

“Recitatif”, de Toni Morrison: reflexões sobre tradução e comentário sob uma perspectiva étnico-racial

“Recitatif”, by Toni Morrison: reflections on translation and commentary under an ethnic and racial perspective

Luciana de Mesquita Silva

Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ),
Petrópolis, Rio de Janeiro, Brasil

luciana.cefetrj@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir a relação da tradução com o comentário. Para tanto, buscamos fazer uma reflexão sobre a importância do uso de paratextos (Genette, 2009), tais como o prefácio, na tradução do conto “Recitatif” (1983), da escritora afro-americana Toni Morrison. O conto, inédito no Brasil, apresenta uma série de particularidades relativas a questões de identidade étnica e racial que demandam um discurso de acompanhamento por parte do tradutor. Para fundamentar nossa análise, utilizaremos como arcabouço teórico o pensamento de Lawrence Venuti (1995; 2002); Antoine Berman (2002; 2007); André Lefevere (1990; 1992); Maria Tymoczko (1999; 2010) e Paulo Henriques Britto (2012) sobre aspectos referentes à tradução literária.

Palavras-chave: tradução; comentário; “Recitatif”; Toni Morrison.

Abstract: This article aims to tackle the relationship between translation and commentary. Therefore, we intend to reflect on the importance of using paratexts (Genette, 2009), such as preface, to translate the short story “Recitatif” (1983), by the African-American female author Toni Morrison. This short story, which is unpublished in Brazil, has a series

of particularities relative to ethnic and racial identity issues. Such issues demand an accompanying discourse by the translator. This analysis will draw upon the views of Lawrence Venuti (1995; 2002); Antoine Berman (2002; 2007); André Lefevere (1990; 1992); Maria Tymoczko (1999; 2010) and Paulo Henirques Britto (2012) on aspects regarding literary translation.

Keywords: translation; commentary; “Recitatif”; Toni Morrison.

Recebido em 29 de junho de 2015

Aprovado em 6 de outubro de 2015

Morremos. Esse deve ser o sentido da vida.
Mas fazemos linguagem. Essa deve ser a medida de nossas vidas.

Toni Morrison

Considerada uma das maiores representantes do cânone da literatura afro-americana, a escritora Toni Morrison vem construindo uma carreira de sucesso não só nos Estados Unidos, como também em diversos outros países. Sua produção literária é marcada por uma variedade de gêneros, incluindo romances – *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977), *Tar Baby* (1981), *Beloved* (1987), *Jazz* (1992), *Paradise* (1998), *Love* (2003), *A Mercy* (2008), *Home* (2012) e o recentemente lançado *God Help the Child* (2015) – crítica literária, ensaios, literatura infantil, peças de teatro e conto.

Segundo Morrison, ela começou a escrever porque sentiu o desejo de ler algo que ainda não havia sido escrito: “eu tinha a sensação de que ninguém escrevia sobre aquelas pessoas negras da forma como eu sabia que aquelas pessoas eram [...]. Os escritores negros sempre explicavam alguma coisa para os outros. E eu não queria explicar coisa alguma para ninguém!¹ Nesse sentido, Morrison se engajou em uma

¹ BAKERMAN. The Seams Can't Show: An Interview With Toni Morrison, p. 59. No original: “I felt that nobody wrote about those black people the way I knew those people to be [...]. The black writers always explained something to somebody else. And I didn't want to explain anything to anybody else!”

escrita que, ao retratar a realidade vivenciada pelo povo afro-americano, tradicionalmente colocado à margem ou omitido da história oficial, demonstra uma série de especificidades.

Com relação aos seus romances, por exemplo, pelos quais Morrison é mais conhecida mundialmente, eles apresentam uma forma peculiar de narrativa ao incorporarem técnicas de fluxo de consciência, múltiplas perspectivas e cronologia não-linear. Além disso, podem ser observadas características como a valorização do ato de se contar histórias, a ênfase na participação do leitor na construção das narrativas e o uso de referências à música. Outro aspecto marcante na escrita de Morrison é a prevalência de uma linguagem que ressalta a tradição oral relativa ao contexto afro-americano:

Há coisas que eu tento inserir na minha ficção que são direta e deliberadamente relacionadas àquilo que considero como as principais características da arte negra, onde quer que ela esteja. Uma delas é a capacidade de ser literatura oral e escrita ao mesmo tempo: combinar esses dois aspectos de forma que as histórias possam ser lidas silenciosamente, é claro, mas também ouvidas.²

Além dos traços de oralidade, na literatura de Morrison podem ser encontradas representações de aspectos fonológicos, morfológicos, sintáticos e lexicais do *African American English*, dialeto falado por parte da população negra estadunidense que se diferencia do inglês padrão e possui características próprias.

