ciências Humanas e de Letras, UFJF.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção. In AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Orgs.) *A mente afro-brasileira*. Trenton-NJ, EUA / Asmara, Eritreia: África World Press, 2007, p. 103-112.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem theory". In: *Poetics today*, Tel Aviv, v. 1, n. 1/2, 1979. p. 287-310.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FRANÇA, Susani S. L. Literatura reforça estigma do escravo. *O Liberal*, Belém, p. 18, 14 out. de 2001.
- GOMES, Núbia P. Magalhães, PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os arturos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2000.
- LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge, 1992.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *O pensamento tradutório judaico: Franz Rosenzweig em diálogo com Benjamin, Derrida e Haroldo de Campos*. 2000 – Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *O livro de falas ou kalunbungu: achados da emoção inicial*. Juiz de Fora: Edição do autor, 1987.

_____. *From O Livro de Falas (Book of Voices)*. Translated by Steven F. White. *Callaloo*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. p. 33-43

_____. “An interview with Edimilson de Almeida Pereira”. *Callaloo*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. Entrevista concedida a Steven F. White. p. 44-54.

_____. Panorama da literatura afro-brasileira. In: *Callaloo*. v. 18. n. 4. John Hopkins University Press, 1995.

_____. “Edimilson, um poeta local, homem do mundo” (entrevista concedida a Ana Maria Reis). Página eletrônica: <http://www.jfsservice.com.br/arquivo/estacao/artistas/2000/09/20-Edimilson/>. Consulta realizada em 19 de julho de 2001.

_____, GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza; PUCMinas, 2001.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: *Translator's invisibility: a history of translation*. New York: Routledge, 1995. p. 1-42.

Ramais de tradução: *Diário do hospício* e outros escritos de Lima Barreto

Sidnei Sousa Costa¹
Sidney Barbosa²

Resumo: *Este artigo tem como objetivo identificar aspectos da tradução em alguns escritos de Lima Barreto. Para proceder nossa análise realizamos a leitura de diferentes textos do autor, dos quais recortamos uma parte do Diário do Hospício (1961), Correspondência Ativa – Tomo I (1961) e outras crônicas do autor em questão. Destacamos desses textos as notas de um leitor escritor que partilha com seus interlocutores sua visão sobre narrativas que passam à sua mão. Por isto, a perspectiva será apontar os escritos e tecer sobre eles comentários que possam colaborar com a construção de uma visão do Lima Barreto leitor, tradutor e intérprete do texto alheio, identificando, desta forma, influências e referências, pelas quais o autor empenhou sua escrita ou procurou distanciá-la.*

Palavras-chave: *Lima Barreto, tradução, outras leituras.*

Escritos iniciais

Sonhei Spinoza, mas não tive força para realizar a vida dele; sonhei Dostoiévski, mas me faltou a sua névoa. (BARRETO, 2010, p. 94)

Na língua portuguesa a palavra “ramal” remete a uma infinidade de definições, a depender do contexto em que esteja empregada. A acepção desse vocábulo tem aqui como linha a referência *aos circuitos secundários que podem desembocar em uma*

1 Mestrando em Literatura (POSLIT/UnB). E-mail: sidneics@gmail.com

2 Professor Adjunto de Literatura Francesa e Teoria Literária da UnB. E-mail: sidneyb@unb.br

direção principal remetendo-se a uma das definições presentes no **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** (2001). A direção das discussões propostas neste texto tem como finalidade reconfigurar os circuitos de linguagem narrativa que caracterizam os escritos e leituras que apresentem Lima Barreto como um tradutor.

A tradução é parte do arcabouço literário do autor, faz-se perceptível em diferentes textos seus e contextos em que esteve envolvido, como se observará na discussão proposta nesta análise. Barreto empenhou-se na leitura de distintas narrativas em alemão, francês, inglês e português, valendo-se de diários para recordar as passagens que mais lhe marcavam. Nas cartas, partilhou com seus pares mais próximos suas impressões das leituras que realizava, ampliando esse diálogo com aqueles que o acompanhavam, pelas crônicas publicava em diferentes periódicos da capital carioca.

A relação do autor com as línguas estrangeiras vem do colo paterno, pois seu pai, João Henriques Barreto, detinha uma afeição pela leitura que foi transmitida ao filho, que desde bem jovem Lima Barreto foi presenteado pelo pai com textos clássicos, em vernáculo e em línguas estrangeiras. João Henriques lembrava ao filho o papel importante das edições e dos textos que lhe passava às mãos, dos quais apresentaremos alguns exemplos para levar adiante esta discussão. Parte desses fatos foram lembrados pelo autor em diferentes passagens de seus textos, construídas por vezes de forma direta, noutras com elaborações que remetem à sua vida.

Podemos afirmar que João Henriques foi o precursor da família Barreto no exercício da tradução, pois, tipógrafo de profissão, traduziu do francês o *Manual do aprendiz compositor* de Jules Claye³. (ASSIS, 2003, p. 51). Além disso, devido à importância que creditava à educação, João Henriques empenhou-se em garantir ao filho um ensino que lhe desse base alcançar caminhos mais audaciosos, como tornar-se doutor, sonho que o pai não conseguiu realizar.

Lima Barreto estudou em escolas públicas de excelente qualidade em sua infância, privilégio esse que reverenciou em suas narrativas. Numa passagem, lembra o orgulho que seu pai teve ao vê-lo receber um prêmio na escola: *um belo volume encadernado e com gravuras de As grandes invenções, de Luís Liguier, com dedicatória de D. Teresa Pimental Amaral* (ASSIS, 2003, p. 67). Preocupado em garantir que o filho tivesse um destino na escola diferente do seu João Henriques procura ajuda de seu

3 Assis (2003) destaca que não se trata de um simples manual, mas um texto que se divide entre as lições do famoso tipógrafo, com recortes de passagens de Machado de Assis que simbolizavam esse ofício e lembra a forma *tipográfica de compor poesias em português*. Trata-se de um dos mais importantes manuais da área, que serviu de referência aos iniciantes da tipografia na Imprensa Nacional por um período considerável.

compadre, o Visconde de Ouro Preto. O padrinho, então, custeou a educação do afilhado, matriculando-o no Liceu Popular Niteroiense, destacada instituição da época, onde Lima Barreto convivera com figuras que, mais tarde, se destacariam pela escrita em jornais, na magistratura, *na carreira das armas* e no magistério.

O autor concluiu o curso secundário em 1984 no Liceu, onde teve suas primeiras aulas de inglês com Miss Annie, com quem trocou dezenas de cartas. Também havia dois outros professores de quem recebia muita atenção, o professor, o professor de história Chico Varela e Frutuoso da Costa, professor de Francês e Latim. Esse era negro, mineiro, que estudou para ser padre, mas acabou não se ordenando (ASSIS, 2003). Inclusive, esse mestre fora personagem na narrativa *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1961) e em uma das crônicas de *Bagatelas* (1961), na qual assim o descreve:

O doutor (assim o tratávamos) Frutuoso da Costa, um deles era o preto mineiro, que estudara para padre e não chegara a ordenar-se. Tudo nele era desgosto, amargor; e às vezes, deixávamos de analisar a *Seleção*, para ouvirmos de sua feia boca histórias polvilhadas dos mais atrozescos sarcasmos. Os seus olhos inteligentes debaixo de seus *pince-nez* e o seu sorriso de remoque mostrava os seus dentes de marfim de um que não me atrevo a qualificar. O seu enterro saiu de uma quase estalagem. (BARRETO, 1961, p. 62)

As formas de narrar desses professores desperta em Lima Barreto a curiosidade de explorar os diferentes contextos de se contar histórias. O autor reconstrói uma dessas passagens em *Isaías Caminha* e remonta a uma de suas memórias de infância, lembrando-se da aula de Virtuoso que, ao perceber a forma descompromissada de leituras de alguns alunos, chamava atenção deles, retirando seus óculos, tomava o seu exemplar do *Théâtre Classique* e recitava trechos da tragédia bíblica de Racine, declamando-os com muito entusiasmo, em francês.

Lima Barreto reconstituía esses percursos e os destacara nos recortes propostos em seu diário, nas cartas e no que se intitulou *outros textos*, com trechos de crônicas que atestam a existência do interprete, do leitor e, por fim, do tradutor que configura em suas leituras as narrativas que lhe provocaram reflexão.

Ramais de tradução no Diário do Hospício

O *Diário do Hospício* é uma narrativa concebida a partir de notas que o autor tomou após sua segunda passagem pelo Hospício Nacional de Alienados, na Praia Vermelha, no Estado do Rio de Janeiro. Trata-se de um texto de memórias

que pretende abrir o hospício para aqueles que nunca estiveram presentes naquele espaço. Em tiras de papel e em papéis inteiros (BARRETO, 2010, p. 42) o autor descreve as pessoas que estavam dividindo com ele aquela experiência do cuidado para *a cura da loucura ou do alcoolismo*, os distintos espaços hospitalares e os comportamentos dos profissionais da saúde que ali atuavam. Seus pares naquele espaço, tal como acontecia com ele, passavam por crises alternadas de delírio e de sobriedade, forneciam-lhe diferentes histórias, algumas merecedoras de registro e outras que evidenciavam simplesmente o desvario, espécie de resposta àquele mundo sufocante e equivocado no tratamento dispensado aos pacientes. Lima Barreto traduzia essas falas e acontecimentos em textos plenos de afeto e compaixão por si mesmo e pelos outros participantes daquele local tido como curativo e equilibrador, mas que, na realidade, tinha pouco êxito nesse intento.

A localização do Hospício Nacional era privilegiada, com uma vista para o mar no edifício superior, onde estava situada a biblioteca, o que possibilitava aos seus frequentadores ver, pelas brechas das grades, os navios passarem de um lado para outro, ora atracando no porto, ora ganhando os mares rumo a outros continentes. Esses movimentos aguçavam a observação de Lima Barreto, que buscava nos livros alcançar os locais onde essas naus encontravam novas pessoas, histórias e culturas. Ele não conseguiu atravessar o mar e conhecer outros países, fato esse que fora descrito e pode ser observado tanto na memória do autor, quanto no *Diário Íntimo* (1961), em que imprime suas angústias e felicidades, dentre as quais a impossibilidade de partilhar da experiência de conhecer o exterior. Essas terras longínquas, Barreto pode conhecer por meio do texto narrativo de Jules Verne que, segundo ele, o enchia de melancolia e de sonhos. As edições das viagens fantásticas fora um dos primeiros presentes que Lima Barreto ganhou de seu pai na infância. Ele rememora o contato com essa leitura e o que ela lhe provocara:

Não gostava muito das viagens fantásticas, como à lua, ou que tivessem, por entrecho uma coisa inverossímil, como no País das peles; assim mesmo apreciava o *César Cascabel* e a *Viagem ao centro da Terra*. Do que mais gostava, eram aqueles que se passavam por regiões exóticas, como a Índia, a China, a Austrália; mas, de todos os livros, o que mais amei e durante muito tempo fez o ideal da minha vida foram as Vinte mil léguas submarinas. Sonhei-me um capitão Nemo, fora da humanidade, só ligado a ela pelos livros preciosos, notáveis ou não, que me houvessem impressionado, sem ligação sentimental alguma no planeta [...] (BARRETO, 2010, p. 103)

A extensa obra produzida por Lima Barreto traduz à perspectiva de Cuti (2011) como espaço de multiplicidade de abordagens, seja nos seus registros de

memória, nas narrativas e até nas crônicas diárias, impressas nos diferentes periódicos do Rio de Janeiro, que demarcam passagens de um tempo de transformação social, racial e política daquele momento histórico. Assim, a escrita de Barreto traz figuras típicas, políticos, personagens comuns, como também os próprios loucos do *Diário do Hospício* ou revolucionários como o personagem Policarpo na narrativa *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1996). Nas narrativas indicadas, verifica-se que Barreto fez questão de apresentar os textos que chegaram em suas mãos aos leitores, sejam seus editores, com quem mantinha uma troca ativa de cartas e opiniões, sejam os leitores seus leitores dos jornais que colaborava. É dentro desses ramais que se identificam os textos que mais chamavam atenção do autor, incluindo-os nos diários ou ressaltando a ausência deles nas bibliotecas pelas quais passava. Uma das pretensões desse trabalho é recuperar junto à memória narrativa de Barreto os textos que ele traduziu, que são demarcados por sua escrita enquanto leitor, memória essa transcrita nos elementos de sua passagem pelo hospício, principalmente pelo ressentimento do que mais sentia falta naquela estada: parte de seus livros, a rua com as suas surpresas, as alegrias e a tristeza de sua casa.

Ao adentrar o hospício e passar pelos ritos vexatórios de limpeza que o local impunha aos seus internos, Barreto inicia a série de referências literárias às suas leituras pregressas. Os internos eram obrigados a se despir na frente de outras pessoas e dos enfermeiros e forçados a tomar um banho público. Essa tentativa de limpeza, como rito de passagem, trouxe à memória do autor o banho a vapor que Dostoiévski descreveu em *Casa dos Mortos*, que Barreto recupera: “quando me baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior poderiam ter sofrido em Argel e na Sibéria” (BARRETO, 2010, p. 46). A imagem do banho propicia diversas correlações, dentre as quais a que o indivíduo precisa passar por uma limpeza, retirar aquilo que não lhe é necessário, porém, nesse momento o autor recupera em sua memória os textos que mais lhe apeteçam, o que relativiza a sua angústia e tornava-o solidário, mesmo fora do tempo e do espaço, com autores que admirava.

O espaço da biblioteca torna-se a saída para Barreto encontrar o que estava perdendo com o desequilíbrio que o álcool lhe provocara. Na primeira oportunidade de interlocução com os superiores responsáveis pelo hospício o autor destaca a necessidade de ficar em uma seção mais próxima à biblioteca. Barreto identifica ali um conjunto de obras, inclusive uma de Dostoiévski. Outra obra que lhe chamou muito a atenção é o *Dicionário das literaturas*⁴ de Vapereau, sobre a qual se

4 Trata-se de uma obra publicada em francês (1876) que reuniu recortes sobre os principais autores que referenciavam a literatura até então. Desta forma, há na obra uma síntese de autores e os escritos que influenciaram a literatura da época. Esta obra foi organizada por Louis Gustave Vapereau.

debruçava numa leitura prazerosa. Há também nesse espaço livros curiosos: livros sobre finanças de Colbert, Feliz Jousseume e *Histoire des Classes rurales en France et de leurs progrès dans l'égalité civile et la propriété (1857)* de Henri Doniol (BARRETO, 2010, p. 102) e outros que, segundo ele, não seria possível ler por completo, talvez pelo tempo ou pelo próprio conteúdo.

Apesar de se sentir bem na biblioteca, Lima Barreto passou a se incomodar com alguns de seus pares que perturbavam sua concentração, com suas perguntas ou divagações, enumerações e qualificações dos médicos, fazendo com que tivesse que interromper suas leituras. Resolve então alternar as manhãs, por vezes lendo na biblioteca, noutras no quarto em que ficou durante a internação. Em seu recinto a leitura era Plutarco, e a ela se refere:

A minha leitura atual desse celebre livro é feita com outro olhar que o de antigamente. Noto-lhe uma porção de atributos sempre os mesmos, para os seus heróis. Ele os quer sempre belos, como filhos mais belos de seu tempo, e o paralelo entre os heróis da Grécia e Roma, às vezes, não é feliz; há sempre nele muita coisa que nos faz refletir. Vejam só esta observação de um antepassado dos atuais bolchevistas, do citado Anacársis, feita a Sólon: “As leis são como teias de arranha que prendem os fracos e pequenos insetos, mas são rompidas pelos grandes e fortes”. (BARRETO, 2010, p. 104)

No texto nota-se a interlocução do autor com a narrativa clássica e o momento por que passava o país. Barreto nasceu no curso da libertação dos escravos, em sua juventude esteve imerso no contexto de afirmação da República.

Na passagem do autor pelo hospício, apesar de parecer um local não propício à reflexão, identifica-se nessas memórias um leitor obstinado pelo contato com o pensamento alheio. Esses são aspectos destacados nos recortes que demarcam um Lima Barreto que buscava na biblioteca as edições clássicas, que possibilitavam que ele dialogar e trazer a realidade de outras localidades para a efervescência da nascente república brasileira.

Por isso, é importante trazer à baila as cartas que, apesar de não terem sido escritas no hospício, contextualizam a necessidade de diálogo de Barreto com autores estrangeiros, autores estrangeiros e editores, como Monteiro Lobato, por exemplo, que dialogavam com ele no processo de construção de suas narrativas.

Ramais de tradução em correspondência ativa

Francisco Assis Barbosa⁵ (2003) empenhou-se na historiografia literária e tornou-se um nome de referência nessa área. Dentre suas colaborações, destaca-se a organização da obra de Lima Barreto. O empenho do biógrafo foi uma resposta, há três décadas, aproximadamente, em que a produção barreteana quase foi esquecida. Nas obras completas de Lima Barreto, editadas em 1956, identifica-se a edição das *Correspondência Ativa – Tomo I* (1961), onde constam cartas que Barreto partilha com seus pares, inquietações, propostas de textos e a sua leitura dos livros que mais lhe chamavam atenção. Nessas cartas percebe-se seu lado leitor, que não deixa passar incólume a sua crítica sobre a visão de Brasil apresentada em livros. Em uma das cartas a M. T Gomes Carneiro⁶, Barreto partilha as impressões sobre a leitura dos *Anais* que Tácito escreveu sobre os imperadores:

(...) Sabes? Li o Tácito, o Suetônio, o César; o primeiro em português, os dois últimos em francês. Tinha-os em casa desde muito e só agora me deu vontade de lê-los. Meto-me agora no Heródoto. Como estás vendo, estou clássico, mas em francês. Isso não vem ao acaso, ou antes, vem porque explica o pedido que te vou fazer. O Calígula me apaixonou. Que homem! É uma maravilha. Os compêndios caluniam-no. Com as suas ideias de mestre de escola, estragaram-me por muito tempo o personagem, porque Caio não é homem, Carneiro, é um personagem, é coisa criada pelos homens, não por suas letras, mas pelas suas ideias de certo tempo e instituições. É um Rabelais vivo; é um profundo e largo deboche a um tempo e a uma época. (BARRETO, 1961, p. 126)

Na seleção de cartas, percebe-se o Lima Barreto leitor que se propõe a dialogar com a tradição hermenêutica, pois passa da interpretação à tradução de textos. No excerto da carta do autor a um seu contemporâneo, é possível observar “o processo interpretativo em uma busca de interpretação da palavra alheia” (ECO, 2007, p. 270). Nota-se, portanto, o empenho de Barreto no diálogo com os textos *albeios* que, em parte, denotam aspectos que se nota em sua contemporaneidade,

5 Foi jornalista, biógrafo, historiador, ensaísta e membro da Academia Brasileira de Letras (1914-1991). Natural de Guaratinguetá estado de São Paulo. A obra de Assis Barbosa evidencia-se pelo rigor e pela interpretação. Escreveu sobre a vida e compilou toda a obra de Lima Barreto. Empenhou-se também em escrever sobre os assuntos e problemas brasileiros, entre a política e as questões sociais.

6 Mario Tibúrcio Gomes Carneiro (1904-1914), jurista que conheceu Lima Barreto à época que cursava a Faculdade de Ciências Jurídicas. Eles frequentaram juntos a Federação dos Estudantes. Fundou o grupo *Floreal*, mas logo abandona a Literatura para dedicar-se aos estudos de Direito.

a ponto de provocar a reflexão de seu par por meio do diálogo na troca dessas comunicações. Desta forma, o esforço de Barreto no transcurso de sua leitura eleva a inspiração provocada pelo texto em que se debruçava, assentando ainda os seguintes aspectos:

(...) Foi Boissier quem, falando de Adriano, me lançou grande luz no espírito sobre o modo de compreender os imperadores romanos; aquele poder soberano, equivalente, no tempo, a de um deus, sem caráter preciso, sem limite fixo, aquela vertigem que produzia o medo e orgulho – tudo isso me fez estudar melhor o Caio César – ou melhor: Calígula. (*Idem*, p. 126)

Ao estabelecer a indicação ao outro sobre o entendimento de um texto, Barreto entra em um contexto distinto. O autor caminha, portanto, para a construção de *metáforas* e criando diferentes matérias sobre o texto lido. No diálogo com seu interlocutor, entra em outra acepção e demonstra os signos que permeiam seu entendimento sobre o contexto proposto.

Segundo Eco (2007, p. 275) é importante observar o sentido etimológico no entendimento entre a *tradução* e a interpretação, para não incorrer na limitação das interpretações possíveis ao texto. Assim, para demarcar esses pontos que possibilitam a ampliação do olhar sobre a discussão proposta, é interessante trazer ao texto os seguintes aspectos:

Em *latim*, o termo *translatio* aparece inicialmente no sentido de “mudança”, mas também de “transporte”, passagem bancária de dinheiro, enxerto botânico, metáfora. Somente em Sêneca que aparece como uma versão de uma língua para outra. Da mesma forma, *traducere* significava “conduzir” ao além. Mas é bom lembrar que também na idade média se falava de *tranlatio imperii* como, justamente transporte, passagem da autoridade imperial de Roma para o mundo germânico. (ECO, 2007, p. 275)

Está aí demonstrada a interlocução proposta por Barreto a Carneiro, transmitindo-o sua versão de entendimento sobre os imperadores romanos. Mais adiante, na mesma carta, questiona sobre o entendimento do amigo em relação àquela leitura, na perspectiva de alcançar uma passagem sobre o texto proposto. Noutra carta, esta direcionada a O. A. Inglês de Sousa⁷, identifica-se a reflexão do autor sobre o gênero carta. Trata-se de uma passagem interessante, pois demonstra

7 Otávio Augusto Inglês de Souza era sobrinho do romancista Inglês de Souza, estudou na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, onde conheceu Lima Barreto. Desenvolveu vasta reflexão sobre a filosofia.

que Barreto tratava esse exercício com cuidado, pois sabia que, nas entrelinhas de seus escritos, haviam pensamentos distintos e impressões de leitura:

Escrever uma carta é para mim um sacrifício. É um gênero de literatura que não conheço, ou antes, em que ainda não percebi bem a medida. Várias vezes tenho ensaiado com os amigos que estão fora. Escrevo uma sai-me cheia de “histórias”, de efes e erres, pedante em suma, rasgo. Tento outra, acabada que é, leio-a; acho desfrutável, cheia de efusões de sentimentalidade. Depois (já eu queria escrever uma teoria da carta!...). (BARRETO, 1961, p. 145)

Ávido leitor, Lima Barreto fora sempre muito atento ao que se passava à sua volta. Por meio das cartas, estava permanentemente em interlocução com seus amigos e boemia, da escola e dos editores, que lhe enviaram edições de livros de suas viagens. Isto mantinha em Barreto o interesse pelas novidades literárias e artísticas que estavam em voga na Europa e, principalmente, o tema das conversas nos cafés franceses. Como exemplo podemos citar, ainda se tratando de *Correspondência: ativa e passiva. 1º tomo* (1961), a carta do autor dirigida a C. Bouglé⁸, na qual explicita seu incômodo sobre o desconhecimento que aquele sociólogo demonstrava em sua obra sobre os afrodescendentes brasileiros, na carta tratados de *mulatos*:

Je vous écris, Mr., plein d'audace, au sorti de la lecture de votre livre – *La Démocratie devant la Science*. Croyant que vous pardonneriez mes fautes de français, cette a pour but offrir des renseignements sur l'activité des mulâtres dans mon pays.

Je suis mulâtre aussi, jeune, 25 ans, ayant fait mes études a l'École Polytechnique Je suis mulâtre, laissant de continuer mon cours (génie civile) pour me rendre à la littérature de Rio, où je suis rédacteur de deux petites revues de Rio, où je suis né, et employé au Bureau de la Guerre [illegível].

Lisant votre beau livre, j'ai observé que vous êtes au courant des choses de l'Inde et que vous savez sur les mulâtres du Brésil. Dans les Lettres brésiliennes, déjà remarquables, les mulâtres ont eu une grande représentation. Le plus grand poète national, Gonçalves Dias, était mulâtre; le plus savant musicien, sorte de lastreine, José Maurício, était mulâtre; les grands noms actuels de la littérature – Olavo Bilac, Machado de Assis et Coelho

8 Célestin Bouglé (1870-1940), sociólogo francês, discípulo de Durkheim, foi professor de Sociologia na Sorbonne. Escreveu dentre outros livros: *La Démocratie devant la Science* (1904); *Leçons de Sociologie sur l'évolution des valeurs* (1922).

Neto sont des mulatres. Le courant mulâtre dure il y a un siècle et demi, depuis Caldas Barbosa (1740-1800) et Silva Alvarenga (1749-1814) (...). [sic] (BARRETO, 1961, p. 159)

Nesta carta é possível observar a preocupação de Lima Barreto, expressa de forma contundente aos seus próprios contemporâneos, inclusive àqueles que ele resguarda duras críticas, como Coelho Neto e Machado de Assis. Ressoa, portanto a pretensão de preencher as lacunas do estudioso sobre os negros do Brasil, falando do outro lado do continente. Esses registros demarcam um autor em constante articulação em meio ao processo criativo de diálogo com o outro. Para ele, até simples cartas abrem reflexões, ampliam os horizontes de leitura e de conhecimento, possibilitando, desta forma, aproximações e distanciamentos sobre a forma de traduzir e interpretar as colaborações ditas como *albeias*.

Nossa proposta da leitura deste aspecto em Barreto é deixar claro o entendimento de que ele mantinha diálogos com a escrita estrangeira e que, no contato com o que está proposto pelo sociólogo francês como sendo um retrato de Brasil, foram identificadas por ele incoerências e desconhecimento de elementos importantes, como a condição do negro no Brasil, visto de uma maneira depreciativa. O autor deixava claro que não concordava com opiniões levianas por parte de pessoas que se propunham a escrever sobre uma localidade que desconheciam, além de estarem do outro lado do Atlântico. A carta de Barreto demonstra o leitor ávido e comprometido que era, que traduz o texto lido para a sua realidade e que demarca sua discordância com o que considerava serem incoerências graves sobre a situação do negro em seu país.

A partir desta e de outras interlocuções pode-se abrir o caminho de análise do intertexto presente nas narrativas do autor. Esse aspecto será demonstrado a seguir, na parte em que são apresentados os recortes de tradução na obra de Barreto.

Ramais em outros escritos: a tradução

Convinha, disse ele, que precedendo estes meus comentários justificasse como eu, modesto *privat Dozent* de uma universidade alemã, atrevi-me a comentar obras de autor desse longínquo Brasil. Desde moço, pois tenho meus quarenta e cinco anos de idade, dediquei-me ao estudo grotesco e do ridículo sobretudo, e essa face das cousas humanas levou-se a pesquisas dos seus tipos mais notáveis, os quais com consciência observei e analisei. (BARRETO, 2004, p. 320).

O excerto destacado acima é uma tradução de carta escrita em alemão pelo professor Adolfo Von Schulze, da Universidade de Freiburg, publicada no jornal *AB* em 1918, intitulada *Cada raça tem um Calino*. Trata-se de uma “crítica a um “sábio alemão à biografia do ex-ministro da Justiça, Amaro Cavalcante, escrita por Pelino Guedes” (CORRÊA, 2010, p. 01). A análise proposta por Corrêa parte dessa crítica para construir uma leitura sobre o posto de tradutor, assumido por Lima Barreto de tradutor. Revela, a partir dessa crônica, aspectos da leitura de Barreto presente em outros textos, como *Recordações de Isaías Caminha*, no contexto da obra afirma tratar-se de memórias escritas em francês e traduzidas por ele.

Essas observações que Corrêa propõe ganham relevo à luz da leitura destacada anteriormente, primeiramente do *Diário do Hospício*, seguida das *Correspondências*, em ambas as quais é possível identificar Barreto como interlocutor com diferentes escritores. Tais diálogos possibilitam seu contato outros escritos, como destacado, em francês, inglês e alemão o autor acessava obras ora por empréstimo ou mesmo por presente dos pares que viajavam mundo a fora. Esses textos dão inclusive substrato e passam a integrar os contornos das crônicas que ele apresenta figuras de percepção autoral.

Lima Barreto demonstra nos textos que foram analisados para esse artigo que a sua leitura ultrapassava o simples recorte e caminhava para um diálogo mais amplo, inclusive com a reconstituição das figuras, perceptível na crônica destacada anteriormente. Percebe-se que o autor, para além da tradução, estabeleceu o diálogo com o convívio dos contemporâneos, nivelando o conteúdo das discussões afeitas à realidade de seus leitores.

A tradução nos escritos barreteanos tem como propósito “trazer para uma determinada língua uma informação que está escrita em outra” (ESTEVES, 2014, p. 75). Esses aspectos são contextualizados nas construções narrativas, fruto do empenho do leitor e autor Lima Barreto. Nota-se que, a partir da leitura dos escritos em outra língua, construiu um conhecimento que ele transmite tanto ao rescrever, como se observa na tradução da carta do professor Adolfo Von Schulze, bem como na releitura que faz de parte do conteúdo de sua tradução por seu personagem Isaías Caminha. Nessa narrativa, chama à atenção a mistura de aspectos deslocados entre a carta que ele resgata na descrição do personagem central de *Isaías Caminha*, também aproveita para homenagear o seu mestre maior das línguas, o professor Frutuoso da Costa.

Considerações finais

Esta análise iniciou-se com os escritos em pedaços de papel que, possivelmente, poderiam ter se perdido com o tempo, porém, Lima Barreto foi um autor que não deixava os verbos fugirem à luz de uma nova ideia. Colocava-a no papel mais próximo e o guardava cuidadosamente.

No transcorrer da análise seguem-se as cartas que, por vezes, estão também registradas em pedaços de papel. Ao longo do tempo puderam vir a formar a formar grandes teias de ideias, de textos e de pensamentos. Por isso, o próprio Barreto reflete sobre esse aspecto e inclui a carta como um gênero ainda a ser percebido com maior grandeza e acuidade. São traços, marcas e heranças de um grande escritor e um personagem único da nossa Literatura.

Lima Barreto “compreendeu ainda jovem que intelectuais pedantes são os funcionários de dissuasão e visando ao consenso da ordem dominante” (SANTOS, 2004, p.105). Desta forma, segundo o autor, essa ordem trabalhava somente para a humilhação dos pobres. Ao trabalhar a hipótese de colocar nas entrelinhas de suas colaborações nos diferentes periódicos, entre os quais o jornal *ABC*, que circulava na capital, na leitura que fazia dos textos em alemão, francês e inglês, Barreto possibilita o contato e a interlocução com as leituras que lhe provocaram reflexão.

Nesse sentido, ao disponibilizar a leitura e traduzir os textos para os jornais de circulação, o autor alinha a perspectiva do intelectual de novo tipo, “livre da ilusão burguesa, que trabalha nos interstícios entre as classes, por um lado, e não na cisão entre classificados e desclassificados” (SANTOS, 2004, p. 105). Ora, a leitura era então um atributo de poucos na nascente república e a leitura em outra língua, então, limitava ainda mais sua perspectiva de alcance. Assim, ao interpretar e traduzir os referenciais presentes nos textos que chegavam às suas mãos, Lima Barreto partilhava o conhecimento adquirido com uma particularidade que seus pares não entendiam, ou seja, a linguagem direta, que se assemelhava à conversa que circundava as rodas de cafés e bares da capital fluminense.