Desde a publicação de *The Bluest Eye* até os dias atuais, Morrison vem alcançando uma projeção cada vez maior em sua carreira literária. Exemplos disso são o estudo de sua literatura em escolas e universidades nos Estados Unidos, a variedade de notícias e reportagens publicadas em jornais como *The New York Times* e revistas como *Time* e *Newsweek* e as diversas entrevistas concedidas pela escritora a profissionais vinculados ao meio acadêmico e à mídia. O reconhecimento de seu trabalho pode ser constatado, ainda, através dos prêmios recebidos ao longo dos anos,

² MORRISON. Rootedness: The Ancestor as Foundation, p. 59. No original: "There are things that I try to incorporate into my fiction that are directly and deliberately related to what I regard as the major characteristics of Black art, wherever it is. One of which is the ability to be both print and oral literature: to combine these two aspects so that the stories can be read in silence, of course, but one should be able to hear them as well".

entre os quais se destacam o Pulitzer Prize por *Beloved* em 1988 e o Nobel de Literatura em 1993. É importante ressaltar que Morrison foi a oitava estadunidense e a primeira mulher negra a ser agraciada com o Nobel de Literatura. As traduções de suas obras, principalmente romances, para várias línguas como o alemão, o espanhol, o francês e o português também merecem ser destacadas.

Especificamente com relação ao Brasil, entre os romances de Morrison, apenas *Sula*, *Home* e *God Help the Child* não foram traduzidos. Dessa forma, em nosso contexto literário, acaba predominando a imagem de Morrison como romancista.³ Diante desse cenário e tendo em vista o grande desafio imposto pelo estilo literário de Morrison, percebemos a necessidade de refletir sobre algumas questões tradutórias no conto “*Recitatif*” (1983), inédito em nosso país.

No presente artigo, pretendemos apresentar brevemente o enredo e os personagens de “*Recitatif*”, com o objetivo de contextualizar o referido conto; tecer considerações sobre o processo de tradução literária através do pensamento de teóricos como Berman (2002; 2007); Venuti (1995; 2002); Tymoczko (1999; 2010) e Britto (2012) e analisar de forma breve como aspectos relativos ao contexto afro-americano costumam ser tratados nas traduções dos romances de Morrison no Brasil. Com isso, tomando como base a visão de Gérard Genette sobre paratextos, ou seja, “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar* [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder”,⁴ visamos refletir sobre a importância desses recursos textuais na tradução de “*Recitatif*” para o contexto brasileiro, principalmente no que diz respeito a questões de identidade étnica e racial.

Sobre “*Recitatif*”

Lançado originalmente na antologia *Confirmation: An Anthology of African American Women* (1983), de Amiri e Amina Baraka, “*Recitatif*” é o único conto escrito por Toni Morrison no decorrer de sua carreira,

³ Para mais informações, consultar a tese de minha autoria, intitulada “Literatura traduzida em foco: Toni Morrison e *Beloved* no contexto cultural brasileiro” (2015).

⁴ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9-10.

ainda sem tradução no Brasil. Seu título é uma palavra de origem francesa que significa “recitativo”: trata-se de um estilo vocal na forma de diálogos ou narração, que geralmente precede uma ária em óperas. De acordo com Mendis L. Obadike, no texto “Music”, “a complexidade da ária dá aos solistas a oportunidade de demonstrarem a sua competência, enquanto que o recitativo tem como objetivo seguir os ritmos simples do discurso natural”.⁵