É possível perceber que essas leituras buscam também elevar a obra de Lima Barreto a outro estado de reflexão, por estabelecer um contato de referências a escritos de outras terras, mas que, nas entrelinhas, detinham particularidade e complexidades que perturbavam também os autores e as narrativas brasileiras.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2003.
- BARRETO, Lima. *Correspondência: ativa e passiva. 1º tomo*. São Paulo: Brasiliense, 1961a. (Obras de Lima Barreto, v. XVI).
- _____. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1961a. (Obras de Lima Barreto, XIV).
- _____. *Diário do Hospício e Cemitério dos Vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1961a. (Obras de Lima Barreto, v. I).
- _____. *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v. I.
- _____. *Triste Fim de Policarpo Quarema*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1996.
- CORRÊA, Henrique S. Silva. *O tradutor Lima Barreto: Análise do texto “Cada raça tem um calino”*. X SEL – Seminário de Estudos Literários. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/henriquesergio.pdf
- CUTI [Luís Silva]. *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2011. (Retratos do Brasil).
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. *Atos de Tradução: ética, intervenções, mediações*. São Paulo: FAPESP, 2014.
- HOUAISS, Antônio; Sales, Mauro de Salles Villar. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (1 vol.).
- SANTOS, Joel Rufino dos. *Épuras do social: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.

Traduzindo Langston Hughes – do texto à voz, da voz ao texto

Pedro Tomé¹

Resumo: *o objetivo principal deste artigo é a apresentação de uma proposta de tradução para o poema “Morning After”, do poeta negro estadunidense Langston Hughes. Como veremos, nossa proposta pressupõe uma compreensão do significado das tradições orais negras, sobretudo as musicais, como expressão da negritude na obra do poeta. Especificamente para este poema, pensamos a tradução a partir da declamação realizada por Hughes no disco “The Weary Blues” (1957), motivo pelo qual faremos uma breve descrição da performance vocal registrada nesse álbum. Em seguida, apresentaremos os fundamentos teóricos de nossa proposta tradutória e, por último, a tradução comentada.*

Palavras-chave: *Langston Hughes, Renascença do Harlem, poesia de blues, performance oral, tradução performativa.*

1) Langston Hughes e a Renascença do Harlem: por um modernismo negro

Langston Hughes foi um dos expoentes da Renascença do Harlem, movimento literário, sociológico, filosófico e político de autoafirmação da negritude sediado em Nova Iorque. Nesta seção, buscaremos primeiramente descrever as convergências e divergências do movimento face a “outros modernismos”, bem como sua posição político-cultural na história negra dos EUA, seja como assimilador das fontes orais da cultura afro-americana, seja como ponto de partida para posteriores manifestações artísticas da negritude. No caso de Hughes, especificamente, veremos de que modo sua poética, calcada numa “estética da simplicida-

1 Doutorando em Estudos da Tradução pela FFLCH-USP.

de” (FORD, 2002, p. 101-122), colocava-se frente às vanguardas modernistas do início do século XX, as quais, em parte, propugnavam uma atitude mais cerebral na poesia. Veremos, ainda, como sua poesia transita entre as dimensões da oralidade e textualidade, entre o verso cantado e o verso escrito, entre a inconstância improvisatória do blues e a perenidade da publicação textual.

O protagonismo das figuras de Ezra Pound e T. S. Eliot na fase inicial do modernismo literário estadunidense é incontestável. Esse período, de modernismo “heroico”, pode ser delimitado entre os anos de 1908 e 1922, que respectivamente marcam a chegada de Pound à Inglaterra e a publicação do seminal poema eliotiano “*The Waste Land*” (MITCHELL, 1991, p. 26). Em posição cronologicamente contígua, situa-se o movimento da Renascença do Harlem, que, nas décadas de 20 e 30, constituiria um contraponto para as poéticas eruditas e europeizantes de Pound e Eliot. Nesse sentido, Langston Hughes e outros poetas do bairro negro nova-iorquino do Harlem tinham pontos de contato com os “*populist poets*”², como Vachel Lindsay, Carl Sandburg e Edgar Lee Masters. Tendo na figura de Walt Whitman seu grande precursor, os “*populista poets*” propunham uma poética mais abertamente discursiva, comunicativa e social, numa atitude, como coloca Roger Mitchell (1991, p. 49), “oposta à nova poética modernista, urbana e internacional, esteticamente intrincada, política e socialmente conservadora, e difícil de apreender” (tradução de Pedro Tomé)³. Propondo uma alternativa para “o percurso da lírica moderna no sentido do fechamento do discurso e do isolamento do poeta” (SILVA, 1998, p. 77-78), a poesia de Hughes, portanto, “caminhou na contramão da fragmentação e do isolamento da lírica do século XX. Ousou ser participativa e utilitária. Buscou caminhos próprios para interpretar a experiência do negro. Aceitou o desafio da comunicação (...)” (idem, *ibidem*).

É evidente, porém, a existência de pontos de convergência entre a poesia modernista dita “popular” e a de cunho mais intelectualizado, como o desejo

2 A expressão “*populist poet*” apresenta certa dificuldade tradutória. “Poeta populista” transmitiria uma conotação pejorativa; já “poeta popular” poderia passar a impressão de que estamos falando de poetas “do povo”, cantadores, cuja produção é limitada a uma dada comunidade cultural, não alcançando divulgação nos meios literários. Esse, certamente, não é o caso de Hughes, Sandburg etc; antes, o que temos são poetas que, posicionando-se como escritores conscientes do modernismo então vigente, enunciavam sua poesia com uma abrangência que incluía o povo na temática e linguagem. Segundo Silva, seria válida a expressão “poeta popular” para designar Hughes, desde que se consiga “despir o termo da forte carga ideológica que o reveste e trazê-lo de volta a significação de ‘próprio do povo ou para o povo, o homem comum’” (1998, p. 53).

3 [in all these things, their poetry was opposed to the new Modernist work which was urban and international, aesthetically intricate, politically and socially conservative, and difficult to grasp]

de retrabalhar a linguagem poética a fim de explorar novos ritmos e modos de expressão, e a radicalização de estéticas no sentido de rompimento com convenções literárias em voga no fim do século XIX. O que buscamos demarcar, aqui, é o que há de diferente nessas visões da renovação literária modernista, especificamente no contexto estadunidense: uma dessas visões era pautada por densa intertextualidade com o cânone literário europeu; a outra, preocupada com questões sociais prementes da atualidade, chegando a buscar inspiração em fontes distintas da literatura escrita.

Se até agora vimos pensando em termos do eixo literário modernista, criado e praticado por brancos, igualmente válido seria um deslocamento axial para o plano da história literária negra, investigando suas origens pré-modernas. A Guerra Civil (1861-65), durante a qual se deu o fim da escravidão, representa uma linha divisória na poesia negra estadunidense, separando-a “entre dois polos históricos: a **plantation** e o gueto” (HATTINHER, 1992, p. 36, grifo do autor). Essa mudança “do *locus* de inserção social do negro norte-americano”, consolidada com as grandes migrações do sul para o norte, ocorridas na virada do século, “acarreta importantes transformações nas relações entre o homem negro norte-americano e o ambiente sociocultural que o rodeia” (idem, p. 37). Se no *plantation*, ele se encontrava na posição social de escravo, praticamente incapaz de produzir literatura escrita, sua poesia oral se concretizava nas formas musicais das canções de trabalho (*work-songs*) e religiosas (*spirituals*). De todo modo, temos, no século XVIII, a figura da poeta escrava Phillis Wheatley; e, no final do século XIX, já num período pós-emancipação, o poeta Paul Laurence Dunbar, filho de escravos que foi pioneiro no uso de socioletos negros na poesia escrita.

Marginalização, linchamentos, Klu Klux Klan, falta de perspectivas de ascensão social, segregação instituída legalmente e preconceito generalizado na sociedade – esse era o panorama desalentador para os negros à época da Renascença do Harlem. Pioneira na organização de uma *intelligentsia* negra a fim de repensar a posição de seu povo perante a sociedade estadunidense, a Renascença envolveu de fato a questão do “renascimento” do negro; daí a ideia de “*new negro*”⁴, que deveria se reposicionar socialmente meio século depois de emancipado. A Renascença tinha como membros, além de Hughes, autores como Sterling A. Brown e Zora Neale Hurston, e intelectuais como James Weldon Johnson, W. E. B. Du Bois e Alain Locke. Todos eles se reuniam em prol da autoafirmação político-cultural da

4 Alain Locke, um dos membros do movimento, publicaria, em 1925, uma antologia intitulada “*The New Negro*”, motivo pelo qual a Renascença do Harlem também é conhecida como *New Negro Movement*.

negritude, que pode ser definida, segundo Hattner, como “forma de recuperação de uma identidade negra dizimada por séculos de escravidão e discriminação racial” (1992, p. 60).

De um ponto de vista político-cultural, a Renascença do Harlem foi precursora de movimentos como o *Black Arts Movement* (anos 60 e 70) e a tendência musical/poética do *spoken-word poetry* (anos 70), que influenciaria diretamente na criação do rap na década de 80. Quanto ao ativismo político, basta pensarmos que um dos mentores da Renascença do Harlem, W. E. B. DuBois, foi um dos fundadores da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) em 1909, associação que teria atuação nos movimentos pelos direitos civis nos anos 50 e 60. Desse modo, a Renascença se situa num ponto nodal da história negra, articulando referências culturais e políticas que vão desde o período da escravidão – entre os séculos XVII-XIX – até a eleição de um presidente negro no século XXI; desde pioneiros da negritude e denunciadores da opressão, como Hughes e DuBois, até a atuação política renovadora de líderes como Martin Luther King e Malcom X; desde uma poesia oral entoada em plantações de algodão por *bluesmen* andarilhos num momento histórico coincidente com o limiar da modernidade, até uma poesia oral recitada nos guetos urbanos metropolitanos na cultura negra contemporânea do “hip-hop”; desde a pioneira da poesia negra feminina, a escrava Phillis Wheatley, até a poeta feminista e professora universitária Harryette Mullen. Uma refração internacional da Renascença do Harlem seria encontrada, na década de 30, no movimento da Négritude, constituídos por intelectuais como Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor, Nicolás Guillén e Léon Damas.

Imbuídos de engajamento sociopolítico e conscientes de sua posição de formadores de opinião dentro da comunidade negra, os membros da Renascença enfrentavam um dilema: deveria o “*new negro*” integrar-se à sociedade via conformação aos valores brancos de classe média, ou rejeitar tais valores em prol de uma valorização da cultura oral afro-americana⁵, então inferiorizada? Com base nessa questão, podemos dividir a renascença entre a Velha Guarda (W. E. B. DuBois, James Weldon Johnson e Alain Locke, dentre outros) e a Nova (Sterling A. Brown, Zora Neale Hurston, e Langston Hughes, dentre outros). Segundo Steven Tracy (1988, p. 17), a Velha Guarda nutria certa ambivalência a respeito das tradições orais, numa tentativa de balancear “seu orgulho racial com valores de classe mé-

5 Empregamos, aqui, expressões como “tradição oral” ou “cultura oral” em vez de “folclore”, que seria a tradução mais imediata para “*folklore*”, expressão largamente utilizada na bibliografia em inglês que consultamos. Isso porque “folclore”, em português, envolve certa dificuldade conceitual que preferimos evitar.

dia”, criticando a Nova Guarda por buscar no “submundo negro” a expressão da negritude, em vez de “estabelecer exemplos de negros respeitáveis para outros de sua raça seguirem”⁶ (tradução de Pedro Tomé). De maneira geral, a Velha Guarda via com certo desprezo o blues e o jazz, então considerados vulgares, motivo pelo qual possuíam predileção pela música religiosa – os *spirituals* –, justamente pela afiliação formal desse gênero musical aos modos composicionais do hinário cristão. Já a Nova Guarda preconizava uma ampla aceitação da música secular, e não apenas religiosa, como material oral a ser valorizado pelos Novos Negros, o que envolvia um apreço pelo blues e jazz. Langston Hughes, de fato, defendia uma arte autenticamente negra em sua temática e estética, sem preocupações em agradar ao “bom gosto” dos brancos ou negros de classe média, como esclarece em seu ensaio seminal “*The Negro Artist and the Racial Mountain*”, de 1926.

Porém, nessa mediação entre as origens orais e a veiculação do blues como literatura escrita, a questão da autenticidade da poesia de Hughes tornava-se intrincada: ele tentava equacionar a “pureza” de suas fontes tradicionais originárias com a apropriação dessa cultura na forma de literatura formalizada textualmente, apropriação essa sempre modificadora em certo grau. Em verdade, Hughes não era um cantador popular rural, mas antes um poeta urbano: por mais humildes que fossem suas origens, o fato é que sua educação formal em nível universitário, bem como o fato de ter-se filiado a um movimento de intelectuais, diferenciava-o da figura do *bluesman* ambulante semiletrado dos rincões sulistas. Em sua poética de oralidade, Hughes, segundo Steven Tracy (1988, p. 45) “queria ser ‘autêntico’, mas também queria que seus poemas tivessem alcance maior do que, segundo sentia, suas fontes tinham (...)”⁷ (tradução de Pedro Tomé). Se pensarmos pela ótica da literatura escrita à qual Hughes imprimia o elemento oral, sua “estética da simplicidade” (FORD, 2002, p. 101-122) lhe rendia acusações de não fazer jus ao hermetismo modernista; pela ótica da oralidade transposta para o texto, há o problema da própria escritura, no “silêncio” da página, de uma poesia derivada diretamente do canto. Essas questões se desdobram em várias outras, que envolvem questionar as fronteiras entre oral/escrito, popular/erudito⁸; e nossos comentários sobre o tema não se pretendem conclusivos no escopo deste artigo.

6 [the Old Guard tended to be more ambivalent in their attitudes toward folk materials, attempting to balance their own racial pride with their middle-class values. For them, the New Guard relied far too much on black underworld characters and “low-life” types in their depictions of African-American experience, rather than setting up examples of respectable Negroes for others of their race to follow]

7 [he wished to be “authentic”, though he knew that he wanted his poems to do more than felt his sources did]

8 Cf. ZUMTHOR, Paul (1993); e FOLEY, John Miles (2002).

Afirmava Hughes (1943 apud TRACY, 1988, p. 44): “[s]into, em certo sentido, que a função do poeta é interpretar não apenas seu povo para o resto do mundo, mas para o próprio povo” (tradução de Pedro Tomé)⁹. Aqui, entramos numa questão sobre fonte e público da obra de Hughes: no que diz respeito a interpretar o povo para si mesmo, Hughes via na tradição oral da classe baixa a fonte de seu trabalho, e na classe média, o público-alvo mais imediato. Tal circunstância refletia sua convicção de que a classe média negra deveria conhecer seus aspectos identitários mais profundos, orgulhando-se deles, ao invés de obter a desejada respeitabilidade de homem branco. Idealmente, o artista deveria, para Hughes, utilizar a cultura oral, passando-a para o texto escrito – e, desse modo, como que a “institucionalizando” culturalmente –, mas não deveria violar seu espírito (TRACY, 1988, p. 48).

Apesar da grande relevância dessa ruptura ideológica levada a cabo por Hughes e outros poetas negros da época, é preciso reconhecer que, ao longo das décadas, o uso da oralidade passou a correr o risco de ser visto como o único modo legítimo de se fazer poesia negra. Trata-se de uma restritiva expectativa de que a identidade negra, no plano literário, seja sempre pautada pela oralidade, recusando-se aos autores negros outras formas de expressão que trabalhem a linguagem sob uma perspectiva mais textual. É o questionamento levantado por Amorim em comentário sobre a poeta negra contemporânea Harryette Mullen:

Apesar da reconhecida importância da oralidade na constituição de sua poesia produzida na década de 80, e mesmo posteriormente, Harryette Mullen manifestou, em algumas de suas entrevistas, a preocupação com a “prescrição”, implícita ou não, da representação desse elemento como fator de autenticidade a ser seguido na literatura afro-americana. Mullen, na realidade, tem questionado a tentativa de se estabelecer o que é ou não autêntico na cultura afro-americana, justamente porque, para ela, a experimentação com as “fronteiras” e com que aquilo que ela denomina “*shuffling*” – o “embaralhamento” ou “sampleagem”, na poesia e na música negra, de linguagens e tradições diversas – é o que enriquece a experiência da negritude enquanto manifestação artística. Da mesma maneira, Mullen passou a se interessar por uma tradição pouco reconhecida, e até marginal, no universo da literatura afro-americana, que é aquela relacionada não tanto com os “*speakerly texts*” (textos que exploram a oralidade), mas com os “*writerly texts*” (textos que aprofundam os efeitos ambivalentes da escrita e

9 [I feel, in a sense, that the function of the poet is to interpret not only his own people to the rest of the world, but for themselves]

da textualidade). (...) Há, assim, uma mudança significativa na construção do teor poético, na medida em que passa a lidar com uma profunda desestabilização da representação (supostamente) nítida e coesa da identidade negra. É assim que Mullen dialoga com a intertextualidade e com dimensões culturais contemporâneas que extrapolam a demarcação da experiência negra como uma condição culturalmente estável. (AMORIM, 2014, p. 10-11)

De todo modo, numa visão retrospectiva, parece-nos lícito concluir que foi necessário primeiramente um trabalho de inserção do negro nos espaços de criação artística, legitimando culturalmente seus aspectos identitários mais profundos; e tal trabalho, num momento inicial, só poderia ser feito de “fora” para “dentro” da literatura, através da exaltação da cultura popular negra. Nesse sentido, Hughes e seus colegas do Harlem abriram caminho para que poetas contemporâneos, como Harryette Mullen, possam transitar livremente entre a oralidade e outros modos de experimentação poética.

Vimos, ao longo desta seção, que a poética de blues de Hughes é informada por diversos entrecruzamentos: o plantation e o gueto; a emancipação e a exclusão social; a poesia oral e a escrita; a arte popular sem engajamento autoconsciente e a negritude politicamente expressa por intelectuais; as origens humildes de Hughes num estado do interior e sua participação na Renascença do Harlem. É justamente nesses pontos de intersecção que Hughes acenava para o “alto modernismo” com uma poética potente em sua simplicidade combativa e representativa da oralidade de um povo que, menos de meio século antes, ainda era escravizado.

2) Declamação: o álbum “The Weary Blues”

Langston Hughes foi um dos pioneiros na rícita poética com fundo musical e, embora já tivesse realizado esse tipo de performance em décadas anteriores, foi somente em 1957 que ele lançaria seu primeiro registro oficial, na forma do álbum “*The Weary Blues*”. Ouvi-lo “oferece, além de uma experiência estética rica e prazerosa, a comprovação da extrema afinidade entre os ritmos do *blues/jazz* e os ritmos da sua poesia”, afirma Roberto da Silva (1998, p. 68)¹⁰. Acompanhado de uma banda de jazz, que incluía o baixista Charles Mingus e o pianista Leonard

10 Infelizmente, o álbum, raríssimo para compra no Brasil, é também dificilmente encontrável para escuta na internet. De todo modo, em nossa tese de doutorado, utilizaremos algumas das faixas do álbum nos experimentos de gravação, pois nossa poética do traduzir é fundamentalmente pautada na performance vocal, o que envolve nossa voz, como tradutores, bem como a de Hughes.

Feather, Hughes pratica um canto falado, antecipando assim o *spoken-word movement*: sua voz entoa os poemas de maneira altamente cadenciada e interpretativa, com recursos emprestados da atuação teatral e do canto. Nesse sentido, o poeta não se limita a meramente *falar* seus poemas em voz alta; de fato, percebem-se em sua interpretação vocal certos elementos melódicos, como a variação de duração, altura e intensidade das sílabas pronunciadas. É evidente que não se verifica um grau de variabilidade melódica tão grande quanto no canto propriamente dito; por outro lado, tem-se um grau de melodização superior ao da fala pura e simples – daí a designação “canto falado”.

A performance de Hughes, ao mesmo passo que antecipa características da *spoken-word* e do *rap*, remete às antigas tradições do blues mais falado, como o *talkin’ blues*, subgênero do blues desenvolvido sobretudo na primeira metade do século XX. Estabelece, assim, uma relação de conectividade com o passado e o futuro da música negra dos EUA. Cremos que explorar a possibilidade de *tradução do texto recitado* – e não propriamente do texto escrito – é uma forma de prestar tributo a essa relevante contribuição de Hughes para a performance oral negra.

Projeto de tradução

Na tradução, pretendemos simular textualmente as inflexões da voz de Hughes em sua declamação do poema “*Morning After*”, de tal modo a introduzir uma corporeidade maior à tradução poética, para além dos limites da textualidade estrita. Ao aproximarmos a palavra escrita da cantada, cremos fazer jus à poética de blues de Hughes, e nossa premissa teórica para tal experimentação reside nas reflexões de Peter Low em texto sobre tradução de canções. De forma sugestiva, o autor provoca os tradutores de poesia a pensarem a tradução sob uma perspectiva mais performativa (LOW, 2003, p. 93): assim como os tradutores de peças teatrais, eles “deveriam perguntar a si mesmos quanta importância dar a aspectos orais e aurais em suas traduções (...)” (tradução de Pedro Tomé)¹¹.

Cumpre esclarecer primeiramente que, por não podermos, nos limites deste artigo, recorrer ao formato midiático não textual da gravação musical, iremos indicar através do uso de negrito o modo como Hughes declama o poema. Diante da

11 [just as drama-translator should consider how well their TTs will work in live theatrical performance, so poetry-translators should ask themselves how much importance they should give to oral-auditory features in their TTs, and to what extent they wish their versions to be recited]

impossibilidade de escuta da récita por parte do leitor, pretendemos realçar, com tais notações, os aspectos rítmico-melódicos de sua performance, como altura, duração e intensidade das notas atribuídas a cada célula silábica, a fim de passar ao leitor uma ideia de como a declamação se dá. Aplicaremos o mesmo procedimento ao texto traduzido, de tal maneira que se possa constatar a correspondência entre a acentuação dos versos em português e a dos versos originais.

Manifestando-se sobre a leitura silenciosa de poesia, ressalta Cavalcanti Proença (1955, p. 7) que “a boa leitura de versos se baseia nas diferenças de duração atribuídas às sílabas tônicas, numa gradação que faz as de cesura maiores que as segmentares, e as de fim de verso mais longas que aquelas”. Haveria, ainda “as unidades semânticas, muito perceptíveis no ‘enjambement’, os fenômenos da entonação, o acento fraseológico e outros” (idem, *ibidem*). A cadência da leitura se constrói, assim, com base em fatores que dizem respeito sobretudo à respiração (pausas no interior dos versos e entre eles) e ao sentido (unidades semânticas). Ou seja, na própria leitura silenciosa e individual, que não se reduz a uma prosódia estática, existe potencialmente a dinâmica da fala, cuja entonação se reflete no alargamento e contração de vogais, mesmo as que, por serem tônicas, deveriam ter duração igual. Nesse sentido, o que *ouvimos* ao ler o texto, ainda que silenciosamente, é uma “relatividade de duração entre as diferentes tônicas”; assim, “a noção de tonicidade mecânica cede lugar a uma tonicidade por assim dizer declamatória, criadora de tipos mais complexos de ritmo” (PROENÇA, 1955, p. 7). Essa “tonicidade declamatória” é escancarada em todos os seus efeitos em récitas como a de Hughes, alterando prosodicamente os parâmetros métricos que se colocam como regra na contagem silábica tradicional/textual.

Peter Low, ao analisar tradução sua para uma composição erudita baseada em um poema de Baudelaire¹², afirma que o ritmo de sua tradução (2003, p. 108) “é baseado não na prosódia do poeta francês (ou de qualquer poeta inglês), mas naquela música em especial – que varia de duas a seis sílabas por compasso e raramente posiciona as notas longas no primeiro tempo” (tradução de Pedro Tomé)¹³. Logo, a prosódia de sua tradução não está mais na métrica do verso alexandrino, mas nos acentos silábicos rearranjados pelo canto. Sob

12 O poema em questão é “*La Vie Antérieure*”, de 1857, e sua musicalização foi feita por Henri Duparc em 1884.

13 [its rhythm, however, is based not on the prosody of the French poet (or of any English ones), but on that specific music – which varies from two to six syllables per measure and seldom places the longest notes at the downbeats]

essa perspectiva, a unidade prosódica condutora do ritmo na tradução passa a ser o compasso, e não mais as células dissilábicas. Nesse sentido, já não se fala mais em correspondência formal, pela qual se utilizaria um metro correspondente ao da língua de partida em termos de quantidade de sílabas poéticas. A plasticidade da emissão de fonemas, que permite um aceleração ou retardamento do andamento, suscita uma substituição do critério da *extensão espacial* de um verso – entendida como contagem silábica – pelo da *duração temporal*. Consequentemente, uma redondilha e um decassílabo, por exemplo, podem ter praticamente a mesma duração, desde que suas sílabas sejam realocadas de modo a soar pela mesma quantidade de pulsos musicais, o que ficará mais claro adiante, quando separarmos alguns versos do poema de Hughes em compassos.

Ainda que todas essas nuances sejam melhor apreciadas numa escuta de gravação, esperamos que as notações visuais aqui propostas possibilitem uma “audição imaginativa” por parte do leitor no que diz respeito ao texto original e à tradução.

O poema “*Morning After*” e sua Tradução¹⁴

Morning after

*I was so **sick** last night I
Didn't hardly know my **mind**.
So sick last night I
Didn't know my **mind**.
I drunk some **bad** licker that
Almost made me **blind**.*

*Had a **dream** last night I
Thought I was in **hell**.
I drempt last night I
Thought I was in **hell**.
Woke and looked around me –
Babe your mouth was **open** like a **well**.*

Manhã Seguinte

Ontem **enchi** a cara tanto
Que nem reconhecia ela **mais**.
Vish, enchi a cara e
Nem reconhecia ela **mais**.
Tomei uma **merda** de pinga que
Parecia até do **satanás**.

Eu son**hei** essa noite
Que eu tava lá no **inferno**.
Essa noite sonhei
Que eu tava lá no **inferno**.
Eu acordei e olhei pros lados –
Babe, sua cara era um **poço** boquiaberto.

14 A versão do poema aqui utilizada foi retirada de HUGHES, 1994.

I said, Baby! Baby!
*Please don't snore so **loud**.*
Baby! Please!
*Please don't snore so **loud**.*
You jest a little bit o' woman but you
*Sound like a **great big crowd**.*

Eu falei, Baby! Baby!
 Vê se não ronca tão **alto**.
 Baby! Por favor!
 Vê se não ronca assim tão **alto**.
 Cê é pequenininha mas seu ronco
 Lembra o **centro de São Paulo**.

Os trechos em negrito indicam palavras que o poeta pronuncia de maneira mais enfática, seja por variações em altura (registro mais agudos), duração (pronúncia desacelerada) ou intensidade (aumento no volume). Para fazer jus a essa tonicidade declamatória nos limites do texto escrito, realizamos emulações fônicas, com vistas a atingir uma afinidade vocálica em relação às palavras enfatizadas pelo poeta na récita. Trata-se de um recurso comum em traduções de canção, como, por exemplo, no caso do conectivo “porque” utilizado por Gilberto Gil para traduzir o trecho em que a canção original (“*I Just Called to Say I Love You*”, de Stevie Wonder) continha a expressão “*to say*”. Como demonstra Cintrão, o termo usado por Gil “recupera perfeitamente as sonoridades vocálicas” da expressão em inglês (2007, p. 143). Na nossa tradução, temos alguns exemplos, como as palavras que ocupam posição rimante, desfechando versos: *mind*/mais, *blind*/satanás, *hell*/inferno, *well*/boquiaberto, *loud*/alto, *crowd*/Paulo.

Quanto ao sentido dos versos, temos alguns desvios: uns menores, como a omissão da palavra “*sick*” na primeira estrofe, cuja noção geral, de todo modo, fica implícita na tradução; e alguns maiores, como os versos finais da segunda e terceira estrofes. No caso do primeiro verso, o que ocorreu foi uma explicitação: se, no original, o enunciador guarda certo mistério sobre a causa de ter passado mal, deixando-a para o final da estrofe, na tradução a questão da “bebedeira” é anunciada logo no primeiro verso. Se, por um lado, deixamos de lado a questão da surpresa que normalmente se constata ao final da estrofe de blues, cremos, por outro lado, ter criado um jogo de palavras que contribui para a irreverência do texto: o enunciador “encheu tanto a cara” que já nem reconhece mais o próprio rosto (“*didn't hardly know my mind*”). Ao final da primeira estrofe, a menção à cegueira causada pela bebida ruim é omitida. A má qualidade da pinga, porém, fica subentendida na sugestão de sua proveniência diabólica. Sabe-se, de todo modo, o quão comum é a referência a satanás (“*devil*”) nas letras e poemas de blues.

Ao final da segunda estrofe, a tradução para o verso “*Babe your mouth was open like a well*” – “Babe, sua cara era um poço boquiaberto” – não apresenta perda imagética, mas apenas um pequeno desvio semântico. Já o verso final do poema apresenta modificação maior, que atinge a imagem da metáfora associada pelo

enunciador do poema à sua amante: se, no original, temos uma “*great big crowd*” (“grande multidão”), o verso traduzido fala em “centro de São Paulo”. Aqui seguimos novamente o critério da emulação fônica (“*great*/centro”; “*crowd*/Paulo”); e, de todo modo, parece-nos que a noção de multidão ruidosa está implícita na ideia geral de centro de uma grande metrópole. Ademais, na área da tradução de canção é comum o procedimento de aclimatar certas metáforas com vistas a uma maior comunicabilidade com o público receptor (LOW, 2005).

Do ponto de vista da duração de cada verso, indicamos abaixo, através de uma notação musical simplificada, os compassos correspondentes a cada unidade da pronúncia de Hughes. Tal forma de notação, utilizada por Steven Tracy para outros poemas ou canções (1988), visa demonstrar, através de números consignados acima das palavras, o posicionamento de cada sílaba em relação aos pulsos musicais, isto é, aos tempos de cada compasso. Sabe-se que o compasso mais comum no blues – e na música popular ocidental, de maneira geral – é o de quatro tempos, motivo pelo qual os números correspondentes a cada pulso vão de um a quatro. Após o quarto tempo, entenda-se que novo compasso se inicia; e quando não há números encimando palavras, trata-se de pausas no canto, preenchidas por passagens instrumentais. Vejamos esse método aplicado à primeira estrofe:

1 2 3 4 1 2
I was so sick last night I
 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Didn't hardly know my mind.
1 2 3 4 1
So sick last night I
 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Didn't know my mind.
 1 2 3 4
I drunk some bad licker that
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
Almost made me blind.

1 2 3 4 1 2
 Ontem fiquei num estado
 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
 Que eu nem me conhecia mais.
 1 2 3 4 1
 Fiquei num estado
 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
 Que nem me conhecia mais.
 1 2 3 4
 Tomei uma merda de pinga que
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4
 Tentou até me cegar.