No conto de Morrison, que como a ópera pode ser dividido em várias cenas, são apresentadas duas personagens – Twyla Benson (a narradora) e Roberta Fisk – e seus encontros em diferentes momentos de suas vidas. Uma delas é negra e outra é branca, mas não é possível identificá-las. O fato de não revelar a identidade étnica e racial de Twyla e de Roberta é explicado por Morrison, em entrevista a Elissa Schappel, como uma tentativa de incitar os leitores a questionarem seus próprios estereótipos e suposições sobre raça e etnia:

Eu fiz isso de brincadeira. O que foi fascinante foi ser forçada como escritora a não ser preguiçosa e confiar em códigos óbvios. A partir do momento em que digo “mulher negra”... eu posso me acomodar com isso ou provocar respostas previsíveis, mas se eu deixo isso de lado então eu tenho que falar sobre ela de uma forma complicada – como uma pessoa.⁶

Ao atuar dessa forma, a autora rompe com a tradição literária de perspectivas únicas e oniscientes, convidando os leitores a participaremativamente na construção de seus textos.

Em “Recitatif”,⁷ Twyla e Roberta se conheceram no orfanato St. Bonny’s aos oito anos. Na verdade, elas não eram órfãs, mas foram afastadas de suas mães por motivos diferentes: enquanto Twyla dizia

⁵ OBADIKE. Music, p. 227. No original: “The complexity of the aria presents the opportunity for soloists to demonstrate their expertise, while the recitative is composed to follow the simple rhythms of natural speech”.

⁶ SCHAPPEL. Toni Morrison: The Art of Fiction, p. 75. No original: “I did that as a lark. What was exciting was to be forced as a writer not to be lazy and rely on obvious codes. Soon as I say, “Black woman...” I can rest on or provoke predictable responses, but if I leave it out then I have to talk about her in a complicated way – as a person”.

⁷ A versão de “Recitatif” utilizada neste artigo está disponível *online* e não apresenta numeração de páginas.

que sua mãe gostava muito de dançar, Roberta afirmava que a sua estava doente. A princípio, as duas meninas não tinham uma boa relação por serem de raças distintas. Mas, com o passar do tempo, elas acabaram se aproximando, já que eram excluídas pelas outras crianças por não serem órfãs como elas: “Nós ficamos abandonadas. Até as porto-riquenhas de Nova York e as índias do norte do estado nos ignoravam. Todos os tipos de crianças ficavam lá, negras, brancas, até duas coreanas”.⁸ Em uma de suas conversas, Twyla e Roberta comentaram que uma funcionária do orfanato, Maggie, tinha caído e as meninas maiores zombaram dela. Além de ser muda e “[...] com pernas em forma de parênteses”,⁹ Maggie “[...] era velha, tinha cor de areia e trabalhava na cozinha”.¹⁰ Esse episódio ficou na memória de Twyla que, assim como Roberta, saiu do orfanato algum tempo depois, após ambas terem recebido a visita de suas mães.

Anos mais tarde, Twyla estava trabalhando como balconista no restaurante Howard Johnson’s quando Roberta surgiu no estabelecimento acompanhada de dois rapazes. Twyla se aproximou deles e trocou algumas palavras com Roberta, que estava indo com seu grupo de amigos para um show de Jimi Hendrix. A conversa entre elas foi breve, já que as duas pareciam estar desconfortáveis com aquele reencontro. Por um lado, Twyla se sentiu envergonhada pelo seu emprego, por outro lado, Roberta aparentou não querer reviver seu passado no St. Bonny’s.

Após Twyla se casar e ter filhos, ela esteve com Roberta novamente, em um supermercado na cidade de Newburgh. Sua antiga companheira de orfanato havia ficado rica depois de se casar com um executivo da IBM. Dessa vez, elas conversaram por mais tempo e lembraram da época em que viveram no orfanato. Twyla recordou o episódio em que Maggie caiu. Roberta a corrigiu, dizendo que as garotas mais velhas a haviam empurrado. Twyla insistiu em discordar. Antes de se despedirem, Twyla fez questão de perguntar a Roberta o porquê de ela a ter esnobado quando se encontraram no Howard Johnson’s. Roberta respondeu: “Ah, Twyla, você sabe como era naqueles tempos: negro-

⁸ MORRISON. Recitatif. No original: “We were dumped. Even the New York City Puerto Ricans and the upstate Indians ignored us. All kinds of kids were in there, black ones, white ones, even two Koreans.

⁹ MORRISON. Recitatif. No original: “[...] with legs like parentheses”.

¹⁰ MORRISON. Recitatif. No original: “[...] was old and sandy-colored and she worked in the kitchen”.

branco. Você sabe como tudo era”.¹¹ Twyla não concordou e pensou: “[...] os negros eram muito simpáticos com os brancos naqueles tempos”.¹²

No mesmo ano, “o conflito chegou até nós naquele outono. Pelo menos era assim que os jornais o chamavam. Conflito. Conflito racial”.¹³ Nesse contexto, houve um protesto na cidade contra o sistema de transporte escolar, através do qual os alunos poderiam ser obrigados a estudar em outros bairros. Roberta participou do protesto. Twyla, que defendia uma posição contrária, discutiu com ela. As duas se enfrentaram até surgir o assunto “Maggie”. Nessa ocasião, Roberta provocou Twyla ao dizer: “Você chutou uma senhora negra e tem a coragem de me chamar de preconceituosa”.¹⁴ Twyla, por sua vez, revidou: “Ela não era negra”.¹⁵

Alguns anos se passaram e as duas voltaram a se encontrar antes do Natal. Novamente, Roberta trouxe à tona o incidente ocorrido com Maggie, afirmando que realmente achava que a funcionária do St. Bonny’s era negra, mas que só as meninas mais velhas praticaram o ato de violência contra ela. Diante dessa constatação, Twyla enfatizou que elas eram crianças àquela época e, por isso, tudo deveria ser relevado. Mesmo assim, Roberta chorou, visto que ela e Twyla nunca iriam saber o que de fato havia acontecido com Maggie. A história termina com uma pergunta, chamando os leitores a participarem da narrativa: “que diabos aconteceu com a Maggie?”¹⁶

Em “Recitatif”, ao revelar que uma das personagens é negra e a outra é branca, Morrison promove destaque a elementos étnico-raciais, trazendo à luz um ponto tradicionalmente discutido não só na literatura afro-americana, como também no contexto literário estadunidense como um todo. No entanto, o fato de construir um enredo em que a raça de Twyla e de Roberta não pode ser identificada demonstra o quanto árduo

¹¹ MORRISON. Recitatif. No original: “Oh, Twyla, you know how it was in those days: black-white. You know how everything was.”

¹² MORRISON. Recitatif. No original: “[...] blacks were very friendly with whites in those days.”

¹³ MORRISON. Recitatif. No original: “Strife came to us that fall. At least that’s what the paper called it. Strife. Racial strife”.

¹⁴ MORRISON. Recitatif. No original: “You kicked a black lady and you have the nerve to call me a bigot.”

¹⁵ MORRISON. Recitatif. No original: “She wasn’t black”.

¹⁶ MORRISON. Recitatif. No original: “What the hell happened to Maggie?”

foi o trabalho de Morrison com a linguagem. Na visão da escritora, no livro *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*:

Tanto os escritores estadunidenses negros quanto os brancos, em uma sociedade completamente racializada, não têm como escapar de uma linguagem racialmente flexionada, e o trabalho que os escritores fazem para não tolher a imaginação das demandas dessa linguagem é complicado, interessante e definitivo.¹⁷

Dessa forma, considerando o trabalho “complicado, interessante e definitivo” com a linguagem feito por Morrison em “Recitatif” e focalizando em uma proposta de tradução do conto para o português do Brasil, passamos a uma breve e necessária reflexão teórica sobre questões tradutórias em textos literários.

Algumas considerações teóricas sobre tradução literária

Em *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), Lawrence Venuti assevera que a viabilidade da atividade tradutória é estabelecida por sua relação com as condições culturais e sociais sob as quais é produzida e lida. Dessa forma, existe uma violência no propósito da tradução: a reconstituição do texto estrangeiro conforme valores, crenças e representações presentes na língua-meta, fatores que determinam a produção, circulação e recepção de textos. Já que a essas relações está submetido o trabalho do tradutor, ele pode escolher entre o método de domesticação e o método de estrangeirização, métodos esses inspirados no ensaio seminal “Sobre os diferentes métodos de tradução” (1813), de Friedrich Schleiermacher.