Note-se que, apesar de a grande maioria dos versos, na tradução, ter extensão mais longa do que os do original, bastam pequenas adaptações de pronúncia para moldar os versos traduzidos numa linha rítmico-melódica análoga aos originais. Assim, se pensarmos na lógica da canção de blues, com suas pausas vocais para respiro e com sua notável maleabilidade melódica, em que sílabas podem ser aceleradas ou desaceleradas conforme a intencionalidade do intérprete, ambos os textos poderiam ser entoados de maneira melodicamente similar, como pertencentes à mesma canção. Ademais, as palavras mais enfatizadas pelo poeta, que acima estavam em negrito, ocupam, na tradução, a mesma posição: por exemplo, no original, as palavras “*bad*” e “*licker*” ocupam respectivamente o terceiro e quarto tempos do compasso; o mesmo pode ser dito acerca de “merda” e “de pinga”.

Conclusão

Neste artigo, propusemos um experimento de tradução que, segundo esperamos, poderá fornecer certa contribuição para os estudos da tradução poética, com valorização da corporeidade do gesto vocal latente no texto. Com efeito, o objeto de partida das traduções, aqui, não era mais o poema em seu formato textual, mas antes o texto do modo como recitado por Hughes - ou seja, não um objeto escrito, mas antes vocalizado. Portanto, o objeto de partida já era uma forma de derivação; na tradução, propusemos uma reescritura desse formato derivado, trazendo-o de volta ao plano textual após a intermediação pela voz do poeta. É evidente que, pelo escopo limitado do artigo, deixamos de lado várias questões

caras à tradução literária, como registro linguístico utilizado, escolha vocabular, rimas, aliterações etc. Porém, esse recorte temático mais específico, voltado para a questão da declamação de Hughes, permitiu-nos um aprofundamento na questão. E, retomando a primeira seção deste artigo, parece-nos que esse experimento tradutório de natureza mais performativa é uma maneira adequada de começarmos a pensar a tradução da poesia de blues de Hughes, tão marcada pela expressão da negritude via performance oral.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Lauro Maia. *Cores Desinventadas – A Poesia Afro-Americana de Harryette Mullen*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.
- CINTRÃO, Heloísa Pezza. “Gilberto Gil e Haroldo de Campos: in(con)fluências, transcriação da canção”. In: *Revista de letras*, v. 47, n. 1, jan./jun. 2007, pp. 129-153.
- FOLEY, James Miles. *How to Read an Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- FORD, Karen Jackson. “Do Right to Write Right: Langston Hughes’s Aesthetics of Simplicity”. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Langston Hughes*. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 2002 (série *Bio Critiques*), pp. 101-122.
- HATTNER, Álvaro Luiz. *A expressão da negritude na poesia de Langston Hughes e Solano Trindade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto da UNESP, São José do Rio Preto, 1992.
- HUGHES, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Nova Iorque: Vintage Books, 1994.
- LOW, Peter. “The Pentathlon Approach to ‘Translating Songs’”. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance – voices and virtues of vocal translation*. Nova Iorque: Rodopi, 2005.
- _____. “Translating Poetic Songs – an attempt at a functional account of strategies”. In: *Target – International Journal of Translation Studies*, v. 15, n. 1, 2003, pp. 91-110.
- MITCHELL, Roger. “Modernism Comes to American Poetry: 1908-1920”. In: MYERS, Jack; WOJAHN, David (Eds.). *A Profile of Twentieth-Century American Poetry*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991, pp. 25-53.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955, 3 ed.
- SILVA, Roberto Bezerra da. *Langston Hughes: Poesia Negra e Engajamento*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- TRACY, Steven C. *Langston Hughes and the Blues*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O drama e a alegria da tradução: Gwendolyn Brooks versando a vida em três poemas¹

Lauro Maia Amorim²

Resumo: *Propõe-se, com este trabalho, a tradução comentada de três poemas da premiada poeta afro-americana Gwendolyn Brooks. Discutem-se as diferentes dimensões interpretativas que seus poemas sugerem e suas implicações para as estratégias de tradução adotadas para a sua recriação em língua portuguesa.*

Palavras-chave: *tradução; poesia; literatura afro-americana; Gwendolyn Brooks*

Introdução

Gwendolyn Brooks (1917-2000) é considerada uma das maiores poetisas da literatura norte-americana, tendo dado uma contribuição singular e inestimável à própria história da literatura afro-americana.

Embora tenha nascido em Topeka, Kansas, Brooks é particularmente lembrada como uma chicagense, tendo vivido a maior parte de sua vida em Chicago. Seu primeiro livro de poesias, *A Street in Bronzeville*, publicado em 1945, recebeu imediata aclamação crítica. Tornou-se, em 1950, a primeira afro-americana a ganhar o prêmio Pulitzer de Poesia, pela obra *Annie Allen* (1949).

Além de ter sido contemplada, ao longo da vida, com inúmeros prêmios, Gwendolyn Brooks foi condecorada, em 1990, com o título de Doutora em

1 Gostaria de manifestar meus agradecimentos aos pesquisadores-tradutores John Milton (USP), Paulo Henriques Britto (PUC-RJ) e Marcos Bagno (UnB) por seus valiosos comentários acerca das traduções.

2 Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São José do Rio Preto, São Paulo.

Humane Letters. Em 1967, na Fisk University (universidade estadunidense historicamente frequentada por alunos predominantemente negros), a poeta participou do Segundo Congresso de Escritores Negros, onde teve a oportunidade de conhecer artistas e ativistas do movimento negro político-estético *Black Arts Movement*, como Amiri Baraka, Larry Neal, entre outros. Esse encontro exerceu uma influência importante na sua produção poética posterior. Estudiosos, no entanto, reconhecem que a crítica social nunca deixou de estar presente em seus primeiros poemas, o que pode ser atestado nas traduções aqui apresentadas.

Em uma entrevista, Brooks chegou a afirmar que a matéria de sua poesia era a vida cotidiana, observada de sua kitchenette. Como bem destaca Gates e McKay (2004), embora também tenha cultivado o verso livre, a poesia de Brooks sempre impressionou os leitores pelo seu “domínio absoluto da rima e da métrica; pelo emprego sofisticado da ironia, tanto formal quanto temática, como em seu poema ‘We Real Cool’ [aqui traduzido], e por sua delicada e não menos impressionante tradução de eventos públicos em detalhes poéticos memoráveis” (p. 1624).

Como veremos a seguir, três poemas nos revelam três olhares que se caracterizam pela ironia, pela transgressão, e pelo que há de mais pungente na dor perante aquilo que não se esquece: do eu lírico trágico-jocoso de “We Real Cool”; passando pela transgressão vislumbrada por uma menina em “a song in the front yard”, até chegar às memórias de uma mãe solitária em “the mother”, Gwendolyn Brooks nos surpreende com sua delicadeza e sua lucidez poética, especialmente ao tratar de temas e situações envolvendo as ironias que cercam o drama (e a alegria) de viver.

Poemas traduzidos e comentados

We Real Cool: “A Gente é da Hora” e “A Gente é Legal”

Versão “A Gente é da Hora”

We Real Cool³

The Pool Players.
Seven at the Golden Shovel.

We real cool. We
Left school. We

Lurk late. We
Strike straight. We

Sing sin. We
Thin gin. We

Jazz June. We
Die soon.

A Gente é da Hora

Jogadores de Sinuca.
Sete no Taco de Ouro.

A gente é da hora. A gente
Largou a escola. A gente

Embala na balada. A gente
Ataca na tacada. A gente

Xinga sim. A gente
Ginga gim. A gente

Funkeia fevereiro. A gente
Morre bem cedo.

Este é um dos poemas mais conhecidos de Gwendolyn Brooks. Caracterizado pela forma compacta, especialmente porque todas as palavras são monossilábicas, o poema contém apenas três palavras por verso (à exceção do primeiro), cada um, a partir do segundo, se iniciando com um enjambement. Tem a força da oralidade aliada ao labor poético caracterizado por aliterações e assonâncias que conferem acentuada musicalidade ao poema⁴. Ele promove a reflexão em torno da juventude negra, expressa na reunião de sete jovens em torno de uma mesa de sinuca. O poema contrasta a liberdade buscada e praticada pelos jovens, que questionam a viabilidade da escola em suas vidas (“We”/“Left school”), celebran

3 Originalmente publicado em *The Bean Eaters* (1960).

4 Na internet há uma gravação muito famosa desse poema sendo recitado por Gwendolyn Brooks e que demonstra sua musicalidade, especialmente quando a poeta chega ao último verso, finalizando-o com uma nota musical.

do a diversão (“We”/“Sing sin.”/“We”/“Thin gin”) e a ousadia como fontes de liberdade contra o ensinamento de preceitos morais. O poema também reserva certas ambiguidades, como “we strike straight”, que pode ser lido tanto como “nossa tacada – na sinuca – é certa” mas, também, como “a gente ataca/bate pra valer”, ou seja, a dimensão lúdica do jogo se mistura à violência. Além disso, “We”/“Jazz June” sugere mais de um sentido: diversão aliada à música jazzística, especialmente em “junho”, mês do verão e da diversão nos Estados Unidos; mas “jazz” também pode ser sinônimo de fazer sexo. Ressalta-se, ainda, a importância de “We” ao longo do poema: ao ser proferido ao final do verso, a dimensão coletiva de “We” ganha um destaque gráfico, produzindo-se uma reverberação significativa ao longo de todo o poema. A afirmação da liberdade se contrasta, no final, com o reconhecimento da morte prematura pelo eu lírico coletivo.

Foram propostas duas traduções para o mesmo poema. A primeira versão, intitulada “A Gente é da Hora”, tem um caráter mais experimental no que diz respeito à criação de aliterações e assonâncias que pudessem expressar, de maneira recíproca, a dimensão estética que corporifica sentidos e sons no poema original. Assim, por exemplo, “embala na balada” procura, ao mesmo tempo, refletir o sentido de diversão às altas horas da noite e as consoantes laterais em “lurk late”, contribuindo também, com o verso seguinte, na construção da rima: “ataca na tacada” – uma opção que busca lidar com a ambiguidade sonora de “strike straight”, podendo, assim, revelar a “tacada” certa na sinuca, mas, também, o sentido de violência sugerido em “strike”.

Embora, semanticamente, os versos “Xinga sim/Ginga gim” apontem para deslocamentos mais acentuados na tradução (especialmente porque o primeiro verso não apresenta, senão de maneira oblíqua, o sentido de “pecado” do verso em inglês) eles procuram representar as aliterações (“**Sing sin**”) e assonâncias (“**Sing sin**”/“**Thin gin**”) dos respectivos originais, aproximando-se mais, portanto, do aspecto formal e rítmico dos versos em inglês. Essa opção, porém, consegue manter o necessário grau de coloquialismo que o contexto do poema exige.

Além disso, recorreu-se a uma tradução mais domesticadora de “Jazz June”, adaptando tanto o referencial musical (“Funkeia”) quanto a referência temporal (“fevereiro”). Certamente essa opção permite uma maior adequação ao contexto brasileiro de enunciação, uma vez que o jazz, como gênero musical, é muito menos popular no Brasil, do que nos Estados Unidos (e mesmo lá, atualmente, tem menos penetração entre os mais jovens, em comparação a gêneros como rap ou hip-hop, do que nos anos 60, quando o poema foi concebido). Vale ressaltar que a associação entre “funkeia” e “fevereiro” sugere (tanto quanto “Jazz”, em

seu sentido sexual), a imagem implícita do carnaval, do verão e a exploração da sensualidade, tão presente nos populares bailes funks.

Um problema de difícil solução é o fato de que, no poema em inglês, as palavras monossilábicas tornam o texto mais compacto, especialmente do ponto de vista gráfico, o que não se realizou na tradução, já que a exigência de preposições e artigos acabam, de certa forma, por tornar o poema mais longo, ainda que um certo grau de coloquialidade, em português, tenha sido preservado. Uma possível solução seria recorrer ao pronome “nós”, em vez de “a gente”, especialmente com uma conjugação não padrão: “nós ataca na tacada”, “nós embala na balada”, etc. Essa opção teria a vantagem de tornar o poema mais curto em português. Contudo, acaba por gerar outra questão: com exceção do título (“We Real Cool”), um possível exemplo do inglês afro-americano vernacular (ou “Black English”), o poema não apresenta construções linguísticas não padrão, não suscitando, assim, formas estigmatizadas.⁵

Embora essas formas não padrão possam ser opções legítimas de tradução, até porque são produções linguísticas reais, faladas por grupos sociais com menor escolaridade, optamos por não utilizá-las na medida em que Gwendolyn Brooks, ao longo do poema, não recorreu a formas estigmatizadas, mas a combinações lexicais que não deixam de expressar coloquialidade. Vejamos, agora, a segunda versão proposta:

5 Isso não significa, porém, que todas as formas linguísticas consideradas não padrão sejam, necessariamente, estigmatizadas: como demonstram as pesquisas sociolinguísticas, em contextos de fala informal, o emprego de pronome sujeito em posição clítica (como “Eu encontrei **ela** ontem”), por exemplo, é muito mais recorrente que a forma considerada padrão (“Eu a encontrei ontem”), mesmo entre falantes escolarizados, o que demonstra que seu uso não enseja reações de estigmatização como no caso de outras formas linguísticas não padrão, como aquelas que envolvem o fenômeno do rotacismo (“brusa”, “Cráudia” ou “Framengo”).

Versão “A Gente é Legal”

We Real Cool

*The Pool Players.
Seven at the Golden Shovel.*

We real cool. We
Left school. We

Lurk late. We
Strike straight. We

Sing sin. We
Thin gin. We

Jazz June. We
Die soon.

A Gente é Legal

*Jogadores de Sinuca.
Sete no Taco de Ouro.*

A gente é legal. A gente
Largou o colegial. A gente

Manda na madrugada. A gente
Acerta na sinuca. A gente

Foge de igreja. A gente
Segue a cerveja. A gente

Samba à beça. A gente
Morre depressa.

A segunda versão busca também recriar os efeitos sonoros do plano do significante, com aliteraões, assonâncias, além das rimas internas e externas. Por outro lado, é uma versão ligeiramente mais coloquial que a anterior, até porque se vale de construções linguísticas menos inusitadas que a primeira tradução (como, por exemplo, com “Ginga gim” ou “Funkeia fevereiro”, ou mesmo com “embala na balada”/“ataca na tacada” – que emprestam ao poema um ritmo mais sincopado). Obviamente, a segunda versão também poderia ser facilmente musicada, no entanto, seria uma versão musical com frases mais próximas do discurso falado.

Na terceira estrofe, retomamos, de forma menos oblíqua, o verso “Sing sin”, na medida em que “a gente foge de igreja” sugere, também, a percepção, baseada no senso comum, de que isso seria certamente uma forma de “pecado” (especialmente porque eles “fogem de igreja” para beber e se divertir). A opção por cerveja, além de contribuir para a manutenção da rima, é uma bebida muito mais popular no Brasil que o gim, o que ajuda a produzir uma imagem aparentemente mais clara do que seria a realidade vivida por jovens negros no Brasil.

É claro que devemos ponderar sobre outros aspectos: pode-se dizer que certamente a cerveja também é muito mais popular que o gim nos Estados Unidos, e esta não é necessariamente tão cara que não possa ser consumida – como realmente é – por pessoas de menor poder aquisitivo no Brasil. Ocorre que “gin”

rima perfeitamente com “sin” (são verdadeiros “minimal pairs”), sendo uma opção da autora muito mais motivada pela dimensão estética, do que pela constatação da maior ou menor popularidade da bebida nos Estados Unidos. Isso não impede, certamente, que o tradutor vislumbre uma situação de maior proximidade com a realidade vivida na cultura de recepção da tradução. Daí a justificativa para uma segunda versão.

Os dois últimos versos, em consonância com o discurso falado, trazem à baila, a imagem do samba (com suas respectivas aliterações e assonâncias: “**S**am-**b**a à **b**eça”) e o pressuposto de que o verso “Jazz June”, em nossa interpretação, focaliza, em grande medida, o sentido de alegria, musicalidade e diversão. A vantagem do último verso é ser conciso, valendo-se apenas de duas palavras: “Morre depressa” (“Die soon”).

O poema “a song in the front yard” é um dos que, ao lado de “the mother” (aqui traduzido), compõem o livro *A Street in Bronzeville*, primeira obra poética publicada por Gwendolyn Brooks, em 1945. A obra reúne poemas que retratam a vida dos moradores de um bairro de Chicago. O foco do poema recai sobre o olhar de uma garota, cujo eu lírico se vê diante do desejo de romper com as amarras do cotidiano e com as imposições de uma vida cercada de regras. O poema, de certa forma, anuncia esse desejo, já nos dois primeiros versos (“I’ve stayed in the front yard all my life”/“I want a peek at the back”), porém, ao longo do poema, a garota observa, atenta, a beleza de uma vida mais livre à sua volta, tendo que, aparentemente, aceitar o olhar judicativo e conservador de sua mãe. Mas, como leitores, somos surpreendidos com o desfecho do poema (embora o eu lírico, aos poucos, vá nos preparando para o desfecho ao afirmar repetidamente “it’s fine” após cada observação de sua mãe): mais do que simplesmente ser livre, ela quer transgredir esse olhar limitador da sociedade, representado pela mãe, vestindo-se como, e mais do que isso, tornando-se, ela mesma, “a bad woman”. É um poema de contrastes: revela a garota comportada e protegida do mundo, mas também traz à tona a condição social das crianças carentes; a imagem do morador de bairro que furta a porta dos fundos para vendê-la no inverno; e, é claro, a própria imagem da família negra (geralmente protestante) que segue, à risca, valores e comportamentos de acordo com a moral estrita como forma de responder, muitas vezes, à própria imagem negativa que a sociedade branca atribui à comunidade negra (como a sua suposta hipersexualidade, a violência, entre outros aspectos negativos). Por outro lado, o poema fala de condições profundamente universais quando toca na questão do desejo reprimido, da busca pela liberdade e da afirmação da individualidade perante os anseios e pressões da sociedade. Deve-se ressaltar, também, o vínculo do poema com a dimensão de gênero. Isso não o torna, porém, menos universal, na medida em que se aplica à marginalização das mulheres em praticamente todas as sociedades: a repressão do seu desejo bem como da sua individualidade.

Do ponto de vista formal, é um poema complexo especialmente porque se vale de uma regularidade variável, já que, em certas estrofes, há versos que compartilham o mesmo número de sílabas poéticas ao lado de outros cujo número é diferente. Pode-se observar, abaixo, no poema original e no traduzido, o número de sílabas em cada verso:

Assim, por exemplo, enquanto na primeira estrofe em inglês, somente os versos 2 e 4 têm o mesmo número de sílabas (7 sílabas), no poema traduzido, os versos 2 e 4 correspondentes também dispõem de um mesmo número de sílabas (12 sílabas).

Essa correspondência foi mantida ao longo do poema, o que exigiu, naturalmente, transformações aliadas à necessidade de criação de rimas finais. Essas transformações, no entanto, não impedem uma leitura que se queira recíproca em relação ao poema inglês, de modo que se buscou também, recriar, em português, um texto tanto mais próximo quanto possível da oralidade, o que pode ser observado, por exemplo, em palavras como “criança^{da}”, em frases como “Minha mãe, ela fala que...”, “Bem que eu gostaria de...”, e no verso como “Maravilha de folia elas têm pra dar”.

Aliás, este verso busca se adequar à necessidade de oferecer uma rima compatível com o verso, mais abaixo, “Vai se tornar uma mulher má”, já que, em inglês, temos, em posição rimante, os versos “They have some wonderful **fun**” e “Will grow up to be a bad wo**man**”.

É interessante que, mais adiante, a partir do verso 11, o eu lírico assume, mais claramente, a posição da própria mãe, que busca explicar, o que, para ela, aparentemente, não tem explicação. Ela se ressentida de suas escolhas, da morte de seus filhos/filhas, mas, também, é consciente de que suas escolhas, que seus atos “mais propositais” (“my deliberateness”) “não foram de propósito” (“was not deliberate”). Aqui podemos observar, de maneira muito sutil, a percepção de que as escolhas dessa mãe não foram puramente suas: foram também imposição das circunstâncias que nós desconhecemos, no contexto do poema, mas que conhecemos muito bem no contexto da vida (especialmente na vida de muitas mulheres negras pobres). Os versos, quiçá, mais complexos do poema, do ponto de vista da tradução, são os seguintes:

- “your **deaths**”/“If I poisoned the beginnings of your **breaths**”: sendo a rima um aspecto fundamental do poema, a sua recriação envolve adaptações necessárias no campo semântico, como toda tradução certamente o faz, mas que, podem, porém, ensejar polêmica, já que essas transformações apontam, de maneira mais evidente, o processo de intervenção do tradutor. Nesse caso, a opção de se traduzir “your deaths” por “suas mortes” é, de fato, importante, pois significa que essas crianças não terão a oportunidade de morrer como qualquer pessoa após ter vivido a vida. Nesse caso, foi necessário introduzir uma informação nova, em relação ao texto original, que permitisse a criação da rima com “mortes”, nesse caso, em negrito, “seus primeiros fôlegos, **os mais fortes**.” Embora seja uma informação nova, ela contribui para o contexto: toda criança ao nascer é impelida a respirar com os próprios pulmões, sendo essa tomada de fôlego, possivelmente a primeira mais forte que se tem em vida.
- “Since anyhow you are **dead**”/ “Or rather, or **instead**” [...] “Is faulty: oh, what shall I say, how is the truth to be **said**”: Aqui, também, o problema se refere à recriação de rimas em português que representem as formas em negrito. Os versos correspondentes na tradução são: “Seja como for, cada um é uma vida **extinta**/ “Ou em vez disso, ou **ainda**” [...] “É imperfeito: ah, o que devo dizer, como se deve dizer a verdade **sucinta**”. Seria mais natural, talvez, não criar qualquer qualificativo para a verdade, mas a palavra “sucinta” valoriza a imagem da verdade que o eu lírico busca: a verdade mais simples possível (que, porém, paradoxalmente, não se consegue dizer).

- “Return for a **snack of them**, with **gobbling mother-eye**”: A complexidade do verso em questão reside na imagem proposta – a de uma mãe absolutamente apaixonada por seu filho/filha. Essa imagem traduz o apego e o carinho exacerbados da mãe, quase sufocantes. Não é sem razão que muitas mães têm vontade de morder o/a filho/filha, de tão “fofinho/a” que ele/ela é. Uma tradução mais próxima de “with gobbling mother-eye” seria “com olhos de mãe de engolir”. Recorremos, porém, a uma tradução mais domesticadora, que pudesse fortalecer a imagem, da maneira mais natural possível em português, da mãe que, de modo tão maternal se apodera de sua criança (com uma linguagem carinhosa, inclusive: “delas fazer **lanchinho**”). Pode-se dizer que a tradução fortalece a dimensão profundamente dolorosa da mãe, do eu-lírico, na medida em que se vale de uma expressão de ternura comumente dita pelas mães: “dá vontade de morder”.
- “Though why should I **whine**”/ “**Whine** that the **crime** was other than **mine**?”: O verso em questão é de grande complexidade, já que, no plano fonológico, a poeta recorreu a rimas internas e finais no segundo verso em consonância com a palavra final do verso anterior: “whine”, que é repetida no início do verso seguinte. Uma tradução mais próxima desses versos, sem a necessária recriação poética, seria: “Porque então devo lamentar?/Lamentar que o crime (do aborto) não foi meu?”. A proposta de recriação foi: “Mas por que meu lamento só **creceu**?”/“**Creceu** pra que eu **afirme** que esse **crime** não foi **meu**?”. Na pergunta “Porque devo então lamentar?” (Though why should I **whine**?), pressupõe-se a ideia de uma dúvida sobre um “dever”. Essa dúvida não é mantida na tradução, mas a tradução não deixa de se referir a um questionamento sobre o porquê desse lamento (já que o eu lírico enfatiza que sua ação, no fundo, não foi deliberada, não foi realmente proposital). A tradução busca, assim, reforçar os efeitos sonoros da pergunta, lançando mão de outras semelhanças fonológicas entre as palavras: como “**creceu**”, “**afirme**”, “**crime**” e “**meu**”.

Considerações finais

A tradução de poesia sempre envolverá uma combinação de proximidades e distanciamentos que é, inevitavelmente, oriunda da perspectiva interpretativa particular do tradutor. Nesse sentido, a tradução, sendo um ato de recriação, é a proposta de uma leitura dentre outras possíveis. Nunca será absolutamente objetiva, o que não impede que critérios para uma “objetividade construída”, na tradução, possam ser propostos. Sendo construída, essa objetividade não deixa de

ser atravessada pela subjetividade do tradutor tanto quanto por aquilo que escapa ao seu necessário controle. A objetividade construída é menos a imposição de uma leitura que expresse uma verdade única (o que, **felizmente**, é impossível), do que o desejo de se oferecer uma leitura tão aceitável quanto desejável do Outro (aqui, o desejo e a aceitabilidade se mesclam). Traduzir é esse gesto dramático de alegria em se ouvir o Outro, um Outroeu.

Referências bibliográficas

BROOKS, G. *A Street in Bronzeville*. New York, N. Y.: Harpers and Brothers, 1945.

_____. *The Bean Eaters*. New York, N. Y.: Harpers and Brothers, 1960.

GATES, H. L.; MCKAY, N. Y. (Orgs.). *The Norton Anthology of African American Literature*. 2nd. Edition. New York, London: Norton & Company, 2004.

De *mujer negra* para “A negra mulher do rio”: novas miradas para a identidade afro hispano- caribenha a partir da tradução de um conto de Fabián Dobles

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra¹
Phelipe de Lima Cerdeira²

Resumo: O presente projeto de tradução apresenta o conto “La mujer negra del río”, do escritor costarricense Fabián Dobles, traduzido pela primeira vez para o português brasileiro. No texto de apresentação da tradução, destaca-se o lugar de enunciação do escritor na literatura costarricense e no contexto da literatura afro hispano-caribenha. Além disso, também são expostos os critérios de tradução utilizados, justificando o intuito de entender o texto literário como um lugar para a discussão da identidade, do outro e do latino-americano.

Palavras-Chave: literatura afro hispano-caribenha; Fabián Dobles; identidade.

Pensar a respeito da literatura negra ou – como preferem alguns críticos – da literatura que se ocupa em refletir e registrar a identidade negra é, sem dúvida alguma, um desafio. A afirmação não se deve ao fato de que a temática abranja parâmetros formais exclusivos, mas, ao contrário, porque esta possibilita uma discussão que envolve os movimentos sofridos de maneira geral pelos estudos literários. Ao aproximar um texto ou uma obra à seara da identidade negra, parece inevitável a convergência de discussões que partem da condição de alteridade ou da busca por retratar o “ex-cêntrico” (HUTCHEON, 1991) até alicerces balizadores da

1 Doutora em Estudos Literários. Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná.

2 Doutorando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

crítica literária, como o estabelecimento de cânones a partir de recortes ideológicos e o tensionamento do que se entende como literatura nacional (OVIEDO, 2001).

O repto fica mais instigante quando se tem em jogo a possibilidade de vislumbrar a identidade negra no que diz respeito à produção literária caribenha. Diante de tal espaço de enunciação, exige-se certa experimentação, curiosidade e um trânsito distinto de investigação, transcendendo o caminho habitual de grande parte das historiografias literárias. Assim, foi possível chegar ao nosso rio-Reventazón Fabián Dobles e ao seu conto “La mujer negra del río”, presente na Antologia *Cuentos Negristas*³ (2003), e traduzido pela primeira vez ao português para este trabalho.

Ao ser nomeado para figurar a seção “Costa Rica” da obra *Cuentos Negristas*, Dobles é personificado por Salvador Bueno como “[c]ontista, romancista e poeta, é o mais prolixo narrador contemporâneo costarricense.”⁴ (SALVADOR BUENO, 2003, p. 32, grifos nossos). Ainda que de etnia branca, a menção a Fabián Dobles para a discussão da identidade negra na literatura é justificada pelo organizador, não por um caráter fortuito, mas, sim, por uma baliza posta para a composição de toda a antologia. Presente logo na apresentação do projeto editado pela Biblioteca Ayacucho, ganha destaque o seguinte fragmento:

Românticos, realistas, modernistas, vanguardistas, de costumes, de protesto social ou de indignação sociológica, o rural, o urbano, o proletário, o jogo fonético e a denúncia crua se entrecruzam em uma variedade de registros cuja consequência foi o êxito artístico e a cristalização de seus descobrimentos no flexível gênero literário do conto, tão essencial na tradição literária hispano-americana. Isso não impede que a aproximação narrativa faça referência às lutas do negro para romper as discriminações, racismos seculares e as sequelas da escravidão. Também não impede que tais elementos tenham sido assunto de escritores brancos muito reconhecidos e de escritores de cor em obras que superam o limite das raças (SALVADOR BUENO, 2003, s.n.)⁵.

3 A antologia *Cuentos negristas* corresponde à reunião de 69 escritores do Caribe hispano-falante, além do Equador, Peru e Uruguai.

4 “[c]uentista, novelista y poeta, es el más prolífico narrador contemporáneo costarricense] (nossa tradução)

5 [Românticos, realistas, costumbristas, modernistas, vanguardistas, de protesta social o de indagación sociológica, lo rural, lo urbano, lo proletario, el juego fonético y la ruda denuncia se entrecruzan en una variedad de registros cuyas consecuencias han sido el logro artístico y la cristalización de sus hallazgos en el flexible género literario del cuento, tan esencial en la tradición literaria hispanoamericana. Ello no impide que la aproximación narrativa refiera las luchas del negro por romper las discriminaciones, racismos seculares y secuelas de la esclavitud. Tampoco impide que tales elementos hayan sido asunto de escritores

Ao ler o conto “La mujer negra del río”, se evidencia o quanto Dobles consegue superar eventuais limitações e taxonomias impostas, valorizando a possibilidade de se pensar a identidade negra e, ao mesmo tempo, fortalecer a compreensão da constituição de muitos dos povos latinos. Não se quer dizer aqui que a temática escorre por afluentes secundários, ao contrário: trata-se de uma leitura que percebe no conto do escritor costarrriquenho a identidade negra posta como um elemento determinante para se pensar em questões que vão muito além do *regional* e do *outro*. Exatamente por conta dessa perspectiva, a tradução justificará alguns dos seus principais procedimentos.

Antes de tocar especificamente no projeto e nos critérios de tradução, parece fundamental pontuar que a escolha por Fabián Dobles parte também do interesse em ampliar, nessa fortuna crítica, o espaço possível para a inserção da literatura costarrriquenha. A iniciativa acompanha, dessa forma, a observação de trabalhos elaborados desde o final da década de noventa do século XX, tal como *100 años de literatura costarricense* (1995) ou *Breve historia de la literatura costarricense* (2008), responsáveis por mediar a discussão sobre o fértil desenvolvimento da literatura produzida na Costa Rica e a sua representatividade não somente restrita ao universo de fala hispânica.

Presente em ambas as historiografias, o nome de Fabián Dobles figura com certo destaque, tendo citados os seus trabalhos com a narrativa, seja em romances, ou em contos, buscando plasmar ficcionalmente os problemas sociais que envolviam o seu povo. Por conta dessa perspectiva, Dobles é entendido como um escritor posterior a chamada *Generación Repertorio*, esta que tinha como características a vazão ao estudo de elementos formais na literatura e o início da discussão de temas voltados à identidade da Costa Rica, sobretudo como reflexo das crises pelas quais atravessava o país entre os anos de 1914 e 1930 (ROJAS GONZÁLEZ; OVARES RAMÍREZ, 1995).

O ambiente efervescente, infere-se, parece ter sido fundamental como fonte discursiva de Fabián Dobles, possibilitando a sua inserção na relevante vanguarda *Generación del 40* (SALVADOR BUENO, 2003). Ainda que represente uma delimitação para o projeto literário de Dobles, sua relação é imediata justamente pelo fato de o escritor ter compartilhado a aspiração de diversos intelectuais comprometidos da época, tais como Carlos Luis Fallas – retomado pelo chileno Pablo Neruda – e Joaquín Gutiérrez. De maneira subjacente a grande parte das

blancos muy reconocidos y de escritores de color con obra que supera los límites de las razas] (nossa tradução)

obras de Fabián Dobles, há uma espécie de denúncia dos problemas sociais vividos em seu país, a questão axial da reforma agrária (fato que é, inclusive, retomado no conto traduzido) e, ainda, o trânsito de pessoas do campo para os espaços mais urbanizados.

A partir desse espírito crítico apreendido pela poética de Dobles, passa a ser possível apontar alguns dos principais caminhos escolhidos pela tradução do conto “La mujer negra del río”. Fundamentalmente, ganha destaque uma escolha inicial e fulcral para toda a tradução do conto: a alteração realizada já na sintaxe da construção do próprio título. Ao invés da possível forma “A mulher negra do rio”, preferiu-se a manifestação “A negra mulher do rio”. A inversão entre substantivo e adjetivo reserva a possibilidade de se expandir a literariedade presente no texto original. Ao optar por “negra mulher”, a tradução busca certas ambiguidades possíveis construídas no texto de Dobles – e não aparentes em um primeiro nível de leitura –, justificando algo que soa ser e estar vigorando ao longo de todo o conto. Aspira-se, assim, o estabelecimento de uma metáfora para se entender não somente a identidade negra, mas a desconstrução do sujeito, a conseqüente transformação sofrida e submetida ao coletivo. Em certo sentido, a tradução opta por uma formulação que favorece a leitura de um conto que não trata apenas da cultura negra em si, mas que, de maneira mais profunda, também possibilita a reflexão sobre a percepção de uma “cultura em crise” (EAGLETON, 2011, p. 32). O espírito desse tempo em que bases sólidas são discutidas parece arquitetar Sam Jackson, indivíduo descrito pelo narrador como um “vulcão prestes a soltar fogo pelas ventas”.

De “mujer negra” para “negra mulher”, a tradução permite uma entrada distinta da habitual, valorizando a condição, a propriedade negra como uma metonímia, uma espécie de torrente identitária para se pensar o costarrriquenho, o latino-americano, o sujeito contemporâneo. Nesse sentido, a escolha do nome Sam Jackson para o personagem principal ajuda a subsidiar uma leitura que relativiza o indivíduo, colocando-o como um tipo para se pensar, também, no todo, no coletivo. Tratar-se-ia, portanto, mais do que de um antropônimo específico, de um jogo para falar do que há em comum entre os indivíduos. O uso dialogaria com o próprio universo literário, com a busca de escritores como Henry Fielding, dedicados à constituição do romance já no século XVIII e à ponderação sobre a complexidade do sujeito. Sam Jackson seria também um Tom Jones, poderia, inclusive, caso a tradução assim desejasse, ser um certo “João da Silva” para os leitores lusófonos. Isso significa dizer que Dobles alcança em seu personagem nomear a discussão sobre a condição negra e, ao mesmo tempo, retratar a miscigenação que é característica não somente da Costa Rica, mas da América Latina

como um todo. Por conta disso, mais uma vez, a “mujer negra” dá espaço para a atuação de uma “negra mulher”.

A decisão pela referida inversão sintática não foi fácil, ao contrário. Para tal definição, ganhou função decisória a dimensão semântica do rio Reventazón. Mais do que um mero acidente geográfico, no enredo, o rio parece se transformar em entidade, vira fonte discursiva e leito para a construção da natureza caudalosa de seus personagens. Inevitável, assim, relacioná-lo e utilizá-lo como outro elemento importante para a leitura proposta para a tradução: Reventazón abriga em sua gênese a ambivalência, a imprecisão e a quebra. O olhar busca a ação contida no verbo que é nascente para o nome próprio. Segundo o *Diccionario de la Real Academia*, *reventar* está relacionado ao “desfazer-se em espuma as ondas”⁶ (DRAE, 2014). Essa verdadeira rebentação ajuda a remexer as expectativas, fortalece a compreensão de um ideal de desenraizamento, da dor de uma mãe que sofre – sob um rotundo e silencioso grito – o trauma do desarraigamento. Sam Jackson é o filho costarrriquenho, fruto da violência e da exploração. Sua mãe é elo para a identidade negra, mas também para o engendrar de uma nação, de incontáveis leitores contemporâneos.

Sob a inspiração desta “negra mulher”, a tradução busca fundamentar, portanto, cada uma de suas proposições. Desde as primeiras linhas, o conto de Fabián Dobles demarca o seu espaço de enunciação, uma vitrine interessante a respeito da diversidade cultural, histórica e linguística protagonizada na Costa Rica. Dessa maneira, explica-se a decisão por preservar unidades lexicais tão específicas como “tepezcuintle”, reforçando a influência da língua náhuatl para a composição da variedade do espanhol falada no país do escritor. Interessantemente, tal mistura, essa grande miscigenação na base da língua castelhana, não corresponde apenas ao contato do colonizador com os povos ameríndios locais. No conto, ecoam as vozes da língua inglesa, resultado da relevância e da atuação de certa “United” – a *United Fruit Company*, conhecida localmente como *la frutera* ou *El Pulpo*, empresa estadunidense que provocou grandes transformações na economia e na história de diversas nações da América Central. Talvez, por isso, não passe despercebido aos olhos do narrador do conto de Doblés um protagonista que tem a sua fala “enviesada, de inglês e espanhol misturados”. Marcada com tanta expressão nas veias do texto, a grande inquietação, como é possível inferir, estava exatamente na maneira que a tradução encontraria para manter o embate entre as línguas espanhola e inglesa. Por conta disso, foi de-

6 [deshacerse en espuma las olas] (tradução nossa).

cidido que, assim como no texto original, a tradução manteria as interferências do inglês, ajudando a fundamentar um ambiente multicultural e multilinguístico.

Da mesma maneira que as unidades lexicais específicas da língua inglesa ganham espaço no tecido literário do escritor costarriquenho, não é menos considerável a solução ortográfica encontrada pelo autor para marcar uma diferenciação na oralidade do espaço fonético-linguístico caribenho. A referência aqui é quanto à aspiração (muitas vezes, a supressão total) do fonema da oclusiva labiodental vibrante ([d]) ao final de palavras como “pescao”, “colorao”, “mandao”, “pegao”; em casos de contrações da preposição “para”, como em “pa él”; ou ainda, na hipercorreção que deságua na ditongação indevida, como no caso de “piero”. Para valorizar tal diversidade e riqueza, a tradução decidiu também pela manutenção destas variações, trazendo desde soluções-espelho (no caso de “pescao” ou “mandao”) indo até realizações mais particulares como o caso da transposição lexical “vira-lata”, palavra que já traz semanticamente a ideia de hibridização. Necessário, pois, lembrar que também ganhou tratamento particular a opção da tradução pelo uso de notas de rodapé com o intuito de situar minimamente o leitor contemporâneo em relação ao espaço costarriquenho, como os casos da cidade de Puerto de Limón ou, ainda, do rio Reventazón.

A partir de alguns desses procedimentos explicados, convida-se o leitor à experimentação de uma tradução exclusiva para esta publicação. A proposta objetiva, mais uma vez, dar destaque à problemática da identidade negra não pela vertente da alteridade, mas como parte integrante de uma identidade que é, essencialmente, múltipla. Uma oportunidade para valorizar o trabalho de Fabián Dobles, um escritor que, segundo o crítico Enrique Anderson Imbert, foi capaz de, literariamente, irradiar a “dolorosa realidade de injustiças, privilégios e misérias sociais”⁷ (ANDERSON IMBERT *apud* SALVADOR BUENO, 2003, p. 32) de uma nação chamada Costa Rica.

A negra mulher do rio

Em uma viagem ao Porto de Limón⁸, quando conheci Sam Jackson, um negro risonho e simpático como poucos, um hercúleo quarentão de nariz achatado e lábios carnudos como uma melancia cortada pela metade, Sam falava muito da sua fazenda, dos seus cacauzeiros e dos *tepezcuintles*⁹, que, segundo ele, abundavam

7 [dolorosa realidad de injusticias, privilegios y miserias sociales] (tradução nossa)

8 Cidade da Costa Rica, localizada na costa do Caribe, a 152 quilômetros da capital San José.

9 Forma castelhanizada de origem náhuatl – tepeitscuintli – para designar o animal conhecido como paca no Brasil.

por lá, no vale caloroso onde o rio Reventazón¹⁰ crescia e se multiplicava em muitos braços pelas terras baixas e planícies onde até poucos anos atrás a Companhia Bananeira mantinha suas plantações e onde agora ele tinha um pedaço de terra cultivado, sua casa e sua família.

Como fazia muito tempo que eu não comia a carne macia de um *tepezquintle*, aceitei o convite que ele me fez dias depois para ir passar uma semana na sua “farm”, como Jackson se referia à sua pequena fazenda com ares de grande senhor, fazendo-me acreditar e, sem dúvida, acreditando ele, que as suas humildes posses – das quais, obviamente, não possuía nenhuma escritura legal – constituíam uma riqueza extraordinária. Meu Deus do céu! Que ares de poderoso latifundiário fazia o negro Sam quando me convidava para tomar uns tragos de rum no estabelecimento do Johny, seu amigo, o da taberna alegre das proximidades de Limón! Então me contava, usando sua língua enviesada, de inglês e espanhol misturados, das suas antigas penúrias como trabalhador da companhia, do seu casamento com a mulata Jacinta, da morte do seu pai como consequência da mordida fatal de uma cascavel e, chegando ao presente, dos seus incontáveis esforços, finalmente coroados pelo triunfo de chegar a ter um pedaço de terra próprio, que tinha podido levantar sobre a terra abandonada pela United. Bem, é verdade, aquilo tinha sido realizado sem nenhum trâmite legal, como um parasita, mas o certo é: quem pode dizer que tem escriturado o que possui na zona atlântica? O negro, desprezado pela malária e pela exploração da grande companhia, terminou fincando as suas humildes unhas sobre os despojos dela e hoje se esforça para aderir de alguma maneira à terra esgotada e maltratada pelos antigos cultivos de banana, feitos de maneira exaustiva, voraz. E abrindo os olhos exageradamente ou mostrando seus dentes brilhantes, uma encorpada espiga de milho branco, meu amigo Sam continuava falando, poderoso, sobre seus planos futuros e sobre a forma como pensava saldar as dívidas que ainda o afligiam.

Confesso que quando pigarreava sonoramente entusiasmado: “you’ll see, my friend, you see my cacao farm very soon”, eu imaginava mais do que pude ver chegando lá dias depois. Porque, se estivéssemos falando de extensão, não é possível dizer que ali havia muita, entre o pântano malcheiroso das ribeiras do rio e a planície com colinas que se estendia por todas as direções, coberta de mato e restos de montanha, o que pertencia a Sam Jackson era muito pouca coisa: uma casa erguida à custa de muito trabalho sobre um pequeno elevado dessa terra quente e úmida e umas quantas quadras de cultivo de cacau. Mas que cacau: palidozinho, pequeno, com o talo coberto por uma penugem insistente e asfíxiante, não parecia ser o agouro de uma produção muito boa. Uma parte semeada com milho e algumas cabeças de gado em pasto natural completavam as suas fontes produtivas. Serviam-lhe como

10 Rio pertencente à vertente do Atlântico da Costa Rica, o segundo mais extenso e o mais importante do país.

peões, claro que mal pagos, duas famílias de negros, habitantes de míseras pocilgas, que tinham permanecido ali desde o tempo da Companhia Bananeira.

A fazenda estava rodeada por um estranho horizonte, com uma espécie de bruma calorosa e carregada de malcheirosa umidade que parecia brotar da entranha da terra e, muito perto, se escutava o refrescante sussurro do rio Reventazón, já dono e senhor de um leito extenso e tranquilo, ainda que enganosamente caudaloso, depois de seu longo serpentear de peregrino de fendas e montanhas e bravuras e rápidos descensos espumosos em seu caminho anterior, desde a planície até as chuvosas paragens do litoral atlântico.

Não havia dúvida de que o negro Sam Jackson era um vulcão prestes a soltar fogo pelas ventas; muito otimista e risonho. Mas a verdade é que não lhe faltavam motivos para se sentir satisfeito com aquela terra que agora ninguém ousaria disputar com ele; e para estar muito orgulhoso da sua mulher, mulata muito pálida, mas atraente, e dos seus quatro negrinhos barrigudos, um pouco mais claros do que ele, que correram para recebê-lo quando o viram voltar, gritando-lhe: "hello, father". E foi então quando notei uma coisa que me chamou a atenção: os filhos de Sam tinham os cabelos levemente avermelhados. Instintivamente olhei com atenção os cabelos do homem e vi que os dele, crespos como os de todos os da sua raça, revelavam, no entanto, um vestígio vermelho, ainda que menos pronunciado do que os dos meninos. Não sei por que, mas lhe fiz esta pergunta:

– Escuta, Sam, você não tem nenhuma gota de sangue branco nas veias?

– Diz isso pa o children, negrinhos com cabelos avermelhaos?

– Não, Sam. Os meninos são filhos de mulata e nisso poderia estar a explicação. Mas, você... esses seus cabelos também são um pouco vermelhos e...

Não me respondeu nenhuma palavra; olhou-me de maneira reticente. Pela primeira vez o negro, tão aberto sempre, tão franco, não me pareceu um homem comunicativo.

– Vamos – disse-me finalmente.

Entramos na sua casa, uma casa austera, é certo, onde me apresentou sua mulher, falante e simpática, embora um pouco debilitada e atingida pela malária.

Eu, homem habituado à cidade, passava o dia deitado em uma rede no corredor da casa, lendo penosamente um grosso volume sobre história da literatura antiga que tinha levado comigo, enquanto o fazendeiro e seus peões faziam os trabalhos do campo embaixo do caloroso mormaço das horas de sol. De noite, Sam e outros dois iam comigo até a ribeira do rio, acompanhados de bons cães de caça, para procurar as pegadas do *tepezcuñtle*. Certa noite, depois que Jackson se afastou perseguindo um veado que tinha atravessado o seu caminho e que, com o seu temperamento de bom caçador não poderia deixar escapar livremente, escutei, em meio aos misturados sons do entorno, um grito agudo, uma espécie de uivo, ou lamento – não conseguia distinguir ao certo – que imediatamente me chamou a atenção. Como o grito se repetiu um pouco depois e não sabendo de maneira

clara a que animal atribuí-lo, perguntei ao peão de Sam que tinha ficado comigo espreitando um buraco de *tepezcuintle*. Dei-me conta de que a pergunta o incomodou muito, porque me olhou de um modo que parecia me dizer: “prefiro que me degole, mas não me pergunte isso”. Fiz que não tinha percebido a sua reação e insisti com firmeza, já intrigado com a estranha persistência com que o rude e fascinante gemido continuava, de tempos em tempos, mordendo a negra polpa desta escura fruta que é a noite. E o peão, que falava bem meu idioma, ainda que receoso, finalmente respondeu:

– Não diga ao patrão que tenho lhe falado disso. Esse não é um grito de animal, nem de pessoa viva. É o gemido do rio, da “mulher do rio”, como dizem por aqui. Quando mal tinha chegado a este lugar, perguntei a mesma coisa para Sam Jackson, que em lugar de me responder me deu um safanão e me proibiu de voltar a falar no assunto. Ninguém sabe por que ele não gosta de falar sobre esse grito.

E como o negro ficou quieto, insisti que me contasse tudo o que sabia sobre o estranho acontecimento. Foi então que, com um pouco mais de confiança, me disse que o outro peão, Jeff Garnett, que andava agora com o patrão atrás do véado, tinha narrado há muito tempo uma história muito curiosa sobre uma mulher, também negra, que anos atrás tinha habitado uma casa construída à margem do rio Reventazón e que tinha sido casada, ou amancebada, com um gringo empregado da companhia bananeira...

– Era um gringo estranho. Não gostava de falar com ninguém. Ganhava seus bons trocados como administrador de uma grande fazenda da companhia e depois caía pa cá, na casa que tinha mandado construir para sua mulher, a negra que lhe falei, que ficava por esses laos, junto ao rio. Contam que a negrinha era muito boa; bonita como uma cabra do monte, forte, dançarina e falante como ninguém. Mas gostava muito do rio. Do rio e da caça. Dizem que o gringo a conheceu em algum lugar da costa e quando a trouxe para cá, ela se apaixonou pelo Reventazón. Tiveram um *chacalín*.¹¹ Conforme contam, não nasceu nem um pouco branco. Parece que com o passar do tempo o homem já não vinha com tanta frequência, pois se enrolou com outra mulher, segundo o dizer das pessoas. Além disso, entornava muito whisky e até batia na negra. Ela foi ficando esquiva e perdendo o juízo, como se tivesse pegado a forma de ser daquele gringo. O menino crescia ali, ao Deus dará. Um dia chegou o pai, mamão, bateu brutalmente na mulher até deixá-la quase morta no chão e levou o menininho, que se defendia com chutes e mordidas, mas, como era fraco, não teve outro remédio senão ir com o homem. Tudo isso se soube por que, naquela época, tinha por aqui uma peãozada e foram os peões da companhia que encontraram a mulher inconsciente no chão e viram como o gringo roubava o *chacalín*. Nunca mais se soube deles. Parece que o levou num barco aos Estados

11 Espécie de camarão vermelho, de três ou quatro centímetros, encontrado nos mares do Caribe. Termo utilizado na região para denominar um filho pequeno, equivalente ao termo “pirralho” do português brasileiro.

Unidos. A negra, quando se recuperou um pouco, ficou como louca, desapareceu por um tempo desses laos, com certeza procurando pelo rastro do filho. Porque o filho e o rio eram toda a sua vida, o senhor sabe? E como não conseguiu encontrá-lo, se resignou e voltou para casa meses depois. Mas estava meio abestalhada. Desde então o seu juízo meiou. Foi ficando velha. E nunca mais aceitou nenhum homem. Nunca amou mais ninguém, como se tivesse se cercao de arame farpado pa todo mundo. Dizem que uma vez um peão, hondurenho muito malvado, segundo a sua fama, quis entrar-lhe à força e ela se armou com a sua escopeta e lhe soltou um tiro que quase o abateu. E ninguém sabe como vivia. De pescao, de banana e de animaizinhos que matava por ali. Dizem que agarrava as cobras com as mãos, tirava o couro delas, que depois vendia no povoado e que também fazia cestas muito bonitas. Com o que lhe pagavam por isso, comprava algumas coisas e voltava a se fechar na sua casa. O rio Reventazón, que sempre foi voluntarioso e traiçoeiro, estendeu um braço ao redor da terra onde vivia e converteu o seu cercado em uma ilha. E então é possível dizer que quase não voltou a sair dali. Somente durante os verões, quando o braço de água secava bastante e se podia passar por ele. Depois de algum tempo, construiu de algum jeito uma pequena canoa, com a que ia e vinha de vez em quando. Ninguém se metia com ela porque não era mulher de se meter com ninguém. Sim senhor, dizem que vivia como uma freira solitária. Se dizia que fazia bruxarias, que curava com milagres, que era santa, se contava de tudo um pouco. A verdade é que ia se tornando velha e feia. Já não sobrava nada daquela negra que tantos homens tinham desejado quando era jovem, reta como uma cana e gostosa como uma melancia. E estava lá, com um grande rancor dentro da alma... Com o tempo, até o seu nome foi sendo esquecido e a chamavam somente de “a negra mulher do rio”. Eu estava muito interessado na história. Ela tinha me dominado até o ponto de eu não mais me lembrar dos *tepezcuíntles*, nem da noite, nem do rumor da água. Pensava unicamente naquela mulher solitária, mistura de lenda e de desgarradora realidade, que na verdade era como um símbolo da terra desolada sobre a qual agora me encontrava: a região bananeira do Atlântico; terra negra, negra e bela. Um gringo... depois, o filho: a banana, a banana que foge para longe, em um barco; e o desespero da mulher – a terra – que vai se tornando velha, desbotada, estéril. Só lhe resta o rio; a chuva, o animal selvagem e seu rio Reventazón, porque o estrangeiro, que lhe arrebatou o filho, a abandonou... para sorte dela, sim, para sorte dela. O que dói é o menino, o fruto, o suor perdido da entranha.

E direi o que o negro continuou narrando.

Foi na época do famoso temporal do ano de 1932. O rio cresceu e cresceu, bramando como um touro que causava pavor. Chegaram algumas pessoas que gritaram para que a negra saísse dali e se atravessasse a chegar até a margem com a sua canoa, porque, senão, as águas arrasariam a sua casa e também lhe arrastariam. Mas foi inútil. Ou os gritos que davam não chegavam até ela, pelo ruído do furioso turbilhão das águas achocolatadas e da chuva incessante, ou a mulher do rio estava surda, surda da alma, surda de rancor, surda de vida.

Uma noite, no momento em que o Reventazón estava mais turvo e subia mais, precisamente quando o dilúvio tinha cessado momentaneamente e a lua brilhava esfumada, viram-na sair, com a água batendo no joelho, e escutaram o seu grito, o seu uivo com as mãos para cima. Assemelhava-se a uma assombração no meio dessas violentas águas que naquele instante conseguiam arrancar a sua casa pela raiz e arrastá-la em seu tumulto. Pouco depois, um último grito – que era chamamento e maldição, e alarido de alegria –, o turbilhão também a abateu e já não se voltou a vê-la, devorada pelas poderosas ondas.

Contam também que meses depois, um negro jovem e forte, que acabava de aportar em Limón como marinheiro de um barco de carga, veio até estes lugares e perguntou sobre o paradeiro da negra. Quando lhe contaram a verdade, uivou uma maldição contra seu pai, o gringo, e, fechando os punhos, se afastou e não voltaram a vê-lo por aqui. Era o filho da mulher do rio.

Essa foi a história que me contou aquele peão naquela noite.

Sam e o outro peão voltaram muito orgulhosos com o veado morto. Mas eu tinha o pensamento em outro lugar. No entanto, continuava me intrigando aquela cor avermelhada do cabelo de Sam Jackson.

Tempo depois, estando outra vez no porto de Limón, tive a sorte de me encontrar de novo com Sam, sempre alegre, brincalhão e otimista. Faltava-lhe um dente, que havia perdido na briga com um dos seus peões; precisamente aquele que tinha me narrado a surpreendente história da negra solitária. E eu não pude deixar de notar, porque ele tinha o maldito costume de rir com a sua enorme boca aberta aos quatro cantos e, é claro, lhe perguntei o motivo da perda.

– Este paisano, my friend, lhe contou uma história que eu tinha proibido de contar, sim senhor... Não gosto de ouvir bobagens na minha fazenda. Yes, sir, não gosto. Brigamos.

Estava sério, terrivelmente sério.

– Não entendo por quê, Sam.

Ficou em silêncio. Naquele momento, uma luz incidia sobre a sua cabeça e o anil negro-avermelhado de seus cabelos brilhava estranhamente. Atrévi-me a me arriscar:

– Diga-me, Sam. Você me contou uma vez que seu pai morreu com uma picada de serpente... Seu pai era negro?

– Yes, my friend, jamaicano – respondeu rapidamente.

– E me diga outra coisa, Sam, você que é tão franco: aquele norte-americano, o da história do peão da sua fazenda... Não tinha o cabelo vermelho?

Eu não sei como os negros empalidecem; mas me pareceu que Sam ficou intensamente pálido.

Gaguejou roucamente. Tive a impressão de tê-lo ferido até os ossos com a minha pergunta.

Sim, minha suspeita era verdadeira; minha intuição não tinha se enganado. Ele me confessou mais tarde, depois que, em um pequeno bar do porto, tinha tomado

alguns runs comigo. Seu pai não era negro. Seu pai era aquele gringo de cabelo vermelho, que um dia o roubou para levá-lo a um país onde, arrrrr (Sam cuspiu significativamente), tratam o negro...

– ... como vira-lata, my good friend, como vira-lata.

E agora ele mora na mesma terra de sua mãe, junto ao rio que lhe serviu de sepulcro. E em um lugar escondido na ribeira, no meio dos juncos, sob um monte de areia, tem uma cruz para a negra que o pariu assim, com a pele escura como a dela, e que quando jovem tinha sido alegre, sim, alegre e brincalhona como Sam.

Referências bibliográficas

DOBLES, Fabián. La mujer negra del río: In: BUENO, Salvador (Org.). *Cuentos negristas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 32-38.

DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española on-line*. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 09/04/2015.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. 4. ed., rev. E ampliada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-Francisco Alves Editora, 2005.

OVIDEO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 2001, v. 1.

QUESADA SOTO, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 2008.

ROJAS GONZÁLEZ, Margarita; OVARES RAMÍREZ, Flora. *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones Farben, 1995.

SALVADOR BUENO (Org.) *Cuentos Negristas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=5CfGvFYOo6oC&pg=PA5&lpq=PA5&dq=Manuel+Zapata+Olivella+cuentos&source=bl&ots=DpNuSQLWjX&sig=Vq8HhApmLIRwPIJjh7-3QxlKAYM&hl=pt-BR&sa=X&ei=QunUVO_jLYmJsQTu g4CoBA&ved=0CC0Q6AEwAg#v=onepage&q=Manuel%20Zapata%20Olivella%20cuentos&f=false>. Acesso em: 12/04/2015.

A tradução de “A Woman is a Child”, um conto de Yvonne Vera¹

Cibele de Guadalupe Sousa Araújo²

Resumo: Neste artigo, apresentamos uma tradução comentada de um conto da escritora zimbabuense Yvonne Vera, cujas narrativas são reconhecidas pela articulação de temas tabus de sua sociedade por meio de uma prosa densamente poética. O conto focalizado, “A Woman Is a Child”, foi publicado originalmente na coletânea *Ficry Spirits: Canadian Writers of African Descent*, de 1995. Nele, acompanhamos os detalhes de uma rememoração da personagem Tariro, que propiciam a discussão do caráter sexista da sociedade em questão, flagrado, principalmente, na opressão e no silenciamento das personagens femininas, Tariro e sua mãe, pela personagem masculina, o pai de Tariro. Para a tradução, procuramos perceber como a temática discutida na trama foi articulada na textualidade do conto para embasar nossas opções tradutórias, selecionando os elementos que considerávamos mais significativos para serem privilegiados na tradução e outros, menos significativos, para serem adaptados.

Yvonne Vera é uma laureada escritora do Zimbábue, nascida em Bulawayo, em 1964. A carreira literária de Vera iniciou-se no Canadá, onde se casou, cursou graduação, mestrado e doutorado. Lá, escreveu a coletânea de contos *Why Don't You Carve Other Animals* (1992). Depois, vieram os romances *Nehanda* (1993) e *Without a Name* (1994). Após retornar a seu país, em 1995, publicou os romances *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burning* (1998) e *The Stone Virgins* (2002). A escritora

1 O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

2 Doutora em Letras e Linguística, com concentração em Estudos Literários, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. É Professora de Inglês da Rede Municipal de Educação de Goiânia, por concurso, desde 2008. E-mail: guadalupe.sousa@gmail.com

também tem publicações de teor crítico e de contos esparsos, como o que ora traduzimos, "A Woman Is a Child", publicado na coletânea *Fiery Spirits: Canadian Writers of African Descent*, de 1995. No Zimbábue, além de lecionar e escrever, Vera atuou como diretora da Galeria Nacional de Artes de Bulawayo. A autora faleceu prematuramente, no ano de 2005, no Canadá, de meningite relacionada à AIDS.

A escrita de Yvonne Vera é reconhecida e celebrada ao redor do mundo por articular temas considerados tabus em sua sociedade por meio de uma prosa densamente poética. Suas obras, escritas em inglês, contam com um considerável número de traduções para línguas diversas, como o alemão, o francês, o espanhol, o sueco, o grego e o ndebele. Em língua portuguesa, todavia, a escritora é ainda praticamente desconhecida. Apesar de menos escrutinada criticamente, em relação a seus romances, mais experimentais, a contística de Vera já exhibe um uso arrojado dos recursos estilísticos, como imagens, metáforas, repetições e ritmo, e dos elementos estruturais da narrativa, como narrador e ponto de vista, personagens, tempo e espaço, sem, no entanto, romper a linearidade narrativa.

No conto que nos propomos a traduzir, "A Woman Is a Child", acompanhamos, por meio do narrador onisciente neutro, a retrospectiva de uma memória escondida da personagem central, Tariro. Tariro e sua mãe conviveram por muitos anos com a opressão do pai da menina, que se ressentia por não ter tido um filho homem. Ainda jovem, a personagem enfrenta o pai com uma atitude desafiadora que preenche com silêncio sua boca antes tão cheia de ofensas para com a filha e a esposa. Após desafiar o pai, Tariro parte de sua terra natal em busca de uma reconciliação consigo mesma, passando cerca de vinte anos exilada em uma terra estranha e fria. Como principal tema da narrativa, destacamos a discussão do caráter sexista da sociedade abordada, expressado pela opressão e o silenciamento das personagens femininas pela personagem masculina. Todavia, a protagonista do conto é capaz de enfrentar e reverter a opressão sofrida, impingindo sobre o pai, que antes a silenciava, um silêncio socialmente imposto.

Para nossa tradução, procuramos, inicialmente, perceber como a temática discutida na trama está articulada na textualidade do conto. Assim, selecionamos elementos que consideramos mais significativos e que acreditávamos que deveriam ser privilegiados na tradução e outros que poderiam ser adaptados. Decidimos não alterar a estruturação do conto, mantendo a marcação do narrador onisciente neutro, preservando as anacronias construídas e a configuração do espaço e das personagens. Também nos preocupamos em respeitar traços do estilo da autora que trazem caráter poético a sua prosa. Assim, procuramos manter imagens, metáforas, frases fragmentadas e repetições vocabulares e sintáticas presentes no conto. Nos casos em que as repetições não puderam ser mantidas, nem parcial-

mente, buscamos compensá-las pela repetição de outro item vocabular na narrativa. Outra preocupação foi a de nos atermos em nossa escolha vocabular aos campos semânticos utilizados no original.

Como exemplo dos aspectos que procuramos manter na tradução, destacamos a oração “She has dug his tongue from his mouth and pulled it out like a wild and poisonous root”, em cuja tradução preservamos a imagem da língua/raiz venenosa e selvagem sendo cavada da boca do pai pela protagonista: “Ela cavou a língua de sua boca e a arrancou para fora como uma raiz selvagem e venenosa”. Para exemplificar a manutenção das metáforas, citamos aquela contida no título do conto e repetida durante a narrativa: “A woman is a child”, traduzida por “Uma mulher é uma criança”, que alude ao processo de sujeição via infantilização da mulher em uma sociedade patriarcal.