De acordo com Venuti, a tradução domesticante tem por objetivo trazer o texto até o leitor, através de uma leitura que seja idiomática. Já a tradução estrangeirizante busca levar o leitor até o texto, pois traz a diferença do texto estrangeiro, rompendo com os códigos culturais que prevalecem na língua-meta. Tal concepção implicaria uma tradução

¹⁷ MORRISON. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, p. 13. No original: “For both black and white American writers, in a wholly racialized society, there is no escape from racially inflected language, and the work writers do to unhobble the imagination from the demands of that language is complicated, interesting, and definitive”.

que preza a experimentação, ou seja, que “busca corresponder às polivalências ou plurivocidades ou tensões expressivas do original através da produção de seus próprios elementos”.¹⁸ Venuti, que defende o método de estrangeirização, reafirma a sua postura em *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença* (2002). Segundo o autor, “a boa tradução é desmystificadora: manifesta em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro”.¹⁹

Antoine Berman dialoga com Venuti ao enxergar como uma má tradução “a tradução que, geralmente, sob pretexto de transmissibilidade, opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira”.²⁰ No livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), Berman dá continuidade a seu pensamento ao propor uma ética da tradução: “o ato ético consiste em reconhecer e receber o Outro enquanto Outro”.²¹ Sendo assim, o tradutor ético é aquele que não utiliza “truques que encobrem suas manipulações do texto estrangeiro”.²²

É importante ressaltar que tais manipulações fazem parte do processo de tradução, visto que, segundo Susan Bassnett e André Lefevere, toda tradução é uma forma de reescrita e “[...] como todas as (re)escritas nunca é inocente. Há sempre um contexto em que a tradução ocorre, sempre uma história da qual um texto emerge e para a qual um texto é transposto”.²³ A realização de uma tradução, portanto, está submetida a mecanismos de controle internos ou externos, que atuam no sistema literário e desenvolvem um papel essencial na construção do produto final. Enquanto os mecanismos de controle internos são representados por reescritores – tradutores, críticos, professores de literatura e revisores – os quais tendem a manipular as obras literárias de acordo com a poética e a ideologia

¹⁸ VENUTI. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, p. 24. No original: “[...] seeks to match the polyvalencies or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own”.

¹⁹ VENUTI. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*, p. 27.

²⁰ BERMAN. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, p. 18.

²¹ BERMAN. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, p. 68.

²² BERMAN *apud* VENUTI. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*, p. 155.

²³ BASSNETT; LEFEVERE. *Translation, History and Culture*, p. 11. No original: “[...] like all (re)writings [translation] is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and to which a text is transposed”.

dominantes em dada cultura, em dado momento histórico, os mecanismos de controle externos estão vinculados a questões de patronagem, questões essas que irão regular a produção, a divulgação, a leitura e a reescrita da literatura.²⁴ Sendo assim, a manutenção das estrangeiridades na tradução poderá ocorrer em maior ou menor grau, dependendo dos mecanismos de controle atuantes em determinada tradução.

De qualquer forma, tal processo de conservação de aspectos estrangeirizadores no texto traduzido pode estar presente no âmbito do próprio texto, com o uso de recursos linguísticos, ou fora dele, através da utilização de paratextos. É o que podemos observar no capítulo “The Metonymics of Translation”, do livro *Translation in a Postcolonial Context*, de Maria Tymoczko. Nele, a autora aborda as dificuldades enfrentadas pelo tradutor ao lidar com textos de culturas marginalizadas, tais como aqueles inseridos no âmbito da diáspora africana, como é o caso da produção de Toni Morrison. Na visão de Tymoczko, a carga de informações históricas e culturais inseridas nesses textos é muito grande, o que impele o tradutor a dois caminhos: 1) fazer escolhas sobre o que irá traduzir; ou 2) encontrar um formato que permita a inserção de comentários, a partir da utilização de recursos paratextuais. De acordo com a autora, enquanto a primeira opção é normalmente mais comum em traduções para o mercado, com o objetivo de atingir um grande número de leitores, a segunda se restringe frequentemente a um público-alvo específico. Ainda se referindo à segunda opção, Tymoczko argumenta o seguinte:

Na forma de introduções, notas de rodapé, ensaios críticos, glossários, mapas e afins, o tradutor pode inserir o texto traduzido em uma estrutura que explica o contexto literário e cultural necessário para o público-alvo e que funciona como um comentário fluente sobre a obra traduzida. Assim, o tradutor pode manipular mais de um nível textual simultaneamente para codificar e explicar o texto-fonte.²⁵

²⁴ LEFEVERE. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, p. 33.