Já quanto às repetições vocabulares, ressaltamos que elas se relacionam tanto a termos mais abundantes como os pronomes “she” e “her”, com os quais a autora anuncia e reitera a presença da protagonista e que concorrem para o ritmo narrativo, como a termos chave da discussão temática do conto, como palavras ligadas à fala e ao silêncio, como “speak”, “talk” e “silence”, que corroboram a significação subjacente da narrativa (BERMAN, 2013). Outra repetição que destacamos é a do substantivo “kin”. Para sua tradução, para além de focalizarmos um correspondente que contivesse seu significado em suas duas ocorrências, optamos por um que pudesse reconstituir a repetição de sons na construção “Skin without kin”. Assim, optamos por verter “kin” por “semelhantes”, ao invés dos correspondentes diretos “família” ou “parentes”, e “skin” por “semelhança”, e não por “pele”.

Não obstante nossa tentativa de preservar as repetições do original, algumas delas foram parcialmente perdidas, como, por exemplo, a do prefixo “un” na oração “They are talked about now only to be unknown, to be unremembered, to be unspoken”, traduzida por “Elas são faladas agora só para serem desconhecidas, para serem deslembradas, para serem não ditas”. Apesar de perder fluência pelo uso do vocábulo pouco usual “deslembradas”, esta opção aponta para o traço experimental exibido por Vera em seus romances e mantém parcialmente, pois não logramos alterar o sentido de “não ditas” para “desditas”, a repetição prefixal na oração.

De maneira geral, procuramos, quando possível, compensar as perdas construindo novas repetições na tradução. Exemplo disso é a tradução de “shakes”, da oração “The darkness lies at her feet, slides cold down the window, shakes the branches, scatters the snow”, por “tremula”, em “A escuridão deita em seus pés,

desliza fria janela abaixo, tremula os galhos, espalha a neve”, e de “shaking”, em “Laughter touches her with shaking fingers”, por “trêmulos”, em “Riso a toca com dedos trêmulos”. Tal opção se soma a duas ocorrências do verbo “to tremble” no original, em “She trembles to lie under such sodden ground” e “His lips tremble”, traduzidos, respectivamente, por “Ela treme por deitar sob um chão tão encharcado” e “Os lábios tremem”. Também foi a tentativa de compensar perdas no processo de tradução que nos motivou a construir aliterações, escolhendo vocábulos de som semelhante para a tradução, como em “Bark peels like an unkind memory” traduzido por “A casca descasca como uma memória rude”.

Destacamos ainda a manutenção de opções vocabulares ligadas ao campo semântico de vestimentas, como “draped” / “drapeados” e “designs” / “modelos”, assim como de termos ligados ao campo semântico da morte, como “darkness” / “escuridão”, “shadow” / “sombra”, “killed” / “assassinado” e “dead” / “morto”, e ao campo semântico da loucura, como “madness” / “loucura” e “lunacy” / “aluamento”. Em outros casos a opção vocabular visou a preservar e construir consonância com o projeto literário da autora de visibilizar narrativas femininas. Exemplo disso é o vocábulo “unbending” que traduzimos como “invergável”. Apesar de acreditar que “inflexível” seria uma opção mais fluente para a tradução, consideramos que tal opção traria uma associação negativa da personagem feminina à intransigência, à teimosia. Com a opção por “invergável” logramos ressaltar a característica da personagem de não se submeter, não se dobrar. Ainda quanto às opções vocabulares, ressaltamos que mantivemos propositalmente alguns itens pouco usuais em português, mas característicos ou da cultura representada ou da própria obra da escritora, como “swallowed” / “engoliu” em “What the eye has swallowed cannot be taken away” e em “I have swallowed parts of her body which a father does not know a daughter possesses, which a father forgets in his daughter”, traduzidos por “O que o olho engoliu não pode ser tirado dele” e por “Eu engoli partes de seu corpo que um pai não sabe que uma filha possui, que um pai esquece em sua filha”.

Por fim, optamos pela adaptação do original em alguns pontos da tradução. Este foi o caso da tradução de “teeth” por “queixo” na oração “She remembers his astonished face, his teeth falling to the ground”, que, retomando uma expressão de surpresa da cultura de chegada, “queixo caído”, foi traduzido por “Ela se lembra de seu rosto atônito, seu queixo caindo no chão”. Os tempos verbais empregados no conto também foram, em geral, adaptados ao uso mais apropriado na língua meta, ainda que isso afetasse os sistematismos do original (BERMAN, 2013). Um ponto relevante do conto são os trechos com discurso direto, marcados por separação silábica e formatação diferenciada. Para tais trechos, decidimos nos manter

o mais próximo possível do original, sem buscar um trabalho de correspondência de efeito ou de adaptação à normatização da língua portuguesa. De modo geral, a tipografia do original foi mantida, assim como as opções para palavras iniciadas por letras maiúsculas no título e no transcorrer da narrativa.

Uma Mulher É uma Criança

Queria que ela tivesse apodrecido em meu ventre.

Ela falou mais do que é permitido à boca falar. Falou o que não pode ser carregado na boca com sabedoria. Ela pegou suas palavras, pois o desafiou com aquilo que ele não podia falar sem loucura. Mesmo alguém possuído por um espírito maligno não podia fazer o que ela fez. Os que se foram levantaram os braços para o sol. Um pai não pode falar a seus semelhantes, sem envergonhar-se, da nudez de uma filha.

Não há uma língua para conter este feito. Só o que ela destruiu é sabido. Só se podia falar sobre as coisas que existiam antes. Elas são faladas agora só para serem desconhecidas, para serem deslembradas, para serem não ditas. Ela cavou a língua de sua boca e a arrancou para fora como uma raiz selvagem e venenosa. O que ela falou, se pondo nua, em frente ao pai? Ela lhe mostrou seu corpo nu. Um desafio, um tabu.

Tariro não teme o que reivindicou como seu, nem sonhos nem solidão, nem mesmo a vida, apesar de terem lhe dito que devia certamente ser temida, e que não devia ser pensada demais ou muito de perto. Mas ela sempre está próxima do que reivindicou e ela reivindicou vida. Ela vive em aluamento íntimo consigo mesma. Ela matou o Pai, cegando-o com a visão de seus seios nus, seus quadris arrogantes, seu umbigo exposto. Um gesto corajoso e desafiador, de sua própria sabedoria crescente. Ela matou o Pai. Ela se lembra de seu rosto atônito, seu queixo caindo no chão. Foi assim que ela o matou.

A casca descasca como uma memória rude. A neve deita ao longo dos galhos de uma bétula pontuda.

Ela pensa em chuva, coisas molhadas que não podem respirar. Um silêncio a reivindicava, e ela vive em seus disfarces.

Aqui, nesta nova terra, não há nada. Seguramente, ninguém viveu aqui. Pode alguém ser tão silencioso, tão sozinho, e ter vivido? Tariro não viu sua sombra pela metade dos vinte anos que passou aqui. Ela abriga aqueles anos passados como um segredo que disfarçou de uma memória.

Tariro olha através do vidro em gestos drapeados em modelos extravagantes, as mãos rígidas, as pernas rígidas, bolsas lançadas através de braços silenciosos, dedos apontando para o nada. Quem gostaria de ser tão absurdo – olhos vítreos e cegos? Olhos sem memória. Ser absurdo e então morrer, esta seria uma liberdade breve e desdenhosa. Riso a toca com dedos trêmulos. Ela viveu. Como alguém

pode duvidar disso quando se manteve tão diferente, tão separada, e quando estava tão preenchida com desejos inacabados?

Naquele tempo distante, cercada por sombras, fora quase inteira. Sua sombra a segue, crescendo de si mesma, preparando um caminho para o futuro. A sombra move-se com o sol, circulando-a, tornando-a dia. Quando vê sua sombra crescer de seus pés, ela sabe que ela viveu, proclamou sua presença na terra. Aqui, ela abandonou a esperança. Ela se lembra de suas ordens, de sua voz caindo de uma grande altura. Ela se lembra da Mãe.

Pegue sua palavra e deixe-o assistir você acomodá-la
sob sua axila. Ele não deve ver você recusar sua
palavra, minha criança. A vida é uma corte de gestos.

A escuridão deita em seus pés, desliza fria janela abaixo, tremula os galhos, espalha a neve.

Tariro vê a morte não como um esquecimento, mas com uma realização de desejo e um retorno aos começos. Mas ela não começou aqui. Ela treme por deitar sob um chão tão encharcado. Ela já se sente entupida com barro molhado. Em sua morte, ela deve ser preenchida com o sol.

Eu me casei com uma mulher seca, que não pode gerar
filhos homens.

O Pai resmungava ordens que a fazem temer o mundo. Quando dorme, olhos a seguem e a punem com mãos cruéis. Ela dorme com as mãos entre as coxas. Suas palavras seguem-na em seu sono.

Quem vai carregar meu nome? Minha linhagem vai para sempre
partir desta terra? As crianças de uma filha
são sangue de outros. Uma filha é um íterim
de imortalidade.

Ela não quer carregar nada para ele, nem mesmo um nome. Ele deve encontrar um filho para carregar tais coisas para ele, pois ela nunca o faria, nem mesmo se pudesse. Ela apanha uma lança que o pai mantém contra a parede e a levanta para o céu, apunhalando o ar. Ela abre os olhos: a terra está sob seus pés.

Ele ameaça a mãe com punhos nus.

Não se sente em um tamborete como um homem. Que homem vai casar-se com uma mulher como essa que se senta com as pernas

abertas? Uma mulher deve sentar-se em uma pele de cabra com os pés curvados sob seu peso. O ar passando através dos campos não deve encontrar seu caminho para a escuridão entre suas pernas. Uma mulher que se senta como um homem nunca encontrará a atenção de um pretendente.

Uma menina nasceu. Suas palavras tornam-se pedras.

Ajoelhe-se no chão quando saudar um homem. Um homem não é uma coisa para uma mulher saudar com seus pés firmemente plantados no chão. Uma boa mulher bate suas mãos curvadas oferecendo ecos que celebram a presença de um homem na terra. Ajoelhe-se no chão para dar louvor a um homem. Um homem não irá carregar para sua casa uma mulher cujo corpo é tão invergável quanto um pilão. Não traga vergonha para a casa de seu pai ficando de pé e lançando sombra em um homem.

A voz de uma mulher deve ser como o som de suas mãos curvadas. Uma mulher não deve levantar sua voz para um homem. Uma mulher é uma criança.

Ela procura por um ato desafiador que irá se por contra as palavras dele. Ela se põe contra ele com seu corpo. Seu corpo é mais forte do que as ameaças e os tabus, maior do que o santuário que ele carrega na boca. Ela se lembra de sua raiva e espanto. Os lábios tremem. Os braços balançam sob ombros moles e cansados. Ele amarrota-se ao chão, procurando a sabedoria dos ancestrais.

Ela carrega a lança em sua mão. Ela está nua como a lança.

Ela reivindicou seu corpo como um escudo. Ele está silenciado. Ele não pode falar do que ela fez, pois não há ninguém para quem possa falar disso e sobreviver. Ele só pode falar dessa indignidade para si mesmo, sem palavras para acompanhar a fala. Suas palavras foram acabadas.

O que o olho engoliu não pode ser tirado dele. É assim com minha filha. Eu engoli partes de seu corpo que um pai não sabe que uma filha possui, que um pai esquece em sua filha. Minha filha me fez ver sua mãe nela. Isso não é uma coisa para ser falada.

Minha filha pôs minha masculinidade em um cesto. Minha filha tornou minha boca em um buraco na terra. Minha boca está preenchida com formigas. Minha boca está cheia de esquecimento. Ela cobriu minha boca com excremento. Minha filha morreu ontem.

Seus olhos estão silenciosos e mortos. Seus olhos perderam sua sabedoria.

A manhã a encontra liberta. Ela triunfou sobre suas palavras e agora pode começar uma reconciliação com seu corpo. Ela parte de sua terra ancestral em busca de uma memória que irá curá-la.

Em sua nova terra ela conjura sonhos para proteger seu triunfo secreto.

Palavras não são para esquecer. Ela aprendeu uma nova língua com a qual tenta esquecer sua perda, palavras que a libertariam. Ela reivindicou seu corpo. Ela se separou dele. Eles se separaram em um ritual de incredulidade.

Aqui, não há nada, só o chão úmido e o vento frio. Há muitas palavras para descrever as coisas daqui, mas nenhuma para descrever as coisas do silêncio, as coisas de ontem, as coisas de que Tariro se lembra.

Eu me movi de um silêncio para outro. Eu vi o sol se por sob a água.

Na distância, o horizonte é preenchido com água.

A língua de meu corpo é um estranho aqui. Semelhança sem semelhantes, eu estou cercada por línguas resistentes. Ontem eu falei. Nada irá me proteger aqui. Estar em silêncio, estar imóvel, invoca a morte.

Mas ela tinha morrido ontem.

A Woman Is a Child

I wish she had rotted in my womb.

She has spoken more than the mouth is allowed to speak. She has spoken what cannot be carried in the mouth with wisdom. She has taken his words from him, for she has challenged him with that which he cannot speak of without madness. Even one possessed by an evil spirit cannot do the thing she has done. The de-

parted have raised their arms to the sun. A father cannot speak to his kin, without shame, of a daughter's nakedness.

There is no language to contain this deed. Only what she has destroyed is known. Only the things which existed before can be talked about. They are talked about now only to be unknown, to be unremembered, to be unspoken. She has dug his tongue from his mouth and pulled it out like a wild and poisonous root. What has she spoken, standing naked, in front of her father? She has shown him her naked body. A challenge, a taboo.

Tariro does not fear what she has claimed as her own, neither dreams nor loneliness, not even life, though she has been told that is certainly to be feared, and not to be thought about too much, or too closely. But she is always close to what she has claimed, and she has claimed life. She lives in intimate lunacy with herself. She has killed Father, blinded him with the sight of her naked breasts, her arrogant hips, her exposed navel. A bold gesture of defiance, of her own growing wisdom. She has killed Father. She remembers his astonished face, his teeth falling to the ground. That was how she killed him.

Bark peels like an unkind memory. The snow lies along branches of a jagged birch.

She thinks of rain, wet things which cannot breathe. A silence claims her, and she lives in its disguises.

Here, in this new land, there is nothing. Surely, one has not lived. Could one be so silent, so alone, and have lived? Tariro has not seen her shadow for half the twenty years she has spent here. She harbours those spent years like a secret which she has disguised into a memory.

Tariro looks through the glass at gestures draped in flamboyant designs, the hands stiff, the legs stiff, handbags cast across silent arms, fingers pointing at nothing at all. Who would like to be so absurd – eyes glassy and blind? Eyes without memory. To be absurd and then to die, that will be brief scorning freedom. Laughter touches her with shaking fingers. She has lived. How could one doubt that when one stood so different, so apart, and when one was so filled with unfinished desires?

That time long ago, surrounded by shadows, she had been almost whole. Her shadow follows her, growing from herself, preparing a path into the future. The shadow moves with the sun, circling her, turning her into day. When she sees her shadow grow from her feet she knows that she has lived, proclaimed her presence on the earth. Here, she has abandoned hope. She remembers his commands, his voice falling from a great height. She remembers Mother.

Take his word and let him watch you place it
under your armpit. He must not see you refuse his
word, my child. Life is a courtship of gestures.

The darkness lies at her feet, slides cold down the window, shakes the branches, scatters the snow.

Tariro sees death not as a forgetting but as a fulfillment of longing and a return to beginnings. But she had not begun here. She trembles to lie under such sodden ground. Already, she feels herself clogged with wet clay. In her dying, she must be filled with the sun.

I have married a barren woman, who cannot bear
male children.

Father mutters commands that make her fearful of the world. When she sleeps, eyes follow her, and punish her with cruel hands. She sleeps with her hands between her thighs. His words follow her into sleep.

Who shall carry my name? Shall my kind forever
depart from this earth? The children of a daughter
are the blood of others. A daughter is an interim
of immortality.

She does not want to carry anything for him, not even a name. He must find a son to carry such things for him, for she would never do it, even if she could. She picks up a spear that father keeps against the wall and raises it to the sky, stabbing the air. She opens her eyes: the earth is beneath her feet.

He threatens mother with bare fists.

Do not sit on a stool like a man. What man shall
marry a woman such as this who sits with parted
legs? A woman must sit on a goatskin with feet
curled under her weight. The air passing through
the fields must not find its way into the darkness
between your legs. A woman who sits like a man
will never find the attention of a suitor.

A girl is born. His words become stones.

Kneel on the ground when you greet a man. A
man is not a thing for a woman to greet with her
feet firmly planted on the ground. A good woman
claps her cupped hands offering echoes which cel-
ebrate a man's presence on earth. Kneel on the

ground to give praise to a man. A man will not carry into his home a woman whose body is as unbending as a pestle. Do not bring shame into your father's household by standing and casting shadow on a man.

The voice of a woman must be like the sound of her cupped hands. A woman must not raise her voice to a man. A woman is a child.

She seeks a defiant act that will stand against his words. She stands against him with her body. Her body is stronger than his threats and his taboos, greater than the shrine he carries in his mouth. She remembers his anger and dismay. His lips tremble. His arms dangle beneath limp and tired shoulders. He crumples to the ground, seeking wisdom from the departed.

She bears the spear in her hand. She is naked as the spear.

She has claimed her body like a shield. He is silenced. He cannot speak of the thing she has done, for there is none to whom he can speak it and survive. He can only speak this indignity to himself, without words to accompany his speaking. His words have been finished.

What the eye has swallowed cannot be taken away from it. It is so with my daughter. I have swallowed parts of her body which a father does not know a daughter possesses, which a father forgets in his daughter. My daughter has made me see her mother in her. This is not a thing to be talked about. My daughter has put my manhood in a basket. My daughter has turned my mouth into a hole in the earth. My mouth is filled with ants. My mouth is full of forgetting. She has covered my mouth with dung. My daughter died yesterday.

His eyes are silent and dead. His eyes have lost their wisdom.

The morning finds her freed. She has triumphed over his words, and now she can begin a reconciliation with her body. She departs from her ancestral ground in search of a memory that will heal her.

In her new land she conjures dreams to protect her secret triumph.

Words are not for forgetting. She has learned a new language with which she tries to forget her loss, words that would free her. She has claimed her body. She has become separate from him. They have parted in a ritual of disbelief.

Here, there is nothing, only the damp ground and the cold wind. There are many words to describe the things of here but none to describe the things of silence, the things of yesterday, the things Tariro remembers.

I have moved from one silence into another. I have seen the sun setting beneath water.

In the distance, the horizon is filled with water.

The language of my body is a stranger here. Skin without kin, I am surrounded by resistant tongues. Yesterday I spoke. Nothing will protect me here. To be silent, to be still, invokes death.

But she had died yesterday.

Referências bibliográficas

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, tradução de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

VERA, Yvonne. "A Woman Is a Child". In: BLACK, Ayanna. *Fiery Spirits: Canadian Writers of African Descent*. Toronto: HarperCollins Publishers, 1994. pp. 48-54.

A Máscara

*Grada Kilomba*¹

*Traduzido por Jessica Oliveira de Jesus**

Resumo: *Este artigo é a tradução do primeiro capítulo do livro “Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism” (Memórias do Plantation: Episódios do Racismo Cotidiano) da escritora, teórica, psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba. O episódio aqui traduzido inicia-se com a descrição de um instrumento de tortura que pode ser tomado como símbolo das políticas de silenciamento do colonialismo: A máscara, que ao tapar a boca do sujeito Negro, impedia-o de falar. A partir da apresentação deste instrumento, a autora discute através de um prisma psicológico a construção da Negritude como alteridade e os motivos pelos quais a boca de escravizados(as) tinha que ser mantida fechada, além do que o sujeito branco seria obrigado a ouvir caso a boca do sujeito Negro não estivesse vedada. Apesar da língua materna da escritora ser português, seu livro foi escrito e lançado em inglês, mas ainda não foi traduzido integralmente para língua portuguesa, o que também nos diz muito sobre (tentativas de) silenciamentos e a importância desta tradução.*

Palavras-chave: *tradução, colonialismo, memória, trauma, descolonização.*

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero re-contá-las. Quero falar sobre a *máscara do silenciamento*.

1 KILOMBA, Grada. “The Mask” In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

* Mestranda do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisa literatura afro-diáspórica de língua alemã. Possui graduação em Letras Português/Alemão pela Universidade de São Paulo (2014).

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura.

Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?

A boca

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) *brancos(as)* querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente reprimido.

Neste cenário específico, a boca também é uma metáfora para a posse. Fantasia-se que o sujeito Negro quer possuir algo que pertence ao senhor *branco*, os frutos: a cana-de-açúcar e os grãos de cacau. Ela ou ele quer *comê-los*, devorá-los, desapropriando assim o mestre de seus bens. Embora a plantação e seus frutos, de fato pertençam ‘moralmente’ à (ao) colonizada/o, o colonizador interpreta este fato perversamente, invertendo uma narrativa que lê tal fato como roubo. “Estamos levando o que é Deles(as)” torna-se “Eles/elas estão tomando o que é Nosso.” Estamos lidando aqui com um processo de *recusa*, no qual o mestre nega seu projeto de colonização e o impõe sobre o(a) colonizado(a). É este momento – no qual o sujeito afirma algo sobre o outro que se recusa a reconhecer em si próprio – que caracteriza o mecanismo de defesa do ego.



[Figura 1. Jacques Arago. “Escrava Anastácia”, 1817-18]

Escrava Anastácia²

No racismo, a recusa é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: “Eles/elas querem tomar o que é Nosso, por isso têm de ser

2 Este é um retrato da Escrava Anastácia. Esta imagem penetrante vai de encontro ao (à) espectador(a) transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanos(as) escravizados(as). Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia, Brasil e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de canadeaçúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por traficantes de escravos europeus e trazida para o Brasil. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: Alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de outros(as) escravizados(as); outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do mestre branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma senhora que temia a beleza de Anastácia. A ela é alegada a história de possuir poderes de cura imensos e de ter realizado milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizados(as) africanos(as). Após um longo período de sofrimento, ela morreu de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. O retrato de Anastácia foi feito por um francês de 27 anos chamado Jacques Arago que se juntou a uma expedição científica pelo Brasil como desenhista, entre dezembro de 1817 e janeiro de 1818. Há outros desenhos de máscaras cobrindo o rosto inteiro somente com dois furos para os olhos; estas eram usadas para prevenir o ato de comer terra, uma prática entre escravizados(as) africanos(as) para cometer suicídio. Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela tornou-se uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiáspórico, representando a resistência histórica. A primeira veneração de larga escala foi em 1967 quando o curador do Museu do Negro do Rio de Janeiro erigiu uma exposição para honrar o 80º aniversário da abolição da escravidão no Brasil. Anastácia também é comumente vista como uma santa dos Pretos Velhos, diretamente relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá – o deus da paz, da serenidade e da sabedoria – e é objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda (Handler & Hayes, 2009).

excluídos(as).” A informação original e elementar – “Estamos tomando o que é Deles(as)” – é negada e projetada sobre o(a) ‘Outro(a)’ – “Eles/elas estão tomando o que é Nosso” – o sujeito Negro torna-se então aquilo a que o sujeito *branco* não quer ser relacionado. Enquanto o sujeito Negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. Este fato é baseado em processos nos quais partes *cindidas* da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’. Essa cisão evoca o fato de que o sujeito *branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘self’, como ‘eu’ e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre o ‘Outro’ e retratada como algo externo. O ‘Outro’ torna-se então a representação mental do que o sujeito *branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: o ladrão/ a ladra violento(a), o(a) bandido(a) indolente e malicioso(a).

Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa muita ansiedade, culpa ou vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos. Em termos psicanalíticos, isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesmo(a) permaneçam intactos – branquitude como a parte ‘boa’ do ego – enquanto as manifestações da parte ‘má’ são projetadas para o exterior e vistas como objetos externos e ‘ruins’. No mundo conceitual *branco*, o sujeito Negro é identificado como o *objeto ‘ruim’*, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa.

A ferida³

Dentro dessa infeliz dinâmica, o sujeito Negro torna-se não apenas o ‘Outro’ – o diferente em relação ao qual o ‘self’ da pessoa *branca* é medido – mas também ‘alteridade’ – a personificação de aspectos repressores do ‘self’ do sujeito *branco*. Em outras palavras, nós nos tornamos a representação mental daquilo com o que

3 O termo ferida é derivado do Grego “trauma” (Laplanche & Pontalis, 1988), e este é o sentido que eu uso aqui: “ferida como trauma”.

o sujeito *branco* não quer se parecer. Toni Morrison (1992) usa a expressão “dessemelhança”⁴, para descrever a “branquitude” como uma identidade dependente, que existe através da exploração do ‘Outro’, uma identidade relacional construída por *brancos(as)*, definindo eles(as) mesmos(as) como racialmente diferentes dos ‘Outros’. Isto é, a Negritude serve como forma primária de alteridade, pela qual a branquitude é construída. O ‘Outro’ não é outro *per se*; ele/ela torna-se tal através de um processo de absoluta negação. Nesse sentido, Frantz Fanon escreve:

“O que é frequentemente chamado de alma Negra é uma construção do homem *branco*.” (1968, p. 110- tradução minha⁵)

Essa sentença nos lembra que não é com o sujeito Negro que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a Negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas sim o imaginário *branco*. Elas são os aspectos negados do ‘self’ *branco*, que são re-projetados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmos(as). Portanto, elas não são de nosso interesse. “Eu não posso ir ao cinema”, escreve Fanon, “Eu espero por mim” (1968, p. 140). Ele espera pelo(a) Negro(a) selvagem, pelo(a) Negro(a) bárbaro(a), pelos(as) serviçais Negros(as), pelas Negras prostitutas, putas e cortesãs, pelos Negros(as) criminosos(as), assassinos(as) e traficantes. Ele espera por aquilo que ele não é. Poderíamos dizer que no mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas Negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da Negritude às quais somos confrontados(as) não são nem realistas nem gratificantes. Que grande alienação ser forçado/a identificar-se com heróis *brancos* e rejeitar inimigos que aparecem como Negros. Que decepção, sermos forçados(as) a olhar para nós mesmos(as) como se estivessemos no lugar deles(as). Que dor, estar preso(a) nesta ordem colonial. Esta deveria ser nossa preocupação. Não deveríamos nos preocupar com o sujeito *branco* no colonialismo, mas sim com o fato de o sujeito Negro sempre ser forçado a desenvolver uma relação consigo mesmo(a) através da presença alienante do outro *branco* (Hall, 1996). Sempre colocado como ‘Outro’, nunca como ‘self’.

“O que mais isso poderia ser para mim”, pergunta Fanon, “senão uma amputação, uma excisão, uma hemorragia que respinga meu corpo inteiro com sangue negro?” (1967, p. 112). Fanon utiliza a linguagem do trauma, como a maioria da

4 A expressão usada por Toni Morrison em inglês é “unlikeness”.

5 N. da tradutora: Todas as traduções de Frantz Fanon neste artigo foram feitas por mim.

peças Negras quando falam sobre experiências cotidianas de racismo, indicando um doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele/ela possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada enquanto *branca*. “Eu sentia lâminas de facas me abrindo de dentro para fora... Eu não conseguia mais rir” (1967, p. 112), observa Fanon. De fato, não há nada de que se rir: enquanto alguém é sobredeterminado/a exteriormente por fantasias violentas que ele/a vê, mas que não reconhece sendo ele/a próprio/a.

Esse é o trauma do sujeito Negro; ela/ele jaz exatamente nesse estado de absoluta alteridade na relação com o sujeito *branco*. Um círculo infernal “Quando pessoas gostam de mim, me dizem que é apesar da minha cor. Quando não gostam de mim, apontam que não é por causa da minha cor.” Fanon escreve: “em ambas situações, não tenho saída” (1967, p. 116). Preso no absurdo. Parece, portanto, que o trauma de pessoas Negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo *branco*, ou seja, a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como o ‘Outro’, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranho(a) e incomum. Essa realidade irracional do racismo é descrita por Frantz Fanon como traumática.

Eu fui odiado, desprezado, detestado, não pela vizinha do outro lado da rua ou pelo meu primo por parte de mãe, mas por uma raça inteira. Eu competi contra algo irracional. Os psicanalistas dizem que nada é mais traumatizante para a criança do que estes encontros com o que é racional. Eu diria, pessoalmente, que para um homem cuja arma é a razão, não há nada mais neurótico do que o contato com o irracional (Fanon, 1967, p. 118).

E ele continua: “Eu racionalizei o mundo e o mundo me rejeitou sob a base do preconceito de cor (...) Coube ao homem branco ser mais irracional do que eu” (1967, p. 123). Aparentemente, a irracionalidade do racismo é o trauma.

Falando do silêncio

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia

o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito *branco* teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase “quieto como é mantido”⁶. Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo.

O medo *branco* de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito Negro pode ser articulado com a noção de *repressão* de Sigmund Freud, uma vez que a “essência da repressão”, escreve ele: “encontra-se simplesmente em afastar algo e mantê-lo à distância do consciente”. (Freud 1923, p. 17). Este é aquele processo pelo qual as idéias desagradáveis – e verdades desagradáveis – tornam-se inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. Contudo, enquanto enterradas no inconsciente como segredos, elas permanecem latentes e capazes de ser reveladas a qualquer momento. A máscara vedando a boca do sujeito Negro impede-o(a) de revelar as verdades das quais o mestre *branco* quer “se desviar”, “manter à distância” nas margens, invisíveis e “quietas”. Por assim dizer, este método protege o sujeito *branco* de reconhecer o conhecimento do ‘Outro’. Uma vez confrontado com verdades desconfortáveis desta *história muito suja*⁷, o sujeito *branco* comumente argumenta: “não saber...”, “não entender...”, “não se lembrar...”, “não acreditar...” ou “não estar convencido por...”. Estas são expressões desse processo de repressão, no qual o sujeito resiste tornando consciente a informação inconsciente, ou seja, alguém quer fazer o conhecido, desconhecido.

A repressão é, nesse sentido, a defesa pela qual o ego controla e exerce censura em relação ao que é instigado como uma verdade “desagradável”. Falar torna-se assim praticamente impossível, pois quando falamos, nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser falada, tampouco ouvida. Tal impossibilidade ilustra como o falar e o silenciar emergem como um projeto análogo. O ato de falar é como

6 Em inglês: “quiet as it’s kept.”

7 Em inglês: “dirty history”, frase frequentemente usada por Toni Morrison para descrever seu trabalho artístico quando argumenta que sua escrita traz à tona os assim chamados “negócios sujos do racismo” (1992).

uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre os sujeitos que falam e seus/suas ouvintes (Castro Varela & Dhawan, 2003). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nesta dialética, aqueles(as) que são ouvidos(as) são também aqueles(as) que “pertencem”. E aqueles(as) que *não* são ouvidos(as), tornam-se aqueles(as) que “*não* pertencem”. A máscara re-cria este projeto de silenciamento, ela controla a possibilidade de que colonizados(as) possam um dia ser ouvidos(as) e, conseqüentemente, possam pertencer. Durante um discurso público Paul Gilroy⁸ descreve cinco diferentes mecanismos de defesa do ego pelos quais o sujeito *branco* passa a fim de ser capaz de “ouvir”, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si próprio(a) como performer do racismo: recusa/ culpa/ vergonha/ reconhecimento/ reparação. Mesmo que Gilroy não tenha explicado a corrente de mecanismos de defesa do ego, eu gostaria de fazê-lo a seguir, pois acredito que seja importante e revelador.

Recusa é um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais, através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. Esta é a recusa em reconhecer a verdade. A recusa é seguida por dois outros mecanismos de defesa do ego: cisão e projeção. Como escrevi anteriormente, o sujeito nega que ele/ela tem tais e tais sentimentos, pensamentos ou experiências, mas continua a afirmar que outra pessoa os tem. A informação original – “Nós estamos tirando o que é Deles(as)” ou “Nós somos racistas” – é negada e projetada sobre os(a)s “Outros(as)”: Eles/elas vêm aqui e retiram o que é nosso”, “Eles/elas são racistas”. Para diminuir o choque emocional e a tristeza, o sujeito Negro diria: “Nós estamos de fato tirando o que é deles(as)” ou “eu nunca experienciei racismo.” A recusa é frequentemente confundida com *negação*. Estas são, porém, dois mecanismos diferentes de defesa do ego. Na última, um sentimento, um pensamento ou experiência é admitida ao consciente em sua forma negativa (Laplanche & Pontails, 1988). Por exemplo: “Nós não estamos tirando o que é Deles/as” ou “Nós não somos racistas.”

Após a recusa vem a *culpa*, a emoção que segue a infração de uma injunção moral. Este é um estado efetivo no qual o indivíduo vivencia o conflito de ter feito algo que acredita que não deveria ser feito, ou ao contrário, de não ter feito algo que acredita que deveria ter sido feito. Freud descreve isto como o resultado

8 GILROY, Paul. *Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.

de um conflito entre o ego e o superego, ou seja, um conflito entre os próprios desejos agressivos do indivíduo em relação aos outros/as e seu superego (autoridade). O sujeito não tenta impor aos outros/as o que ele/ela teme reconhecer em si mesmos/as como acontece na recusa, mas está, ao invés disso, pré-ocupado/a com as consequências de sua própria infração: “acusação”, “culpabilização”, “punição.” Culpa se difere da ansiedade, pois a ansiedade é experienciada em relação a acontecimentos futuros, tal como quando a ansiedade é criada pela ideia de que o racismo possa vir a ocorrer. Culpa é vivenciada em relação a um ato já cometido, ou seja, o racismo já aconteceu, criando um estado efetivo de culpabilidade. As respostas comuns à culpa são a *intelectualização* ou *racionalização*, isto é, a tentativa do sujeito *branco* de construir uma justificativa lógica para o racismo; ou descrença como o sujeito *branco* pode dizer: “nós não queríamos dizer isto neste sentido”, “você entendeu mal,” “eu não enxergo Negros ou *brancos*, eu enxergo somente pessoas.” De repente, o sujeito *branco* investe tanto intelectual quanto emocionalmente na ideia de que a “raça’ na verdade não importa” como estratégia para reduzir os desejos inconscientes agressivos em relação aos ‘Outros’, bem como seu senso de culpa.

Vergonha, por outro lado, é o medo do ridículo, a resposta ao fracasso de viver de acordo com o ideal de seu próprio ego. Enquanto a culpa ocorre se o indivíduo transgredir uma injunção derivada de seu exterior, a vergonha ocorre quando o indivíduo falha em atingir um ideal de comportamento estabelecido por si mesmo(a). A vergonha está, portanto, conectada intimamente ao sentido de percepção. Ela é provocada por experiências que colocam em questão nossas concepções sobre nós mesmos(as) e nos obriga a nos ver através dos olhos de outros(as), nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmos(as): “Quem sou eu? Como os(as) outros(as) me percebem? E o que represento para eles/elas?” O sujeito *branco* dá-se conta de que a percepção das pessoas Negras sobre a branquitude pode ser diferente de sua própria percepção de si próprio(a), a medida em que a branquitude é vista como uma identidade privilegiada, o que significa tanto poder quanto alarme – a vergonha é o resultado deste conflito.

Reconhecimento segue a vergonha; no momento em que o sujeito *branco* reconhece sua própria branquitude e/ou racismo. Este é, portanto, um processo de reconhecimento. O indivíduo finalmente reconhece a realidade ao aceitar a realidade e a percepção de outros(as). Reconhecimento é, neste sentido, a passagem da fantasia para a realidade – já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser visto(a), mas sim de quem eu sou; não mais como eu gostaria que os ‘Outros’ fossem, mas sim quem eles/elas realmente são.

Reparação então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Neste sentido, é o ato de reparação do mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios.

Estes diversos passos revelam a consciência sobre o racismo não tanto quanto uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que demanda muito trabalho. Desta forma, ao invés de fazer a usual pergunta moral: “Eu sou racista?” e esperar uma resposta confortável, o sujeito *branco* deveria perguntar-se: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” e então esta pergunta por si só já inicia este processo.

Referências bibliográficas

- CASTRO VARELA, Maria del Mar & DHAWAN, Nikita. “Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik.” In: Hito Steyerl & Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.) *Spricht die Subaltern Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster: Unrast Verlag, 2003.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- FREUD, Sigmund. *The Ego and the Id and Other Works*. Volume XIX. London: Vintage Books, 1923.
- GILROY, Paul. *Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.
- HALL, Stuart. “The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?”. In: Alan Read (Ed.) *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*. London: Bay Press, 1996, p. 12-37.
- HANDLER, Jerome & HAYES, Kelly. “Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint.” In: *African Diaspora: Journal of Journal of Transnational Africa in a Global World*. n. 2 p. 25-51, 2009.
- KILOMBA, Grada. “The Mask”. In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag. 2. Auflage, 2010.
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand. *The Language of Psychoanalysis*. London: Polistar Wheatons Ltd, 1988.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1992.

“Hard against the soul”, de Dionne Brand

*tatiana nascimento dos santos*¹

*Priscila Francisco Pascoal*²

Dionne Brand, poeta, romancista, documentarista e professora universitária, nasceu em Trinidad, uma ilha caribenha perto da Venezuela, e migrou para o Canadá na adolescência. Ganhadora de prêmios internacionais, como o “Governor General’s Award for Poetry” e o “Toronto Book Award”, é considerada ora caribenha ora canadense, apesar de reivindicar ser apátrida, e geralmente aborda temas como mulher, negritude, sexualidade, imigração, colonialismo, diáspora e justiça social. Alguns de seus trabalhos mais bem conhecidos e aclamados são o romance “What we all claim for”, o livro de poemas “thirsty”, o ensaio “Bread out of stone” e “A map to the door of no return”, uma meditação sobre negritude na diáspora.

O presente poema, “hard against the soul”, consiste em uma série de poemas enumerados, em que Brand conecta a negritude ao amor lésbico e à resistência política ao militarismo. Nele as sensações do eu-lírico parecem se confundir com o que Brand provavelmente experienciou: ser africana em diáspora e vivenciar as (con)tradições de uma segunda diáspora, tão típica nos países caribenhos, principalmente para pessoas com sexualidade não normativa: imigrar em busca de melhores condições de vida – sendo lésbica – e se aventurar em terras estrangeiras que remetem, de várias formas, a um lugar de não pertencimento, de distintas línguas, modo de vida, crença.

1 Doutora em Estudos da Tradução (UFSC); integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Raça, Gênero e Sexualidades Audre Lorde – GEPEGES Audre Lorde; editora da Padê Editorial; poeta, blogueira. Contato: palavrapreta@gmail.com

2 Professora na University of Guyana, no Caribe, de 2011 a 2013; Consultora linguística e tradutora no Projeto “Envisioning” com a York University e a Society Against Sexual Orientation Discrimination (SASOD); integrante do Grupo de Estudos Mulheres Negras/UnB e do Movimento do Vídeo Popular; videomaker e fotógrafa. Contato: priscilafpascoal@gmail.com

Pode-se, então, considerar que, na poética do presente poema, a questão das diásporas é bastante forte: a partir de África em direção às Américas – enfrentando desafios de mulher preta em solo trinidadiano, e a partir de Trinidad em direção às terras dominadas pelo colonizador – em busca de melhores condições de vida e sendo sexualmente dissidente. Para o eu-lírico, há o desafio de desejar o que não pode ser desejado enquanto mulher caribenha: outra mulher. Apesar do tom de romance e amor, o eu-lírico, de forma alguma, deixa passar em branco aspectos sociais, históricos e políticos: “do not think that things scape me (...) the police bullet glistening through a black woman’s spine in November, against red pools of democracy bursting the hemisphere’s seams(...)”. Algo marcante na linguagem da poeta é o deixar os verbos, tão presentes na língua inglesa, de lado: “I dreamless”, “I lucky”, características típicas da língua materna de seu país de origem, onde a língua do colonizador é a oficial, embora o que impere na língua do povo seja o crioulo trinidadiano.

Para esta tradução, algumas das nossas preocupações foram preservar, sempre que possível, métrica e ritmo similares ao do texto de partida e também deixar transparecer, em português, aspectos gramaticais da língua trinidadiana: “she *fraid* to touch”, traduzido como “*tá* com medo de tocar”, “She *look* like a boy in a dress”, traduzido como “Ela *tá* que nem um menino de vestido”. Essas estruturas usualmente são percebidas por pessoas que visitam o Caribe como marcas de informalidade. Embora não seja esse o caso, pois se trata da gramática da língua trinidadiana, optamos ainda assim, na versão em português, por manter essa leitura de informalidade para mostrar, seguindo a tendência da poética de Brand, a quebra no padrão da língua oficial – o inglês, diversas vezes visto como mais formal.

duro contra a alma

I

essa garota é você, essa estrada que sobe
até Blanchicheuse, essa curva, cada uma um pedaço
de azul e terra se desenrolando, batendo, rocha e
oceano esse esgarçar, amaciando as entranhas
pérola de concha e coral

essa garota é você, essa é você todos lados de mim
serra estrada e declive pelo coqueiral em Manzanilla
essa floresta de areia e palma magra em forma de maresia
esse querendo cair, dependurando, esverdeando
saciando a estrada

essa garota é você, mesmo que você nunca veja
a queda antes de Timberline, aquela mancha de mar
negro brilhoso em terra de arbusto-fumaça, aquele pulsar do peito
que se estica até Maracas, a baía de La Fillete nunca te conheceu
mas você faz ela se lavar das rochas

essa garota é você, o pedaço de lagoa, aligátor
há muito abandonado, essa pedra da minha juvenil
hesitação em andar certo, entrando na estrada Schoener
entrando em egunzinho e espírito, ao paredão e mar
quebrando duro contra coisas, entrando em estação de fogo

essa garota é você, esse é o poema que mulher nenhuma
jamais escreve pra uma mulher porque tá com medo de tocar
esse rio fervendo como uma mulher no dormir dela
aquele cheiro de coxas frescas e suor morno
lençóis dela como o mitan se adentrando no Atlântico

essa garota é você, algo nunca esvaído nem esquecido
algo duro contra a alma
essa é onde você faz sentido, onde a vista fica
terna, humano o ar da noite, o silêncio besta conversa
solta, vulcões cessam, e estar desperta é
mais adorável que sonhos

hard against the soul

I

this is you girl, this cut of road up
to Blanchicheuse, this every turn a piece
of blue and earth carrying on, beating, rock and
ocean this wearing away, smoothing the insides
pearl of shell and coral

this is you girl, this is you all sides of me
hill road and dip through the coconut at Manzanilla
this sea breeze shaped forest of sand and lanky palm
this wanting to fall, hanging, greening
quenching the road

this is you girl, even though you never see it
the drop before Timberline, that daub of black shine
sea on bush smoke land, that pulse of the heart
that stretches up to Maracas, La Fillete bay never know
you but you make it wash up from the rocks

this is you girl, that bit of lagoon, alligator
long abandoned, this stone of my youngness
hesitating to walk right, turning to Schoener's road
turning to duenne and spirit, to the sea wall and sea
breaking hard against things, turning to burning season

this is you girl, this is the poem no woman
ever write for a woman because she 'fraid to touch
this river boiling like a woman in she sleep
that smell of fresh thighs and warm sweat
sheets of her like the mitan rolling into the Atlantic

this is you girl, something never waning or forgetting
something hard against the soul
this is where you make sense, that the sight becomes
tender, the night air human, the dull silence full
chattering, volcanoes cease, and to be awake is
more lovely than dreams

II

eu quero te envolver toda de mim aqui nessa linha pra
você saber de uma coisa, não só que eu tô morrendo
de algum jeito mas que tive meus motivos. Essa
graça, veja bem, vem como uma surpresa e nada até
agora sacode meu crânio afiado, então, essas sílabas
aguadas mornas, é tão cultura uma língua de mulher,
escavando até pedras nem ainda formadas em carne,
linguagem nem ainda feita... eu quero te beijar fundo,
cheirar, provar a água morna da sua boca tão morna quanto
suas mãos. eu dou sorte é da graça me juntar e
perdoa minha reteza.

II

I want to wrap myself around you here in this line so
that you will know something, not just that I am dying
in some way but that I did this for some reason. This
grace, you see, come as a surprise and nothing till
now knock on my teeming skull, then, these warm
watery syllables, a woman's tongue so like a culture,
plunging toward stones not yet formed into flesh,
language not yet made... I want to kiss you deeply,
smell, taste the warm water of your mouth as warm as
your hands. I lucky is grace that gather me up and
forgive my plainness.

III

Ela era uma mulher cujos olhos vinham frescos, dizendo, eu confio em você, você não vai ser a mulher que vai embora pelo Atlântico em Santa Maria e nunca retorna. Você não pode sonhar esse oceano turquesa te envolvendo na mercê de seu murmúrio, suas mãos não vão se deter no meio da mirada, você não vai acontecer numa ideia fácil como essa num quarto de hotel em Guanabo, não numa manhã enquanto assiste sozinha dessa praia, o sol escorrendo laranja, ou sentando num banco de mármore na Havana Velha, alheia. Você não vai olhar pro seu relógio numa noite no começo de junho e achar esse mar gentil tão bom quanto outro pra uma caminhada além dos reflexos de sua carne.

III

She was a woman whose eyes came fresh, saying, I trust you, you will not be the woman who walks out into the Atlantic at Santa Maria and never returns. You cannot dream this turquoise ocean enveloping you in its murmuring thrall, your hands will not arrest in the middle of gazing, you will not happen on an easy thought like this in a hotel room in Guanabo, not on a morning as you watch alone from this beach, the sun dripping orange, or sitting on a marble bench in Old Havana, vacantly. You will not look at your watch on a night in early June and think this gentle sea as good as any for a walk beyond the reflexes of your flesh.

IV

você mal ouve minha voz agora, mulher,
 mas eu ouvi você no meu ouvido por muitos anos vindeiros
 a língua rosa de uma concha grande murmurando e
 bocejando, chá sussurrante, toco, pão, ela, azul,
 golpeando esses nomes simples do hábito, mais doce
 e tão comum quanto noite esfarelado flocos negros
 de conversação em um sono, repetitivo como meios-dias
 e neve lá no norte, a rouquidão e pigarro, eu te disse,
 sem leite, limpar...

você mal ouve minha voz mas eu ouvi você
 no meu sono vasta como ondas recitando suas preces
 tão pontuais que seu real significado dá no peito,
 dizendo, temos que fazer sentido pra viver aqui,
 essa aliança é como unha e carne mas ancestrática,
 e olha, amor, não tem poemas para isso, só
 triângulos, retalhos, prisões de tecido púrpura,
 tempo começa com esses gestos, esse
 silêncio súbito precisa de palavras ao invés de sussurros.

você mal pode ouvir minha voz agora mas mulher
 eu senti seu respiro no meu rosto em anos vindeiros
 como se perdendo minha vista na pausa negra da noite, eu traço
 a pérola do seu suor pra manhã, virando se você
 vira, peito a peito prosa muda nós giramos em círculo,
 e nada mais pode ter passado aqui exceto
 também o mapa de voltar pra casa, a geografia dura
 de trincheiras, querelas, plaqueiros, barricadas.

IV

you can hardly hear my voice now, woman,
but I heard you in my ear for many years to come
the pink tongue of a great shell murmuring and
yawning, muttering tea, wood, bread, she, blue,
stroking these simple names of habit, sweeter
and as common as night crumbling black flakes
of conversation to a sleep, repetitious as noons
and snow up north, the hoarse and throaty, I told you,
no milk, clean up...

you can hardly hear my voice but I heard you
in my sleep big as waves reciting their prayers
so hourly the heart rocks to its real meaning,
saying, we must make a sense here to living,
this allegiance is as flesh to bone but older
and look, love, there are no poems to this, only
triangles, scraps, prisons of purpled cloth,
time begins with these gestures, this
sudden silence needs words instead of whispering.

you can hardly hear my voice by now but woman
I felt your breath against my cheek in years to come
as losing my sight in night's black pause, I trace
the pearl of your sweat to morning, turning as you
turn, breasts to breasts mute prose we arc a leaping,
and no more may have passed here except
also the map to coming home, the tough geography
of trenches, quarrels, placards, barricades.

V

Não é suficiente aqui marcar a água ou dobra da pele,
macia a costa, secreta a nuca, roxeados os lábios. Ela
bem me estalou noite passada. Eu ouvi ela cantando e
não pude dançar. Eu ouvi ela navegar o solo denso de
quem nós somos. Sua infinita ser negra soerguendo,
doçurando.

para faith

V

It is not sufficient here to mark the skin's water or fold,
the back soft, the neck secret, the lips purpled. She
startled me just last night. I heard her singing and
could not dance. I heard her navigate the thick soil of
who we are. Her boundless black self rising,
honeying.

for faith

VI

escuta, só porque eu passei esses
poucos versos tateando esse registro do coração,
aplaudindo vida, como uma mulher numa praia ruidosa,
chamando sangue pra veias secas como areia,
não pense que coisas me escapam,
essa pele esgarçada da fome estrepidando como um arco,
esse calafrio apitando na cara branca do capital, uma
sombra vagueando, vejada de gelo e sem sangue pelos
becos de luz úmida da cidade, a bala da polícia cintilando
pela espinha de uma mulher negra em novembro, contra
poças vermelhas de democracia estourando as costuras do
hemisfério, o coração afunda, e afunda como uma lua.

VI

listen, just because I've spent these
few verses fingering this register of the heart,
clapping life, as a woman on a noisy beach,
calling blood into veins dry as sand,
do not think that things escape me,
this drawn skin of hunger twanging as a bow,
this shiver whistling into the white face of capital, a
shadow traipsing, icy veined and bloodless through
city alleys of wet light, the police bullet glistening
through a black woman's spine in November, against
red pools of democracy bursting the hemisphere's
seams, the heart sinks, and sinks like a moon.

VII

ainda assim eu devo dizer alguma coisa aqui
alguma coisa que caminhe esse verso até o futuro,
não aonde vou divagando em meu sono,
não onde os olhos brilham a cada vez em quando
em escores velhos, agora eu devo pisar alegre. Eu insonhe.

VII

still I must say something here
something that drives this verse into the future,
not where I go loitering in my sleep,
not where the eyes brighten every now and again
on old scores, now I must step sprightly. I dreamless.

VIII

mas aqui, nesse ponto, tudo que eu vejo é o passado
no museu da revolução na Havana velha quando eu
deveria estar olhando o buraco de bala no colete de
Fidel ou a saia que Haydee Santamaria usou na
prisão, eu vejo o libambo assim que me viro, já quase saindo,
rumo à esquerda, rumo ao futuro, a mulher sentada na
porta negra e histórica dizendo a si mesma isso é
só história branca, o libambo, brilhando ainda depois desse longo
tempo, novo como dia sob meus olhos. Eu volteio naquela sala,
minha voz fez *minha nosa*, como se eu só tivesse derramado água, *meu
deus*, como se minha pele tivesse apenas roçado esse ferro prateado com
suor.

VIII

but here, at this spot, all I see is the past
at the museum of revolution in old Havana when I
should be looking at the bullet hole in Fidel's
camisole or the skirt that Haydee Santamaria wore in
prison, I see a coffle just as I turn, about to leave,
toward my left, toward the future, the woman sitting at
the door black and historic saying to herself this is
only white history, a coffle, shining still after this long
time, new as day under my eyes. I spun in that room,
my voice said *oh dear*, as if I'd only spilt water, *oh
god*, as if my skin had just rubbed this iron silvery with
sweat.

IX

olha, eu sei que você esteve na praia procurando pelo meu corpo noite passada e talvez você vá achá-lo lá, um dia, mas agora vou te dizer, vai ser nessa praia, ou numa praia como essa onde fizeram uma revolução, e vai ser perto daquela duna onde você untou sua pele escuramente contra o sol e vai ser porque eu não sou boa o bastante, não a mulher pra viver no mundo em que estamos lutando pra construir e vai ser num dia como aquele quando você comprou rum pra Marta Beatriz porque ela disse que amava mulheres e você queria acreditar nela, vai ser como quando nós andamos de Marazul a Boca Ciega subindo a areia cobrindo a estrada e depois que eu passei três dias te mostrando mimosa e você finalmente viu.

IX

look, I know you went searching on the beach for my body last night and maybe you will find it there, one day, but I'll tell you now, it will be on this beach, or a beach such as this where they made a revolution, and it will be near that dune where you oiled your skin darkly against the sun and it will be because I am not good enough, not the woman to live in the world we are fighting to make and it will be on a day like the one when you bought rum for Marta Beatriz because she said she loved women and you wanted to believe her, it will be like how we walked from Marazul to Boca Ciega climbing over the sand covering the road and after I spent three days showing you mimosa and you finally see it.

X

Então é simples assim. Eu senti o desordinário romance de mulheres que amam mulheres pela primeira vez. Ele explodiu na minha boca. Alguém disse essa é sua primeira amante, você nunca vai querer deixá-la. Eu tinha na mente que eu seria uma mulher velha contigo. Mas talvez eu sempre tenha tido na mente apenas ser uma mulher velha, escurecendo, em algum lugar com outra mulher velha, então, eu decidi que era você quando você me achou naquele apartamento tomando whisky de café da manhã. Quando eu vim de volta de Granada e fiquei louca por dois anos, aquela vez quando eu podia ouvir qualquer coisa e minha pele ardia como um nervo e os muros eram como papel e meus olhos não podiam fechar. Eu de repente senti você no final do meu quarto esperando. Eu vi suas costas curvadas contra essa cidade que habitamos como guerillas, eu esfreguei minha mão, consciente, contra sua barriga macia, despertando.

Uma vez eu vi essa mulher num outro poema, sentada, jogando água na cabeça dela na pele de uma praia afastada enquanto ela se ia até seu centenário. Vendo ela nenhuma parte de mim ficou confortável consigo mesma. Eu a invejei, tão velha e assentada, um certo hábito lavado de seus olhos. Eu devo tê-la reconhecido. Eu sei que eu assisti a ela ao longo da beira das ondas prometendo a mim mesma, uma mulher velha está livre. Nos meus nervos algo como desembaraçando, e ela era um lugar para ir, creia-me, contra rajadas de masculinidade mas naquele então, ela era masculina, mulher velha, pássaro velho de soslaio na asa da água sobre a cabeça dela, jurando sobre a respiração dela. Eu tinha ideia de que ela seria graciosa em mim e ela poderia ter sido se eu não tivesse ouvido você rindo em outro tempo e levantado minha cabeça do charme seco dela.

Você talhou o mundo aberto para mim. Alguém disse essa é sua primeira amante você nunca vai querer deixá-la. Meus lábios não podem mais dizer mulher velha escurecendo, ela é a paz de uma outra vida que não aconteceu e não poderia acontecer em minha carne e não era paz mas voou adentro mulher velha, prece, aos santos de minha ancestralidade, as mulheres que levando cuia e balde batiam seus peitos em pedra descamando prole e sorriso. Eu sei desde aquilo que uma mulher velha, escurecendo, se arranca de limbo a limbo, se drena branca, correndo, pele rota e crua como uma bola de luz brilhante, voando, até mulher velha. Eu só agora sei que meu anseio por essa mulher velha era anseio para deixar a mirada aprisionada dos homens.

É verdade, você passa os anos depois dos trinta questionando a sugestão de que você tem sido uma imbecil, ouvindo finalmente todas as palavras que te atravessavam como ar, como diversão, ou todas as palavras que devem ter existido enquanto você estava ouvindo outras. O que eu ia querer com essa frase que você diz deixando-a de lado... e de novo às vezes você era enganada, poemas postos deliberadamente no seu caminho. Às onze, a estrofe de um vestido amarelo me sentou de pernas cruzadas no meu sexo. Era a festa de aniversário abrupta de um menino. Um vestido amarelo pra uma tomboy, a punhalada ritual da feminilidade pega na cintura. Ela tá que nem um menino de vestido, minha irmã maior diz, uma correção lírica e feminina de uma tia atenta, não diga isso, ela está ótima e linda. Ótima e linda, arrumado pra estilhaçar você, pra que nunca, até que seja quase tão tarde pra não importar você engula uma parte, algo faltante como uma asa, algum fragmento do seu eu real.

Mulher velha, aquele era o fragmento que eu peguei no seu olho, aquele era o olhar por que me apaixonei, o pedaço de você que você guardou, o seu pedaço deixado, a lésbica, a inviolável, sentada numa praia em um tempo que não ouviu seu nome ou então teria te afogado dentro do mar, ou você, ouviria aquele nome e você mesma andaria voluntariamente para o azul emudecedor. Em vez disso você sentou e eu vi seu olhar e persegui um olho até ele chegar ao final de si mesmo e então eu vi o outro, o fragmento ardente.

Alguém disse essa é sua primeira amante, você nunca vai querer deixá-la. Há santos dessa ancestralia também que eles mesmos riem como periguetes no prazer de suas pernas e carinham seus sexos em espelhos. Eu me tornei eu mesma. Uma mulher que olha para uma mulher e diz, aqui, eu achei você, nisso, eu estou enegrecendo do meu jeito. Você talhou o mundo cru. Foi como se uma outra vida explodisse na minha cara, brilhando, tão fácil a frente de uma asa tocando a beira, tão fácil eu vi meu próprio corpo, ou seja, meus olhos me seguiram até mim mesma, me tocaram como um lugar, uma outra vida, terra. Dizem que esse lugar não existe, então, minha língua é mítica. Eu estava aqui antes.

X

Then it is this simple. I felt the unordinary romance of women who love women for the first time. It burst in my mouth. Someone said this is your first lover, you will never want to leave her. I had it in mind that I would be an old woman with you. But perhaps I always had it in mind simply to be an old woman, darkening, somewhere with another old woman, then, I decided it was you when you found me in that apartment drinking whisky for breakfast. When I came back from Grenada and went crazy for two years, that time when I could hear anything and my skin was flaming like a nerve and the walls were like paper and my eyes could not close. I suddenly sensed you at the end of my room waiting. I saw your back arched against this city we inhabit like guerillas, I brushed my hand, conscious, against your soft belly, waking up.

I saw this woman once in another poem, sitting, throwing water over her head on the rind of a country beach as she turned toward her century. Seeing her no part of me was comfortable with itself. I envied her, so old and set aside, a certain habit washed from her eyes. I must have recognized her. I know I watched her along the rim of the surf promising myself, an old woman is free. In my nerves something there unravelling, and she was a place to go, believe me, against gales of masculinity but in that then, she was masculine, old woman, old bird squinting at the water's wing above her head, swearing under her breath. I had a mind that she would be graceful in me and she might have been if I had not heard you laughing in another tense and lifted my head from her dry charm.

You ripped the world open for me. Someone said this is your first lover you will never want to leave her. My lips cannot say old woman darkening anymore, she is the peace of another life that didn't happen and couldn't happen in my flesh and wasn't peace but flight into old woman, prayer, to the saints of my ancestry, the gourd and bucket carrying women who stroke their breasts into stone shedding offspring and smile. I know since that an old woman, darkening, cuts herself away limb from limb, sucks herself white, running, skin torn and raw like a ball of bright light, flying, into old woman. I only know now that my longing for this old woman was longing to leave the prisoned gaze of men.

It's true, you spend the years after thirty turning over the suggestion that you have been an imbecile, hearing finally all the words that passed you like air, like so much fun, or all the words that must have existed while you were listening to others. What would I want with this sentence you say flinging it aside... and then again sometimes you were duped, poems placed deliberately in your way. At eleven, the strophe of a yellow dress sat me crosslegged in my sex. It was a boy's abrupt birthday party. A yellow dress for a tomboy, the ritual stab of womanly gathers at the waist. She look like a boy in a dress, my big sister say, a lyric and feminine correction from a watchful aunt, don't say that, she look nice and pretty. Nice and pretty, laid out to splinter you, so that never, until it is almost so late as not to matter do you grasp some part, something missing like a wing, some fragment of your real self.

Old woman, that was the fragment that I caught in your eye, that was the look I fell in love with, the piece of you that you kept, the piece of you left, the lesbian, the inviolable, sitting on a beach in a time that did not hear your name or else it would have thrown you into the sea, or you, hear that name yourself and walked willingly into the muting blue. Instead you sat and I saw your look and pursued one eye until it came to the end of itself and then I saw the other, the blazing fragment.

Someone said this is your first lover, you will never
want to leave her. There are saints of this ancestry
too who laugh themselves like jamettes in the
pleasure of their legs and caress their sex in mirrors.
I have become myself. A woman who looks
at a woman and says, here, I have found you,
in this, I am blackening in my way. You ripped the
world raw. It was as if another life exploded in my
face, brightening, so easily the brow of a wing
touching the surf, so easily I saw my own body, that
is, my eyes followed me to myself, touched myself
as a place, another life, terra. They say this place
does not exist, then, my tongue is mythic. I was here
before.

Referência bibliográfica

BRAND, Dionne. "hard against the soul". In: BRAND, Dionne. *No Language is Neutral*. Toronto: McClelland & Stewart, 1998. pp. 3-4; 33-50.

Os *Graffiti* de Léon-Gontran Damas

Marcos Bagno
Universidade de Brasília

Léon-Gontran Damas nasceu em 28 de março de 1912, em Caiena, na Guiana Francesa. Seu pai é mestiço africano-europeu; sua mãe, africano-ameríndia. Com um ano de vida, perde a mãe. A criança, asmática e de saúde frágil, vai ser criada pela tia Grabielle Damas, apelidada “Man Gabi”, que o formará numa educação burguesa à francesa. Aos doze anos, é enviado à Martinica, uma das Antilhas francesas, para estudar no Liceu Victor Schoelcher, onde terá como colega Aimé Césaire e como professor, Gilbert Gratiant. Alguns anos depois, vai concluir seus estudos fundamentais na França. Em Paris, trava relações com Léopold S. Senghor e reencontra Aimé Césaire. Assim, surge o tripé do movimento literário e intelectual que passará a ser conhecido como *Negritude*.

Para Damas, a *Negritude* é “a tomada de consciência de um estado de coisas que se caracteriza por três elementos: a colonização, a assimilação, uma vontade de integração humana”. Embora sempre mencionado com um dos três “pais fundadores” do movimento, Damas acabou por ficar marginalizado e hoje goza de uma posteridade menos brilhante que a dos outros companheiros. Talvez porque sua carreira política não tenha sido tão prestigiosa quanto a do deputado-prefeito Césaire ou do presidente Senghor. Além disso, em Paris, manteve-se afastado da revista *Présence Africaine*, que era o núcleo da cultura negra na capital francesa. Finalmente, sua poesia, mais bruta e rebelde, demasiado agressiva em alguns aspectos e, na aparência, mais “fácil” que a de Césaire e Senghor, não se presta tanto, talvez, à publicidade literária.