²⁵ TYMOCZKO. Post-Colonial Writing and Literary Translation, p. 22. No original: “In the form of introductions, footnotes, critical essays, glossaries, maps and the like, the translator can embed the translated text in a shell that explains necessary cultural and literary background for the receiving audience and that acts as a running commentary on the translated work. Thus, the translator can manipulate more than one textual level simultaneously, in order to encode and explain the source text”.

Nesse sentido, o tradutor deve tomar decisões, o que irá gerar perdas e ganhos no movimento entre línguas e culturas distintas. Tais decisões estão baseadas em uma multiplicidade de fatores: “[...] a identidade e as afiliações do autor, a identidade e as afiliações do tradutor, as conexões do tradutor com movimentos políticos e sociais, o contexto de recepção (resenhas, censura, ações judiciais) da tradução”.²⁶ Uma vez que a tradução é resultado de um processo em que certos aspectos são ora representados, completamente ou parcialmente, ora omitidos, ela “[...] é metonímica: é uma forma de representação em que partes ou aspectos do texto-fonte acabam representando o todo”.²⁷ Ao trazer tal concepção à tona, Tymoczko amplia a dicotomia formada pelos métodos domesticante e estrangeirizante.

Seguindo a linha de raciocínio de Tymoczko, Paulo Henrique Britto, no livro *A tradução literária* (2012), afirma que “na prática, o que sempre fazemos é “[...] adotar posições intermediárias entre os dois extremos”²⁸ [estratégias domesticadora e estrangeirizadora]. Sendo assim, como professor e tradutor experiente, Britto recomenda que o tradutor literário deve “determinar quais as características do original são as mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta”.²⁹

Considerando o arcabouço teórico aqui apresentado, objetivamos abordar brevemente as traduções dos romances de Toni Morrison no Brasil, com destaque para *O olho mais azul* e *Jazz*, de modo a averiguar se determinadas marcas de estrangeiridade relativas ao contexto afro-americano costumam ser mantidas ou apagadas no referido contexto de recepção. A partir disso, buscamos mostrar a importância da utilização de paratextos na tradução de “Recitatif”, focalizando particularidades étnico-raciais.

²⁶ TYMOCZKO. The Space and Time of Activist Translation, p. 233. No original: “the identity and affiliations of the author, the identity and affiliations of the translator, the connections of the translator with social and political movements, the reception context (such as reviews, censorship, legal action) of translation”.

²⁷ TYMOCZKO. Post-Colonial Writing and Literary Translation, p. 55. No original: “[...] is metonymic: it is a form of representation in which parts or aspects of the source text come to stand for the whole”.

²⁸ BRITTO. *A tradução literária*, p. 54.

²⁹ BRITTO. *A tradução literária*, p. 54.

A importância do comentário na tradução de “Recitatif”: questões étnico-raciais em foco

No conjunto dos romances de Morrison traduzidos no Brasil, é possível perceber uma tendência de apagamento das estrangeiridades relativas ao contexto afro-americano. Esse apagamento ocorre tanto no texto em si, devido à ausência de uma linguagem que remeta ao *African American English* e cause certo estranhamento ao leitor, quanto nos paratextos, tendo em vista que tais recursos são pouco utilizados nas traduções dos romances de Morrison no Brasil. Em *O olho mais azul* (2003), tradução de *The Bluest Eye* feita por Manoel Paulo Ferreira, e *Jazz* (2009), tradução de *Jazz* realizada José Rubens Siqueira,³⁰ por exemplo, apesar de existirem notas do tradutor, elas geralmente são criadas com o objetivo de explicar algumas referências culturais, sem necessariamente aludir a questões concernentes à cultura afro-americana. É o que ocorre nas seguintes notas: “Vidro com tampa de metal, que veda completamente, usado para conservar conservas, geleias, etc.”,³¹ utilizada para esclarecer o significado do vidro “Mason”, e “Me bata, mas não me deixe”,³² que contém a tradução do título da música “Hit me but don’t quit me”.