Léon-Gontran Damas é poeta da insurreição. No entanto, sua poesia também apresenta outro engajamento, o engajamento amoroso, no qual a mulher é idealizada numa tonalidade doce-amarga, às vezes com um lampejo de raiva que

beira o escárnio. Sua obra poética inclui *Pigments* (1937), *Graffiti* (1952), *Black Label* (1956), *Névralgie* (1966). Sua produção ensaística se compilou em *Retour de Guyane* (1938). Em prosa, temos os contos de *Veillées noires: contes nègres de Guyane* (1943). Morreu em 1978.

Escolhemos traduzir alguns dos poemas curtos da série *Graffiti*, os quais, como indica o título da coletânea, poderiam ter sido “rabiscados num muro”. Para tornar conhecido o autor, não por sua obra engajada, mas por sua poética amorosa, selecionamos, dos *Graffiti*, aqueles que têm por núcleo irradiador a mulher: amada, recordada, perdida, vista de passagem. São poemas de melancolia amarga (“minha aflição/de cachorro doido”), de tristeza prevista (“meu coração que se inquieta/e que já receia/um belo dia/ter de esperar-te em vão”) e de impaciência (“Deus como és bela/mas/lenta para ficar nua”). A aparente simplicidade da forma e da linguagem não deve nos enganar: por trás dos versos curtos, dos poemas rápidos, pulsa uma forte tensão, característica da voz rebelde de um poeta que foi também um homem de lutas incessantes contra o racismo e o colonialismo.

Graffiti

COMO UM ROSÁRIO
se debulha
para o repouso
de uma alma

minhas noites se vão
de cinco em cinco
em um silêncio
de mosteiro
assombrado

COMME UN ROSAIRE
s'égrène
pour le repos
d'une âme

mes nuits s'en vont
par cinq
dans un silence
de monastère
hanté

* * *

ELA VEIO

por Ela mesma

uma noite

rondar uma noite

em volta de minha aflição

de cachorro doido

de cachorro pelado

de cachorro muito cachorro

doido

pelado

Assim

sem mais

nasceu

o drama

ELLE S'EN VINT

d'Elle-même

un soir

rôder un soir

autour de ma détresse

de chien tout fou

de chien-tout-nu

de chien tout chien

tout fou

tout nu

Ainsi

sans plus

naquit

le drame

* * *

EM VERDADE NÃO SEI
de nada mais triste
de mais odioso
de mais horrendo
de mais lúgubre no mundo
que ouvir o amor
durante todo o dia
se repetindo
em missa
baixa

Era uma vez
veio a passar uma mulher
com os braços carregados de rosas

JE NE SAIS EN VÉRITÉ
rien de plus triste
de plus odieux
de plus affreux
de plus lugubre au monde
que d'entendre l'amour
à longueur de journée
se répétant
à messe
basse

Il était une fois
une femme vint à passer
dont les bras étaient chargés de roses

* * *

DESEJO DE MENINO ENFERMO

por ter sido
cedo demais privado do leite puro
da única ternura verdadeira
eu teria dado
uma plena vida de homem
para te sentir
te sentir perto
perto de mim
de mim só
só
sempre perto
de mim só
sempre bela
como sabes
sabes bem
tu só
ser bela sempre

após ter chorado

DÉSIR D'ENFANT MALADE

d'avoir été
trop tôt sevré du lait pur
de la seule vraie tendresse
j'aurais donné
une pleine vie d'homme
pour te sentir
te sentir près
près de moi
de moi seul
seul
toujours près
de moi seul
toujours belle
como tu sais
tu sais si bien
toi seule
l'être toujours

après avoir pleuré

* * *

PELA JANELA ABERTA AO MEIO
sobre meu desdém do mundo
uma brisa subia
perfumada de estefanote
enquanto puxavas para TI
toda a cortina

Assim
te revejo
te reverei
sempre puxando para TI
toda a cortina
do poema onde

Deus como és bela
mas
lenta para ficar nua

PAR LA FENÊTRE OUVERTE À DEMI
sur mon dédain du monde
une brise montait
parfumée au stéphanotis
tandis que tirais à TOI
tout le rideau

Telle
je te revois
je te reverrai
toujours tirant à TOI
tout le rideau
du poème où

Dieu que tu es belle
mais
longue à être nue

* * *

DE REPENTE NUMA CRUELDADE FINGIDA

me disseste com uma voz de

[saudades feita

me disseste ao me deixar ontem

me disseste que não poderias me ver

antes de dez a treze dias

Por que treze

e não quinze

e não vinte

e não trinta

Por que treze

e não doze

e não oito

e não dez

e não quatro

e não dois

Por que não amanhã

a mão na mão

a mão sobre o teu

a mão sobre o meu

a mão sobre o coração

de meu coração que se inquieta

e que já receia

um belo dia

ter de esperar-te em vão

SOUDAIN D'UNE CRUAUTÉ FEINTE

tu m'as dit d'une vois de

[regrets faite

tu m'as dit en me quittant hier

tu m'as dit de ne pas pouvoir me voir

avant dix à treize jours

Pourquoi treize

et pas quinze

et pas vingt

et pas trente

Pourquoi treize

et pas douze

et pas huit

et pas dix

et pas quatre

et pas deux

Pourquoi pas demain

la main dans la main

la main sur le tien

la main sur le mien

la main sur le cœur

de mon cœur qui s'inquiète

et qui déjà redoute

d'avoir un beau jour

à t'attendre en vain

* * *

QUANDO A CONTRAGOSTO
 muito a contragosto penso
 que no braço de um outro
 dormes
 então

a cabeça entre minhas mãos ardentes
 então meu coração meu coração
 meu pobre coração doente
 então somente me dou conta
 do horror
 do pleno horror
 da feiura
 toda a feiura
 de uma vida estranha e minha
 paredes azuis
 paredes nuas
 paredes brancas de hotel cinzento
 paredes nuas de hotel cinzento
 cobertas do nojo de um extenuante

[tique-taque

que importa
 já que
 a contragosto muito a contragosto
 [penso que no braço de um outro
 dormes

como de uma margem à outra
 feliz e calma
 a água dorme

QUAND MALGRÉ MOI
 bien malgré je pense
 qu'au bras d'un autre
 tu dors
 alors
 ma tête entre mes mains brûlantes
 alors mon cœur mon cœur
 mon pauvre cœur malade
 alors seulement je réalise
 l'horreur
 la pleine horreur
 la laideur
 toute la laideur
 d'une vie étrange et mienne
 murs bleus
 murs nus
 murs blancs d'hôtel gris
 murs nus d'hôtel gris
 qu'emplit l'éccœurement d'un éreintant

[tic-tac

qu'importe
 puisque
 malgré moi bien malgré moi
 [je pense qu'au bras d'un autre
 tu dors

comme d'une rive à l'autre
 heureuse et calme
 l'eau dort

* * *

FAZ JÁ
em breve
três anos
ferozmente hostil
a todo arroubo
à menor efusão

ao coração não resta
mais que comprazer-se
na rude e calma e dura
saudade de dias
que teria sido melhor
jamais numa vida de homem
ter visto luzir

DEPUIS BIENTÔT
déjà
trois ans
farouchement hostile
à tout élan
au moindre épanchement

le cœur n'a plus
qu'à se complaire
dans le rude et calme et dur
regret de jours
qu'il eût mieux valu
n'avoir jamais d'une vie d'homme
vu luire

* * *

Referências bibliográficas

- ACHOUR, Christiane C. (2010). *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*. Paris: Honoré Champion.
- DAMAS, Léon-Gontran (1956). *Black-Label et autres poème*. Paris: Gallimard.
- ROUCH, Alain; CLAVREUIL, Gérard (1986). *Littératures nationales d'écritures française*. Paris: Bordas.
- JOUBERT, J.-L.; LECARME, J.; TABONE, E.; VERCIER, B. (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.

Poemas da Guiana Francesa

(Poemas escolhidos de *Catacumbas de Sol* de Elie Stephenson)

Dennys Silva-Reis¹

Elie Stephenson, nascido em 20 de dezembro de 1944 na Guiana Francesa, é economista e professor na Universidade das Antilhas e da Guiana Francesa, onde preside o CAASSIC² (Centro de Análise Espacial Internacional da América do Sul de Dinâmicas de Desenvolvimento). Influenciado fortemente pela *Antillité* (Antilidade) – ideologia que leva em consideração a história e a cultura das Antilhas e que une ao mesmo tempo *Créolité* et *Négritude*, bem como os conceitos de mestiçagem, diversidade e ética política e racial (CORZANI, 1998) –, Stephenson escreve sobre a Guiana Francesa não como uma ilha, mas como parte da América do Sul.

Seus escritos potencializam seu horror ao neocolonialismo marcado na Guiana Francesa pelos sistemas franceses DOM e TOM (Departamento e Territórios d'além Mar). Elie Stephenson ao se engajar na literatura é reconhecido como poeta, romancista, contista, dramaturgo e cancionista. Os poemas aqui traduzidos são alguns da compilação de poemas intitulada *Catacumbes de soleil* de 1979. Por questões de espaço, escolhemos traduzir dez poemas que propiciam conhecer de forma direta a realidade do guianense francês e a visão engajada do autor.

O vocabulário que permeia todos os poemas é específico da cultura mestiça crioula-francesa da Guiana Francesa, alguns conseguimos traduzir depois de

1 Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: reisdennys@gmail.com

2 Em francês: Centre d'Analyse Amérique Sud Spatiale Internationale des Dynamiques de Développement.

muita pesquisa – como, por exemplo, *eau-deboub* que é uma adivinhação crioula para cana-de-açúcar –, outros, deixamos como no texto do autor e com uma pequena nota de rodapé para melhor compreensão do leitor.

Houve um pouco de dificuldade no poema homônimo da compilação *Catacumbas do Sol* porque o autor emprega “amour” no gênero feminino criando um problema para traduzir, pois o uso “amor ensanguentada”, por exemplo, poderia soar estranho, bem como soa estranho esse “amour” no feminino em língua francesa, já que seu gênero singular é masculino e pode ser feminino em um uso clássico do plural. Entretanto, optamos por deixar a palavra “amor” e seus adjetivos no gênero masculino já que este não é um recurso essencial na poesia do autor e a fim de não causar tanto estranhamento à primeira vista na leitura poética do apreciador brasileiro. Além disso, ao se referir ao “amor”, este, na cultura familiar brasileira, pode tanto ser referido no feminino quanto no masculino independente do gênero dicionarizado da palavra.

Os poemas foram dispostos conforme a publicação do autor que, além de vocabulário e retórica, possui também apresentação gráfica singular que tentamos manter tal qual nos é apresentada e, para tal finalidade, dispomos aqui os poemas um ao lado do outro.

Esperamos que a leitura dos poemas abaixo seja um mergulho na poesia vizinha da Guiana Francesa ainda tão desconhecida no Brasil.

Poema I

Limbé³ de Cayenne

La rue marche sans détours
toutes les rues sont ainsi chez moi
longues allées de cimetière
bordées de caveaux-maisons
vues du ciel les rues se croisent
toutes et chacune à angle droit
membres de pierre poutres de fer
d'une prison sans barrière

Les rues droites sans point final
telles de rigides ascaris

dans les entrailles de la ville
plus que jamais solitaire malade
[et anémique

les enfants allaient naguère
en jouant à « boule au trou »
et leurs rires de dahlias
nous protégeaient des charognards
les rues chaussées de latérite
damier de soleil couchant
portent aujourd'hui des bas de nuit
et sur leur ventre sans nombril
déambulent des croque-morts
et l'on croirait voir aux feux rouges
toujours passer un enterrement.

Agrura de Caiena

A rua anda sem desvios
todas as ruas são assim onde moro
longas alas de cemitério
bordejadas de túmulos-casas
vistas do céu as ruas se cruzam
todas e cada uma em ângulo reto
membros de pedra vigas de ferro
de uma prisão sem grades

As ruas retas sem ponto final
como rígidas lombrigas

nas entranhas da cidade
mais do que nunca solitária doentia
[e anêmica

as crianças iam outrora
jogando “bola no buraco”
e seus risos de dalias
nos protegiam dos urubus
as ruas calçadas de laterita
tabuleiro de xadrez do sol poente
vestem hoje meias de noite
e sobre seu ventre sem umbigo
passeiam os papa-defuntos
e se pensaria ver nos sinais vermelhos
sempre passar um enterro.

3 Limbé: grande tristeza, Presque inexprimable.

Poema II

	MIDI		MEIO-DIA	
MIDI		MIDI	MEIO-DIA	MEIO-DIA
	MIDI		MEIO-DIA	
	Vous ne savez pas		Você não sabe	
	La jouissance		o gozo	
	de		desta	
	ce mot		palavra	
	les riches paniers		os ricos cestos	
	de		de	
	midi		meio-dia	
	midi		meio-dia	
	transes de madras		transe de madras	
	les pieds		os pés	
	nus		nus	
	sur		sobre	
	la perle des lances		a pérola das lanças	
	des barrières-nègres		das barreiras-negras	
	des			
MIDI		MIDI	MEIO-DIA	MEIO-DIA
	MIDI		MEIO-DIA	
	balafrés d'eaux-debout		acutilhados de canas-de-açúcar	
	coutelas		facão	
	à entre-ouvrir les cols		a entreabrir os colarinhos	
	de		da	
	la morte-violente		morte-violenta	
	des passe-partout		chave-mestra	
		usés		usada
		limés		limada
		éliminés		eliminada
	Ah!!!!!!		Ah!!!!!!	
MIDI		MIDI	MEIO-DIA	MEIO-DIA
	MIDI		MEIO-DIA	
	Puissance de ma		Potência de minha	
	TERRE		TERRA	

Poema IV

SAISONS

Il y a toujours eu
trop de pluies... trop de pluies
trop de pluies
trop de larmes et de prières
alors nous avons pris
l'habitude d'aller
toujours tête baissée
 dos voûté
 reins cassés

Oh ! non ce n'est pas
que j'abhorre le soleil
le soleil
et les fleurs
les fleurs
et les insectes
les hommes
et les hyènes
les hyènes
et les papillons
Oh ! non
ce n'est pas
que je veuille chanter
 crier
 revendiquer
 exhorter
 attaquer

Oh ! non
ce n'est pas
que j'exige le sang
 LE SANG
 LE SANG !

mais
je n'aime pas
qu'on me parle d'un trône
je n'aime pas
qu'on m'édicte
me décrète

ESTAÇÕES

Sempre houve
chuvas demais... chuvas demais
chuvas demais
lágrimas e orações demais
adquirimos então
o hábito de andar
sempre de cabeça baixa
 costas curvadas
 espinhela caída

Oh! Não não é
que eu abomine o sol
o sol
e as flores
as flores
e os insetos
os homens
e as hienas
as hienas
e as borboletas
Oh! não
não é
que eu queira cantar
 gritar
 reivindicar
 exortar
 atacar

Oh! Não
não é
que eu exija o sangue
 O SANGUE
 O SANGUE!

mas
eu não gosto
que me falem de um trono
eu não gosto
que me sancionem
me decretem

m'enseigne
m'assimile
m'instruit
me détruit
non !
non !
Je n'aime pas
qu'on me cajole
m'infantilise
me soudoie
me menace
qu'on m'importe
m'exporte
me gave et m'affame
Je ne supporte pas
qu'on DISPOSE de
MOI
de ma Terre
de mon peuple !

Décembre 1976

me ensinem
me assimilem
me instruam
me destruam
não!
não!
Eu não gosto
que me mimem
me infantilizem
me comprem
me ameacem
que me importem
me exportem
me engordem e me esfomeiem
Eu não suporto
Que DISPONHAM de
MIM
de minha Terra
de meu povo

Dezembro 1976

viendrez-vous y boire
et pétrir notre Foi ?

Je ne sais pourquoi le ciel a la gueule
[écrabouillée
je ne sais pourquoi les oiseaux sont
[aphones et revanchards
je ne sais pourquoi les déserts ont
[pénétré les *pinotières*
ni pourquoi les chiens palabrent et
[pourquoi
les pucerons ont pris la direction des
[affaires

mais je vis à Cayenne
et je vais en mourir.

16 mai 1975

virão os senhores aí beber
e moldar nossa Fé?

Eu não sei por quê o céu tem a cara
[espatifada
não sei por quê os pássaros são
[afônicos e vingativos
não sei por quê os desertos
[penetraram as *pinotières*⁵
nem por quê os cães tagarelam e
[por quê
os pulgões assumiram a direção dos
[negócios

mas eu vivo em Caiena
e vou dela morrer.

16 de maio de 1975

5 Nome dado à savana típica da Guiana Francesa.

Poema VI

TERRE-VIE

Là-bas près de la crique
où la vie s'est faite terre
il y a un carbet
tout se ressemble

L'aïeule ridée tassée labourée
tronc frêle de manioc
que plantent heureusement
les enfants de ses enfants
Là-bas près de la crique
où la vie s'est faite terre
l'homme compte les jours :

fruits

légumes

boucanes

quand les pluies sont trop longues
la terre a trop froid
il se couche sur elle la réchauffe et l'anime

Là-bas près de la crique
où la vie s'est faite terre
il y a mon cœur
un carbet

mon enfance...

une jeune négresse

tout lui ressemble

l'arcade des arbres

les algues du feu

Là-bas près de la crique

où l'amour s'est faite terre.

TERRA-VIDA

Lá perto da enseada
onde a vida se fez terra
tem um carbet
tudo se parece

A avó enrugada amontoada escalavrada
tronco frágil de mandioca
que os filhos de seus filhos
plantam com alegria
Lá perto da enseada
onde a vida se fez terra
o homem conta os dias:

frutos

legumes

moquéns

quando as chuvas demoram demais
a terra tem muito frio
ele se deita sobre ela a aquece e a anima

Lá perto da enseada
Onde a vida se fez terra
tem meu coração
um carbet⁶

minha infância...

uma jovem negra

tudo se parece com ela

a arcada das árvores

as algas do fogo

Lá perto da enseada

onde o amor se fez terra.

6 Segundo o dicionário em sua primeira acepção: Carbet é entre os indígenas, grande casa de reuniões.

Poema VII

CATACOMBES de SOLEIL

L'obsédante amour
ensanglantée d'un pleur
coutelas de solstices
ah ! jeunesse égarée
dans les quincunxes
dans les vérités de cadavres.

L'obsédante amour
hostile à toute reddition
et à toute compromission
poteau-mitan de trois siècles
patinés rebutés abusés
et les foules d'invocation
clapotis informes
au carrefour de ses yeux
défilent ainsi des étoiles sans orbite.

Sur les contreforts d'échardes
Ah... cette obsédante amour
dans la bouche ne se lasse
et le cœur ne se libère
mutinerie de la Légende
rendue folle de décrets
j'en suis et jusqu'à la mort
de toute joie Hors-la-Loi
il y a trop d'assassins qui se baladent
dans les bibles
il vaut mieux chevaucher
un chien
qu'embrasser un « politicien »
pourquoi ne pas laisser aux singes
les parlements et les tribunes
ils occuperaient mieux la place !

CATACUMBAS de SOL

O obsedante amor
ensanguentado de um choro
facão de solstícios
Ah ! juventude extraviada
nos quincunxes
nas verdades de cadáveres

O obsedante amor
hostil a toda rendição
e a todo comprometimento
*poteau-mitan*⁷ de três séculos
patinados rejeitados abusados
e as multidões da invocação
marulhos informes
no cruzamento de seus olhos
desfilam assim estrelas sem órbita.

Sobre os contrafortes de espinhos
Ah... este obsedante amor
Na boca não se cansa
E o coração não se libera
motim da Legenda
tornada louca de decretos
por ele sou e até a morte
com toda alegria Fora da lei
há assassinos demais que passeiam
nas bíblias
é melhor cavalgar
um cachorro
que abraçar um “político”
por que não deixar aos macacos
os parlamentos e as tribunas
eles ocupariam melhor o lugar!

7 Poteau-mitan é a versão francesa da expressão antilhana potomitan que designa o pilar central no templo de vodu. A expressão igualmente pode qualificar o arrimo de família, geralmente, a mãe. O termo pode se referir àquele/àquela que está no centro do lar, o indivíduo em torno do qual tudo se organiza e se apoia.

O cette obsédante amour
catacombes de soleil
l'oppression est légitime
tu ris et ne m'embrasses pas
tu passes et ne me frôles pas
ô cette obsédante amour
et j'en suis jusqu'à la Vie
de toute joie excommuniée.

Oh este obsedante amor
catacumbas de sol
a opressão é legítima
tu ris e não me abraças
passas e não me afagas
Oh este obsedante amor
e por ele sou até a Vida
com toda alegria excomungada.

Poema VIII

MEMOIRE

J'aime ce souvenir
du plus haut des balcons
tranches de ciel que lissait son regard
robes de jeunes-filles... nuages sensuels
visage illimité
à court de paraboles ;
j'aime ce souvenir
de figures naïves
du soleil et des brûlés
qui ne t'ont jamais trahie
ni dérobé ton bel amour.

Je ne sais où j'ai chanté
où j'ai couru
où j'ai pleuré
la mer le vent et la pluie
et le soleil et les saisons
partagent l'année en deux
une partie nourrit mon cœur
l'autre affame ma mémoire...

Je ne vois que trahison
je ne vois que négation
je ne vois que dérision
où l'amour n'est plus mirage
fantaisie livre d'images
négation exploration.

J'aime ce souvenir du plus haut
des balcons
en la plaine digitale
où s'esclaffaient nos baisers
(sans demain et sans hier)
parler m'en sans arrêt
même si tu te tais.

MEMÓRIA

Amo esta lembrança
da mais alta das sacadas
fatias de céu que seu olhar alisava
vestidos de meninas... nuvens sensuais
face ilimitada
na falta de parábolas;
amo esta lembrança
de figuras inocentes
do sol e das queimaduras
que nunca te traíram
nem ocultaram teu belo amor.

Eu não sei onde cantei
onde corri
onde chorei
o mar o vento e a chuva
e o sol e as estações
dividem o ano em dois
uma parte alimenta meu coração
a outra esfomeia minha memória...

Eu só vejo traição
só vejo negação
só vejo irrisão
onde o amor não é mais miragem
fantasia livre de imagens
negação exploração.

Amo esta lembrança da mais alta
das sacadas
na planície digital
onde gargalham nossos beijos
(sem amanhã e sem ontem)
fale-me disso sem parar
mesmo se você se calar

1er août 1977.

1 de agosto de 1977.

Poema IX

UN MOT

Un mot
et la peur
Un geste
et la peur
Un rire
et la peur
Un oubli
un regard
un baiser
une danse
une chanson
L'infini des mouvements
des enlacements
des ballets
du corps... du cœur
et la Peur
depuis l'enfance
creusée en Nous
et parce que nous avons Peur
nous sommes toujours
Prêts
à détruire en nous-mêmes
l'ombre du Merveilleux.

UMA PALAVRA

Uma palavra
e o medo
Um gesto
e o medo
Um riso
e o medo
Um esquecimento
e o olhar
um beijo
uma dança
uma canção
O infinito dos movimentos
dos abraços
dos balés
do corpo... do coração
e do Medo
desde a infância
escavado em Nós
e porque nós temos Medo
nós estamos sempre
Preparados
para destruir em nós mesmos
a sombra do Maravilhoso.

Poema X

*Pour Bébé et Bertène
affectueusement.*

Je parle de REVOLUTIONS !
Tous les dieux sont parmi Nous
comme il fallait s'en souvenir
imagerie de cimetière
un beau fléau venu du ciel
à l'assaut des bouches Nouvelles.
Que le peuple élève son pas au-dessus
[des catafalques
de cascades calcinées.

Je parle de Révolutions
exubérant aux portes des ventres rebelles
je parle de Révolutions tangibles
[et invisibles
collectives et personnelles,
toutes plantes ébouriffées
la pluie brille à notre infini éclaté
des marées virginales,
les fleurs n'iront plus à l'autel au tombeau
ni dans les vases, sur la poitrine des
[citoyennes
et la semelle des statues.

Nous conjuguerons nos yeux
où les Hommes ne mourront pas
— vaisseaux lancés sur les récifs
pas de distants capitaines —
nous serons, un maintenant maintenu
[sans désunion
ô Femmes qui serez hommes
hommes qui serez enfants
enfants qui serez racines feuillage et
[paysage

TOUS
au-delà de la muraille la rocaïlle et
[la mitraille
nous camperons l'air en plein et rien
[n'abaissera

Para Bebê Bertène
Afetuosamente.

Eu falo de REVOLUÇÕES!
Todos os deuses estão entre Nós
como é preciso recordar
imagens de cemitério
uma bela praga vinda do céu
ao assalto das bocas Novas.
Que o povo erga seu passo acima dos
[catafalcos
de cachoeiras calcinadas.

Eu falo de Revoluções
exuberante às portas dos ventres rebeldes
Falo de Revoluções tangíveis e invisíveis
coletivas e pessoais,
todas as plantas desgrenhadas
a chuva brilha em nosso infinito explodido
de marés virginais,
as flores não irão mais ao altar à tumba
nem nos vasos, sobre o peito das
[cidadãs
e a sola das estátuas.

Nós conjugaremos nossos olhos
onde os Homens não morrerão
— navios lançados sobre os recifes
pelos distantes capitães —
nós seremos, um agora mantido
[sem desunião
ô Mulheres que serão homens
homens que serão crianças
crianças que serão raízes folhagem e
[paisagem

TODOS
além da muralha da rocalha e
[da metralha
acamparemos ao ar livre e nada abaixará

nos bras et rien ne fléchira nos fronts,
 [rien ne troublera
 nos yeux et nos lèvres et nos cœurs...

Je parle de REVOLUTIONS qui se
 [feront et qui vivront.

Décembre 1977.

nossos braços e nada dobrará nossas
 [frontes, nada perturbará
 nossos olhos e nossos lábios e nossos
 [corações...

Eu falo de REVOLUÇÕES que se
 [farão e que viverão.

Dezembro 1977.

Referências bibliográficas

GRENAND, F. *Dictionnaire wayãpi-français*. Peeters Publishers: Leuven, 1989.

STEPHENSON, E. *Catacumbas de soleil*. Paris: Éditions Caribéennes, 1979.

CORZANI, Jack. “Antilles-Guyane”. In: _____. et alii. *Littérature francophones II – Les Amériques: Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris: Belin, 1998.

Um editor dublê de tradutor: Entrevista com Marcos Marcionilo

*Dennys Silva-Reis¹
Lauro Maia Amorim²*

MARCOS MARCIONILO é formado em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde seguiu um mestrado em filosofia contemporânea com estudos sobre a filosofia de Michel Foucault. Conhece as línguas francesa, italiana, espanhola, inglesa. Exerce a profissão de tradutor desde 1987, tendo traduzido livros como *Introdução ao existencialismo*, de Nicola Abbagnano; *Filosofia da linguagem*, de Sylvain Auroux; *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin. Desde 2001, é sócio-editor da Parábola Editorial.

1) O senhor é sócio de uma editora de considerável prestígio no campo acadêmico, com obras muito relevantes para os estudos da linguagem. Sabemos que, em um país como o Brasil, o sucesso econômico e a ascensão social de uma pessoa podem, em grande medida, torná-la mais próxima de certo ideal de embranquecimento. O senhor se considera negro? O senhor acredita que pode ser etnicamente identificado de modo diferente, no Brasil, como branco, por exemplo?

Não acredito não, nem aceito ser identificado como branco. Em minha trajetória, vigora cada vez menos o “ideal de embranquecimento”. Não vou negar que ele já não me tenha rondado, especialmente na juventude. Mas, a essa altura,

1 Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: reisdennys@gmail.com

2 Professor Assistente Doutor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, São Paulo.

esse “ideal” não vigora. Aliás, eu jamais diria que o embranquecimento possa ser qualificado de “um ideal”. Embranquecimento é puro engodo num país de esmagadora maioria negra. Enegrecimento é que deve ser o ideal proposto a nós, os pretos. O simples fato de uma revista especializada em tradução como os *Cadernos de Literatura em Tradução* dedicar um número ao tema “Negritude e tradução” serve como indicador do esmaecimento do embranquecimento, que certamente atuou, e até atua ainda, como dispositivo de assimilação dos profissionais negros, mas que, felizmente, perde cada vez mais espaço para a assunção da negritude. Recordo um censo populacional de anos atrás, quando tive de recusar com veemência o qualificativo “pardo”, com a recenseadora dizendo que eu não sou negro. Pardo então, pela pele clara num fenótipo negro. E em um censo posterior, quando o critério já era a autotranscrição, recordo a resistência de outra recenseadora em aceitar que eu me autodeclarasse negro. Mesmo sendo evidentemente mestiço, com antecedentes negros, brancos, índios, me declaro negro. Costumo brincar dizendo que sou um típico preto branco brasileiro, mas essa é uma brincadeira feita a sério. A negritude é minha herança, é como negro que atuo profissionalmente, enquanto espero e atuo para que se instaure relações democráticas, nas quais a raça não balize privilégios de partida.

2) *Como e por quais motivos o senhor enveredou pela tradução? Foi fácil se tornar tradutor profissional? A cor de sua pele foi algum empecilho neste caminho?*

Enveredei pela tradução por mero acaso. Por isso também brinco a sério quando me digo dublê de tradutor. Não obstante as cerca de 80 obras traduzidas, a tradução não é, quem dera viesse a ser, minha atividade principal. Voltando ao acaso que comecei a contar, como revisor e editor de textos, eu já lidava íntima e diariamente com originais nas línguas das quais traduzo atualmente. Em 1987, cometi um erro grave com prejuízo para as Edições Loyola, editora da qual à época eu era editor de textos. Quando busquei explicar e me desculpar, meu mestre editor e diretor, Pe. Gabriel Galache, SJ, me disse: “Desculpo seu erro, mas, diante do prejuízo que vou ter de assumir, quero saber em que você pode contribuir para minorá-lo”. Havia um livro esperando tradução, *La Chiesa – icona della Trinità*, da Editrice Queriniana, de Bruno Forte. Então me ofereci para traduzi-lo fora do expediente de trabalho como forma de compensação pelo prejuízo causado. Pe. Galache autorizou o trabalho. Desde então, encontrei na tradução a atividade editorial que mais me realiza. Não parei mais de traduzir. De certo modo, então, foi facilímo me tornar, não um tradutor profissional, mas um dublê de tradutor.

Minha atuação prioritária é a edição, trabalho como editor da Parábola Editorial, casa editora da qual sou sócio, mas tenho na tradução meu oásis, onde me preparo para a batalha da formação de meu catálogo.

A cor de minha pele nunca configurou empecilho para eu poder atuar como tradutor. Talvez porque eu venha atuando no meio editorial desde a adolescência no seminário. Por conta de minha agenda de editor, ainda é comum eu recusar, contrafeito, convites para traduzir e de vez em quando, como agora, capítulo diante de um convite de algum[a] editor[a] amigo[a]. O fato de ter uma editora me dá oportunidade de traduzir aquilo que eu queira, o que me põe numa situação particular. Então, francamente, não posso atribuir à cor da pele nenhuma das minhas dificuldades.

3) Quais são os seus critérios para definir uma boa tradução? E quais os conselhos que o senhor daria para quem está iniciando agora?

A posição que o tradutor ocupa é a de coautor de toda obra que traduza para o português brasileiro. Então eu diria, a intenção do tradutor deve ser a de chegar à melhor expressão possível em português brasileiro daquele conteúdo teórico ou artístico ou técnico que o autor da obra na língua-fonte concebeu. Fidelidade ao conteúdo e autonomia na forma. Isto é, buscar dar ao leitor a plenitude maximamente alcançável do que o autor diz na forma mais legítima, na forma mais compreensível na língua-alvo. Para tanto, se não de fazer todas as pesquisas necessárias, todas as meditações, todas as ruminções sobre o texto original, todas as ponderações, todas as consultas a tradutores e/ou especialistas e a utilização de todos os recursos tecnológicos postos atualmente à disposição dos profissionais em tradução. Não se pode ter preguiça, não se podem economizar esforços para chegar a um texto autônomo em português brasileiro. Fiel ao conteúdo, mas autônomo e atual na expressão. Nesse sentido, é preciso fugir dos servilismos. Abomináveis são as traduções servis, tanto quanto as traduções falseadoras, fruto de facilitação. Se a tradução tem cada vez maior presença e importância na atividade editorial global é porque ela tem recursos e força suficientes para dar aos leitores obras que lhes interessem e os façam avançar em sua reflexão, sem submissão e sem imitação de um original que eles não apreenderiam se mantido na língua original.

4) O senhor conheceu ou conhece atualmente outros tradutores negros? O que justificaria, na sua opinião, a existência de tão poucos tradutores negros no mercado da tradução?

Conheço poucos tradutores negros. Na verdade, conheço nenhum. Aliás, conheço poucos negros atuantes em profissões que exijam formação específica de modo geral. Poucos negros professores em ensino superior, médicos, empresários, físicos, arqueólogos, artistas plásticos, escritores, críticos literários, linguistas... Essa ausência gritante tem para mim dois nomes: resquício e dívida histórica. Resquício de uma política de submissão étnico-racial com a qual não podemos mais compactuar. Dívida histórica a ser paga urgentemente na moeda da educação inclusiva, porque uma sociedade que se queira democrática tem por obrigação ser acolhedora e promotora de todos os seus cidadãos e cidadãs. É evidente que o que justifica, sem jamais justificar, a existência de poucos tradutores negros é a exclusão planejada e violentamente implementada dos negros da sociedade brasileira. Das sociedades mundiais.

5) A historiografia da tradução no Brasil mostra importantes tradutores negros como Machado de Assis que, além de escritor, também foi crítico da tradução. Qual sua opinião sobre a teoria da tradução? Ela é importante na formação de um tradutor?

Oportuna menção a Machado de Assis como tradutor. Mais oportuno ainda mencioná-lo como negro, por mais branqueamento que se detecte em torno de sua figura histórica. A insistência no reconhecimento das exceções negras que ascenderam lutando contra o totalitarismo branco é mais que oportuna no momento em que as políticas de inclusão econômico-social étnico-racial no Brasil estão ameaçadas e parecem recuar, fazendo-nos retroceder enquanto sociedade democrática.

Mas a pergunta é sobre teoria da tradução... Ela é fundamental, ainda mais fundamental que o acesso às ferramentas de tradução. Apesar de minha experiência ser a de um tradutor empírico, formado no chão da gráfica, em consequência de uma formação mais ou menos extensa em ciências humanas ao longo da vida, insisto na importância da teoria da tradução para a formação de profissionais competentes. Mais, insisto, para começar, na formação em estudos da tradução nos cursos de Letras, não para impedir que surjam tradutores de outros campos, mas para garantir que se possa refletir cientificamente sobre todas as questões teóricas que atravessam o ato de traduzir. Para garantir uma reserva de pensamento numa atividade que se prova sempre mais necessária. Quem começa pela prática, por outro lado, como muitos de nossa geração, precisa procurar minorar com leituras, participação em eventos e conversas com outros profissionais elementos de teoria da tradução para se posicionar no campo, não apenas tecnicamente, mas

no quadro maior da história e da sociedade e das lutas econômico-políticas nas quais estamos sempre, mesmo que não nos demos conta, atuando. Essa posição terá, quando menos, o benéfico efeito de extinguir a crença segundo a qual falar proficientemente uma língua qualquer habilita a traduzir, interpretar, verter, dublar, legendar, e por aí vai.

6) Tobias Barreto enquanto tradutor foi um grande difusor de ideias alemãs em uma época em que as ideias francesas dominavam no Brasil. O senhor acha que o tradutor, de alguma forma, pode ser o mediador de novos paradigmas intelectuais, ideológicos e filosóficos?

Pensando no tradutor individualmente, talvez sejam notáveis exceções aqueles que chegam a atuar como mediadores de novos paradigmas intelectuais, ideológicos e filosóficos, justamente como Tobias Barreto, o “mestiço de Serpente”, o “mulato desgracioso”, com seu *Deutscher Kämpfer* (O Lutador Alemão), jornal composto e impresso em Escada, PE. Seu interesse pelas ideias de Riehl, Burckhardt e Gustav Freitag era uma atividade essencialmente política. Aqui é preciso atentar para o fato de que a atuação de Tobias Barreto como tradutor parece decorrer de um projeto político mais amplo, que talvez pudéssemos chamar de “projeto liberal de formação da identidade nacional”, que ele compartilhava com João Ribeiro, Sílvio Romero, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Clóvis Beviláqua etc. Não sei se Tobias Barreto se diria um tradutor politicamente empenhado, ou um cidadão comprometido, até mesmo por meio da tradução quando preciso, para a introdução, via magistério e militância, de noções e princípios políticos, entende? Mas como estamos falando em exceções, elas podem [e devem!] crescer e se multiplicar. No cenário atual, o tradutor é elo de uma cadeia profissional mais complexa, na qual têm lugar estruturas profissionais mais amplas e interesses os mais variados, que vão do puro entretenimento até a educação e inclusão em todas as suas possibilidades. Então, não sei se seria o caso de reservar ao tradutor um papel maior do que o seu já muito importante papel, deixando espaço, claro, para as exceções, sempre muito bem-vindas.

7) Como o senhor vê a autoria ou a coautoria do tradutor no texto traduzido? As marcas do tradutor implícitas (sintaxe e semântica autoral) e explícitas (nota de rodapé, prefácio e posfácio de tradutor) fazem a tradução ficar mais autônoma? É regra para o mercado editorial?

Todas as traduções publicadas pela Parábola Editorial trazem para a capa o nome dos tradutores, numa demonstração de que a tradução é por nós qualifi-

cada como coautoria a título pleno. Essa é uma regra que deveria ser aplicada por todo o mercado editorial, que ainda comete o erro grosseiro de fazer divulgação de obras traduzidas sem fazer constar o crédito de tradução, ou que não registra esse mesmo crédito pelo menos no frontispício de cada obra, escondendo-o na página de créditos e na ficha catalográfica. É preciso estabelecer, de uma vez por todas, e informar a todos os leitores que tradutor[a] é coautor[a] e a tradução, definitivamente, precisa deixar de ser considerada como uma intervenção acessória, para ser tida na conta de intervenção possibilitadora da existência da obra em determinado universo linguístico.

Marcas implícitas e explícitas realmente contribuem para a autonomia da tradução e são bem-vindas. Mas enquanto editor, tenho de ter o cuidado de evitar que tais marcas se tornem campo de aberto litígio entre as esferas autoria/tradução, que devem ser complementares. Especialmente quando se trata de notas de rodapé, prefácio e posfácio de tradutor, é necessário medir bem a dose e a necessidade. Lembro ainda hoje de uma nota de tradutor ao texto do Evangelho de Lucas na *Tradução Ecumênica da Bíblia*. Chocado com a abordagem exegética ecumênica da TEB, o padre tradutor meteu na narrativa do nascimento de Cristo uma nota de tradutor que contradizia e invalidava a postura ecumênica da nova tradução quanto ao parto virginal de Maria. Não hesitei nem um momento em cortá-la, por se tratar de “desautoria” numa atividade que supõe coautoria.

8) Em períodos anteriores no Brasil, muitas foram as traduções indiretas, ou seja, quando a língua era muito diferente ou fora do círculo das línguas estrangeiras mais estudadas/difundidas no Brasil, se traduzia de uma tradução já feita no exterior como por exemplo a obra de Mikhail Bakhtin que originalmente foi escrita em russo, posteriormente traduzida no Brasil em francês e recentemente está sendo republicada com tradução direta do russo. Qual sua opinião sobre as traduções indiretas e sobre as editoras que ainda fazem este tipo de publicação? O senhor já fez alguma tradução indireta?

Traduções indiretas deveriam ser proibidas por lei. Como não o são, vigoraram por tempo demais, causando prejuízos à difusão e apreensão de ideias. Ainda bem que estamos deixando para trás esse tremendo equívoco com seus efeitos deletérios para a cultura e o saber.

Eu sempre quis registrar um fato histórico a esse respeito e agradeço que esta entrevista me dê a oportunidade de fazê-lo: durante muito tempo, a merecidamente célebre Editora Martins Fontes adquiria o *copyright* para o Brasil de várias obras. Adquirida a obra, eles tomavam o cuidado de verificar se já havia edição

portuguesa dessas obras, normalmente obras científicas na área de humanas. Era prática comum de muitas editoras. E assim foi na aquisição de *Les mots et les choses*, de Michel Foucault. Adquiridos os direitos das Éditions du Seuil, Paris, a editora brasileira convidou Salma Tannus Muchail para fazer um trabalho de abrambrileiramento da edição portuguesa. Ora, Salma T. Muchail é simplesmente uma das maiores especialistas no pensamento de Foucault e, claro, como tal, se recusou a fazer o tal abrambrileiramento, sustentando a necessidade inelutável de se fazer a tradução direta. Note-se que Salma T. Muchail, à semelhança de Tobias Barreto, não é tradutora de profissão, mas filósofa. E ela conseguiu convencer a editora dessa necessidade e fez a tradução direta, que resultou na edição brasileira de *As palavras e as coisas*. Esse gesto de Salma merece entrar para a história da tradução no Brasil no capítulo referente ao equívoco circunstanciado [por pressa, por premência econômica, por ganância, por amadorismo] da tradução indireta entre nós.

Editoras que ainda perpetraram traduções indiretas e plágios de traduções, especialmente de obras da literatura universal, deveriam ser cassadas, se isso fosse possível. Na ausência disso, a prática deve ser denunciada para que os leitores decidam se lerão essas contrafações ou se buscarão antes ver se há traduções diretas e confiáveis disponíveis. A não ser quando se trate de obra na qual o trabalho de tradução para a língua da qual se faça uma segunda tradução seja contribuição crítica em determinada área de estudo. É o que acabo de fazer com um artigo de Lev Jakubinskij, de 1923, *Sobre a fala dialógica* (São Paulo: Parábola Editorial, 2015). O texto foi traduzido, editado, comentado e apresentado por Irina Ivanova e editado em francês em 2012 numa obra maior intitulada *Lev Jakubinskij, une linguistique de la parole (URSS, années 1920-1930)*, obra composta de textos editados e apresentados e, claro, traduzidos por Irina Ivanova e Patrick Sériot para as Éditions Lambert-Lucas. Nesse caso, retomando a pergunta anterior, os tradutores trazem contribuição inédita à nova edição. O caso é totalmente distinto de traduções indiretas feitas por preguiça ou por economia burra.

Pessoalmente nunca fiz tradução indireta e creio que, diante dessa hipótese, me recusaria, seguindo o exemplo nunca suficientemente louvado de minha ex-orientadora, Salma Tannus Muchail, professora titular da Faculdade de Filosofia da PUC-SP.

9) *Recentemente Antoine Saint-Exupéry fez 70 anos de morte e sua obra mais conhecida O pequeno Príncipe começou a receber novas traduções. Entretanto, a primeira tradução brasileira desta obra foi feita em 1952 por Dom Marcos Barbosa e continua sendo publicada até hoje. Porém, ao observarmos as edições desta tradução percebemos principalmente mudanças de*

léxico e sintaxe e atualizações ortográficas, o que parece ser uma estratégia da editora para que este texto já datado se torne mais fluente para o leitor que vai comprar a publicação contemporânea. O senhor poderia nos explicar quais os processos de análise e publicação de uma tradução? Até que ponto uma editora pode interferir no texto do tradutor antes de publicá-lo? Quem são estes agentes da tradução publicada além do tradutor? O revisor de texto em português da editora geralmente sabe a língua estrangeira do texto traduzido? Ele também consulta o tradutor antes do texto sair publicado?

Quantas questões numa só pergunta! Vamos lá, atentando sempre para o fato de que só posso falar de um ponto de vista circunscrito a minha própria atividade, que se restringe ao campo de edição de livros.

Normalmente as editoras fazem testes com candidatos a trabalhos de tradução, recebem indicações de bons tradutores, que são ou não submetidos a testes e, a depender do nível e do ritmo de sua produção, mantêm verdadeiros departamentos terceirizados de tradução. Outras recorrem a agências de tradução. Geralmente, não se veem tradutores contratados trabalhando internamente em editoras. A terceirização e a cessão dos direitos de autor sobre a tradução são a regra. Tenho a impressão de que as editoras também escalonam seu corpo de tradutores por competência e, às vezes, por área. O escalonamento por competência, mesmo não explicitado, é prática visível e se reflete no preço/lauda que se paga. No topo, poucos tradutores, na base, mais profissionais, especialmente se em início de carreira. Todas as traduções são editadas por editores de texto que, no fundo, são aqueles que determinam a escala de tradutores pelo critério de competência já mencionado.

Toda vez que entrego uma tradução, solicito, muito delicadamente, que depois de editados [cotejados, preparados para a diagramação], emendas e dúvidas me sejam apresentadas, ou, quando menos, que eu possa ler ou lançar olhos sobre as últimas provas. Na maior parte das vezes, alcancei meu intento porque sempre traduzo para editores[as] amigo[as] quando não traduzo para a Parábola Editorial. Neste caso, tenho controle da tradução. Mas essa não é uma regra. Há desde editoras que recebem os textos e os processam e mandam imprimir sem dar a mínima atenção aos tradutores [e então absurdos atribuíveis ao tradutor/coautor podem acontecer, e acontecem], até tradutores que, em busca de uma renda compatível com suas necessidades e anseios, economicamente pressionados, já estão imersos em outro trabalho, sem tempo e sem paciência para revisar um livro anterior. Então, é possível afirmar que se dão todas as situações, de um extremo a outro do espectro.

O revisor de provas pode ou não conhecer a língua-fonte da tradução que está revendo. Mas o editor de textos, ou copidesque, tem essa obrigação. Ao menos idealmente, é obrigatório que ele possa proceder a um rigoroso cotejo do original com a tradução, para evitar saltos de tradução e, fundamentalmente, para poder discutir com o tradutor possíveis problemas de tradução. É nesse momento que se estabelece o texto. Passada essa fase de preparação, o texto sofrerá um ciclo de revisões linguísticas e de projeto gráfico.

Então, interferem no texto publicado, além do tradutor, o editor, o editor de textos, os revisores tipográficos e, em certos casos, revisores técnicos.

Se fosse possível estabelecer uma regra, eu diria ser obrigatório apresentar aos tradutores, assim como aos autores, o texto final para autorização de impressão.

10) Observando um pouco o mercado editorial, percebemos que poucos são os autores negros traduzidos no Brasil, sejam eles teóricos ou literatos. Qual seria sua visão sobre este tema?

O preconceito racial é uma chaga universal e está calcado na negação de acesso à educação formal no propósito claro de manter as populações negras em posição de inferioridade econômica. Basta olhar ao redor para constatar essa manutenção forçada das populações negras em situação de desvantagem. Basta ter ouvidos de ouvir e olhos de ver. Evidente que essa ideologia discriminatória dará como resultado nossa baixa representação no mercado editorial. Como todo preconceito, o racial é aquele que deve ser alvo de intenso bombardeio por parte de quem já se deu conta da desumanidade dele, negros ou não negros.

11) O senhor trabalhou durante vários anos numa editora católica e lá traduziu vários livros religiosos. O senhor já traduziu algum livro de religiões de origem africana? O senhor acha que tal literatura é pouco traduzida ou mesmo pouca difundida no Brasil pelo fato destas religiões serem majoritariamente divulgadas e praticadas por negros?

O ecumenismo ainda é apenas um ponto ideal numa trajetória cheia de empecilhos politicamente estabelecidos. Ainda não chegamos ao ponto de uma editora confessional católica se dedicar a publicações sobre as religiões de origem africana. Jamais traduzi nada sobre as religiões afro, infelizmente. Não existe uma explicação fácil para o fato de a literatura afro ser pouco traduzida e pouco difundida no Brasil. Mas eu ousaria dizer que as religiões de matriz africana são majoritariamente praticadas por negros onde a concentração populacional negra

é maior. Por todos os candomblés onde passo em São Paulo, sinto falta de negros, vejo sempre uma maioria branca. O mesmo certamente não poderei dizer estando na Bahia ou no Rio de Janeiro, por exemplo. Fato é que as religiões de origem africana são majoritariamente praticadas por populações pertencentes à base da pirâmide social, com poucas e louváveis exceções. Ora, a base de nossa pirâmide social é parte mestiça, parte negra, parte branca, parte índia, mas inegavelmente pobre. Como a racionalidade é, antes e acima de tudo, econômica, vejo aí como fator determinante a pouca difusão e a pouca tradução de obras que versem sobre religiões de origem africana.

12) Apesar da Parábola Editorial, da qual o senhor é proprietário, ter um foco nos estudos linguísticos, o senhor vê alguma possibilidade de que a editora possa, algum dia, dar espaço, por exemplo, à tradução de gêneros literários como prosa e poesia, incluindo obras de autores negros?

A Parábola Editorial manterá seu foco nos estudos linguísticos. Infelizmente não vejo, especialmente agora, perspectivas de abrir espaço para a publicação de prosa e de poesia. Mas isso não nos impede de publicar autores[as] negros[as] de maneira alguma. Toda vez que um[a] autor[a] negro[a] surgir com uma obra em sintonia com nossos interesses editoriais, sua obra será contratada e publicada.

13) O senhor concorda com a política de cotas raciais nas universidades? Argumente-se que as cotas seriam uma forma de, mesmo que temporariamente, reverter o processo de marginalização sistemática dos negros na sociedade brasileira. Nesse mesmo contexto, o senhor concordaria com a extensão das cotas raciais para a iniciativa privada, incluindo, por exemplo, maior espaço para profissionais negros nas editoras?

Concordo com as cotas raciais nas universidades públicas. Quando elas surgiram, eu pessoalmente, que sou um fruto da meritocracia [o mérito pessoal aparentemente me resgatou da extrema pobreza, porque nasci preto, pobre e pernambucano, mas consegui me subtrair às injunções dessa tragédia anunciada], as encarei com ceticismo. Mas, revendo minha própria história, vejo que muitas pessoas me abriram espaço em boas escolas, numa espécie de criação de uma cota para um pobre determinado, que por acaso era eu. Ora, esse gesto que deu certo para mim e pelo qual serei sempre agradecido, ao se tornar política de Estado, deverá ser muito mais efetivo e significativo para a construção da sociedade brasileira. Depois de muito conversar e ler, me convenci de que é obrigação do Estado

brasileiro buscar formas de resgate da maioria de nossa população negra, relegada desde sua chegada ao papel de mão de obra espoliável de todos os seus direitos.

Por outro lado, vejo na segunda parte desta pergunta um quê de reivindicação infantil utópica ao se querer obrigar a iniciativa privada a abrir espaço para profissionais negros nas empresas, pelo fato de serem negros. Isso nos levaria a decretar a obrigatoriedade de cotas de emprego e salário para todas as “minorias”, sem tomar o cuidado de verificar se esses candidatos poderão atender ao objetivo para o qual se abre determinada vaga. O discurso inclusivo não deve, no meu entender, virar uma ditadura. A saída política para a dolorosa questão étnica brasileira se dá pela educação e pela qualificação profissional. Nesse sentido, as cotas raciais nas universidades públicas, aliadas a investimentos maciços na educação nos ciclos infantil, fundamental e médio, com o enfrentamento da evasão, são o caminho a seguir, não investir na chatice da ditadura do politicamente correto.

14) O que o senhor acha de projetos de tradução de literatura de autores negros realizados por não-negros? O senhor vê com legitimidade tradutores brancos traduzindo autores negros? Ou essa não é uma questão crucial?

Esta não é uma questão crucial. Ela me soa completamente idiossincrática, típica da ditadura chata evocada acima.

15) O senhor considera que a crise econômica atual que vivemos afetará (ou já afeta) significativamente o mercado editorial brasileiro? Houve alguma mudança de planos em sua editora no que diz respeito à publicação de novas obras em virtude dessa crise? Em vista do seu conhecimento sobre o funcionamento do mercado editorial, o que geralmente é mais afetado em uma crise como essa: a publicação de novas obras concebidas em português ou a publicação de traduções de obras estrangeiras?

Crises econômicas sempre afetam o mercado editorial brasileiro, que nunca andou com excelente fôlego. Para além das editoras de *best-sellers* e das editoras de livros didáticos, a maioria absoluta de nós luta para fechar as contas a cada exercício fiscal. É claro que a indústria editorial é isenta do imposto sobre produtos industrializados [IP], do imposto sobre a circulação de mercadorias e serviços [ICMS] e que o papel que compramos para imprimir nossos livros também não é tributado, é papel imune a impostos. Mas, por outro lado, a taxa de leitura no Brasil por habitante é risível. Num país de mais de 200.000.0000 de habitantes,

a maioria absoluta das tiragens foi reduzida vinte anos atrás de 3.000 para 2.000 exemplares. E não é raro ver editores imprimindo 500 exemplares para ver se o livro pega, quando não manda rodar 100 por demanda para ver o que fazer a partir daí. Num exemplo mais próximo a nossa realidade, quantos estudantes de Letras há no país? Quantos mestrados e doutorandos em ciências da linguagem? Pois bem, estamos travados ali nos 2.000 exemplares.

A crise atual faz os editores reverem todos os planos de publicação de obras estrangeiras. Está se tornando inviável pagar avanços em dólar ou em euros.

Por outro lado, a editora que não publica novos títulos vê seu catálogo morrer um pouco a cada dia. Então, instaura-se clara preferência por obras concebidas em português. Basta pensar na representação brasileira na maior feira de venda de direitos autorais no mundo, a Feira do Livro de Frankfurt em 2015. Apenas 36 editoras se fizeram presentes no estande coletivo do Brasil, promovido pela Câmara Brasileira do Livro e o proprietário de uma grande editora revelou que em Frankfurt iria boiar para não afundar. Esse mar não está mesmo para peixe. Vamos insistir, esperando que a maré vire e que se possa nadar e pescar.

Colaboradores

Cibele de Guadalupe Sousa Araújo: Licenciou-se em Letras – Português e Inglês (2007), titulou-se Mestre (2010) e Doutora (2015) em Letras e Linguística, com concentração em Estudos Literários, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. É professora de língua inglesa da Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, por concurso, desde 2008. Contato: guadalupe.sousa@gmail.com

Denise Carrascosa: Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (Departamento de Letras Germânicas). Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pelo ILUFBA. Ensina literaturas anglófonas na graduação e é professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Líder dos grupos de pesquisa: Literatura como performance – narrativas de si, políticas de si e Traduzindo no Atlântico Negro. Contato: denise.carrascosa@ufba.br

Dennys Silva-Reis: Doutorando em Literatura e Mestre em Estudos de Tradução pela Universidade de Brasília (UnB). Bacharel em Letras – Tradução e licenciado em Língua e Literatura Francesa pela mesma universidade (UnB). Tem artigos e resenhas publicados em diversos periódicos nacionais e seus temas de interesse são a Literatura Francófona (com ênfase na obra de Victor Hugo), Literatura Comparada e a História da Tradução, tema ao qual está voltado o seu blog “Historiografia da Tradução no Brasil” (<http://historiografiadatraducaobr.blogspot.com.br>). Contato: reisdennys@gmail.com

Giovana Cordeiro Campos de Mello: É Professora Adjunta de Tradução na UFF e Coordenadora do Laboratório de Estudos da Tradução – Labestrad/UFF. É Doutora em Letras pela PUC-Rio, Mestre em Letras pela UFJF e pelo CES/JF, Especialista em Tradução pela UFMG e Bacharel em Letras/Tradução pela UFJF. Foi tradutora da UFRJ e, atualmente, dedica-se ao ensino, pesquisa e extensão na área dos Estudos da Tradução. Contato: giovanacordeirocampos@gmail.com

Jessica Oliveira de Jesus: É mestranda do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisa literatura afro-diásporica de língua alemã. Possui graduação em Letras Português/Alemão pela Universidade de São Paulo (2014) e atua como revisora e tradutora autônoma de textos feministas e da diáspora africana. Contato: jessica.flavia.jesus@usp.br

Lauro Maia Amorim: É tradutor, poeta e professor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, onde leciona no Curso de Bacharelado em Letras com Habilitação de Tradutor e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. É autor da antologia poética “Cores Desinventadas: a poesia afro-americana de Harryette Mullen” (Dobra Editorial, 2014) e do livro “Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da Textualidade” (Editora da Unesp, 2005). Atualmente se interessa pela tradução (poética) da identidade, investigando as relações entre estética, “racialidade” e tradução na recepção da literatura afro-americana traduzida no Brasil. Contato: lauromar@ibilce.unesp.br

Liliam Ramos da Silva: É Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora de língua espanhola e suas respectivas literaturas na mesma universidade. Coordena a pesquisa *Vozes negras no romance hispano-americano* na qual busca analisar os romances escritos na América hispânica com protagonismo do negro. Atuou na Iniciação Científica e no Mestrado com orientação da Profa. Dra. Zilá Bernd nos seguintes projetos: CD-ROM Antologia de textos fundadores do comparatismo literário hispano-americano (2001); Americanidade e Transferências Culturais (2003) e Dicionário de Figuras de Mitos Literários das Américas (2007). Participa do Grupo de Pesquisa Híbridação Literária nas Américas no projeto Estética dos Vestígios (trace) na Contemporaneidade: Literatura das Américas entre Memória e Esquecimento. Contato: liliam.ramos@ufrgs.br

Luís Henrique Labres: Nascido em 1988 na cidade de Porto Alegre, é especialista em Estudos da Tradução pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Tradutor autônomo e professor de inglês, atua profissionalmente na indústria de localização de jogos e é academicamente interessado em sociolinguística, tradução e linguística de corpus. Contato: labresluis@gmail.com

Marcos Bagno: Professor do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, poeta, contista e linguísta com mais de trinta obras publicadas, entre literatura e livros de linguística. É autor, entre outros títulos, de *Gramática pedagógica do português brasileiro* (2012), *Preconceito linguístico* (1999) e *A língua de Enlália* (1997). Já traduziu mais de 150 livros do inglês, do francês, do espanhol e do italiano. Contato: bagno.marcos@gmail.com

Marcos Marcionilo: É formado em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde seguiu um mestrado em filosofia contemporânea com estudos sobre a filosofia de Michel Foucault. Traduz desde 1987 e é sócio-editor da Parábola Editorial. Contato: editor@parabolaeditorial.com.br

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra: É professora de língua espanhola e suas literaturas, na Universidade Federal do Paraná. Também é tradutora de obras clássicas e contemporâneas em língua espanhola, entre elas as Novelas Exemplares, de Miguel de Cervantes. Contato: npedra@hotmail.com

Pedro Neto (Inatobi): Iniciado no Ilé Àse Palepa Mariwo Sese – SP, Cientista Social, membro do Núcleo de Relações Raciais, Memória, Identidade e Imaginário do PEPG-PUC-SP, produtor cultural, documentarista, grande benemérito da Cultura Tradicional Afro Bantu pelo Instituto Latino Americano de Tradição Afro Bantu – ILABANTU. A capa desta edição é de sua autoria. Contato: inatoby@hotmail.com

Pedro Tomé de Castro Oliveira: Doutorando em Estudos da Tradução pela FFLCH-USP, Pedro Tomé trabalha com a tradução de poemas de Langston Hughes. Como pesquisador, filia-se à linha de pesquisa de “Tradução e Poética”. Contato: pedro.tome.castro@gmail.com

Phelipe de Lima Cerdeira: Doutorando em Letras – Estudos Literários (UFPR) e Mestre em Letras – Estudos Literários pela mesma universidade. Especialista em *Lengua, Literatura y Traducción en Español* (UTP). Atualmente, é docente de espanhol como língua estrangeira no CELIN (Centro de Línguas e Interculturalidade da UFPR). Contato: phelipecerdeira@gmail.com

Priscila Francisco Pascoal: Possui licenciatura em Português do Brasil como Segunda Língua e em Língua Inglesa e Respectiva Literatura pela Universidade de Brasília – UnB (2010). Lecionou na University of Guyana (2011-2013). Atuou como consultora linguística e tradutora no “Envisioning Project” com a Society Against Sexual Orientation Discrimination (SASOD) e pela York University, no Canadá (2013), e como coordenadora do Programa em Gênero e Direito da UnB-PLPs (2014/2015). Faz parte do Grupo de Estudos Mulheres Negras/UnB. Principais áreas de atuação: Gênero e Direito, Tradução, Linguística Aplicada, Negritude/Diáspora Africana, Fotografia e Audiovisual. Contato: priscilafpascoal@gmail.com

Sidnei Sousa Costa: É Mestre em Literatura pelo Programa de Pós Graduação de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Tem pós graduação em Democracia Participativa pela Universidade Federal de Minas Gerais. É licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), é professor contratado da Secretaria de Educação do Distrito Federal e consultor da Secretaria Nacional sobre Drogas do Ministério da Justiça. Contato: sidneics@gmail.com

Sidney Barbosa: É professor de Literatura Francesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL – da UnB, onde atua na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Literatura. É doutor pela USP e Livre-Docente pela UNESP. Realiza pesquisas e orienta alunos de Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado sobre o gênero romance, o Simbolismo Francês, as relações entre Literatura e outras Artes, e sobre a história da leitura, do livro e das bibliotecas. Contato: lucidney@uol.com.br

tatiana nascimento: É doutora em estudos da tradução (UFSC); integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação, Raça, Gênero e Sexualidades Audre Lorde – GEPERGES Audre Lorde; poeta, videomaker, editora da padê editorial: fb.com/pade.editorial. Contato: palavrapreta@gmail.com

Tiganá Santana Neves Santos: Doutorando em *Estudos da Tradução* pela Universidade de São Paulo (USP) e graduado em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É compositor, cantor, instrumentista, tradutor e escritor, tendo como obras sonoras os álbuns *Maçalé* (2010), *The Invention of Colour* (2012), *Tempo e Magma* (2015); e obra literária, o livro *O Oco-transbordo* (2013). Tem interesse especial pelo pensar proverbial Bantu na obra do congolês Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau (1934-2013), referência da moderna escola de pensamento Bantu-Congo. Contato: tig_santana@yahoo.com.br