É interessante destacar que o fato de haver pouca incidência do uso de paratextos por parte dos tradutores da literatura de Morrison no Brasil está relacionado a valores econômicos, sociais e culturais dominantes no contexto de recepção em dado momento histórico. Tal cenário ilustra o argumento de Lefevere (1990; 1992) de que a tradução é uma reescrita submetida a mecanismos de controle que atuam no sistema literário e exercem um papel crucial na formação do produto final, conforme mencionamos anteriormente.

Partindo desse pressuposto, julgamos relevante uma reflexão sobre a importância do comentário em traduções de obras de Morrison, especialmente por se tratar de uma autora cuja escrita é repleta de particularidades de ordem linguística e cultural vinculadas ao universo afro-americano. É nesse caminho que pretendemos pensar em um discurso de acompanhamento, em forma de prefácio, para a tradução

³⁰ Para mais informações, consultar o artigo de minha autoria “A escrita de Toni Morrison em tradução no Brasil: questões sobre ética em foco”, publicado nos anais do XII Congresso Internacional da Abralic (2011).

³¹ MORRISON. *O olho mais azul*, p.18.

³² MORRISON. *Jazz*, p. 66.

de “Recitatif”. A escolha do prefácio, paratexto definido por Genette como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”,³³ tem como objetivo discutir questões de identidade étnica e racial no conto de Morrison, além promover um diálogo com a nossa cultura.

Retomando o pensamento de Britto (2012), é necessário que o tradutor verifique que características são importantes no texto original e quais podem ser trabalhadas na língua de chegada. Sendo assim, embora a linguagem utilizada em “Recitatif” siga a variante padrão e não remeta ao *African American English*, os termos *black* e *white* para se referir a Twyla e Roberta, mesmo que não as identifiquem como tal ou qual, podem ser vistos como elementos de grande relevância, os quais irão demandar um espaço para o comentário.

Para nossa discussão, cabe lembrar que o conceito de identidade étnica e racial nos Estados Unidos se diferencia daquele que costumamos reproduzir no Brasil. No primeiro, ser negro não significa necessariamente ter uma cor de pele escura, mas sim qualquer grau de ascendência africana verificada até a oitava geração, a partir da chamada “one-drop rule” (“regra da única gota” [de sangue]). Nesse caso, a divisão “black”/“white” prevalece nos Estados Unidos, reafirmando o pensamento de Morrison de que a referida sociedade é altamente racializada. Em “Recitatif”, a passagem em que Twyla descreve as meninas que viviam no orfanato como negras, brancas, índias, porto-riquenhas e coreanas, serve de exemplo para demonstrar essa configuração. Já em nosso país, o critério da aparência, incluindo não só a cor da pele, como também as características do cabelo e os traços faciais, é determinante na diferenciação dos indivíduos. No Brasil marcado pela miscigenação, há uma série de tonalidades de pele que tornam a nossa sociedade multiétnica e extremamente complexa em termos raciais. O uso de termos como “moreno”, “pardo” e “mulato” para descrever diferentes indivíduos demonstra essa nossa peculiaridade.

Aurora Neiva (1995), por exemplo, ao analisar as traduções de *Native Son*, de Richard Wright, em nosso país, afirma que “há entre os brasileiros um total estranhamento ao conceito de identidade étnica. Tal fato tem como origem a chamada ideologia do branqueamento da

³³ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 145.

população brasileira [...]"³⁴ Isso significa que nossa sociedade é marcada por uma “escala cromática de valores”, a partir da qual há uma tendência a se valorizar o sujeito mais próximo ao ideal branco e, simultaneamente, inferiorizar o indivíduo com tonalidade de pele mais escura. Tão forte é essa característica da população brasileira relativa ao embranquecimento que, em 2010, a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) promoveu a campanha “Declare sua cor”. Estrelada por Taís Araújo, a campanha mostrava a atriz se autodeclarando negra e explicando que, por esse motivo, para o censo a cor de sua pele seria “preta” (em vez de “branca”, “parda”, “amarela” e “indígena”, termos utilizados pelo IBGE). Observou-se, nesse caso, uma iniciativa para estimular os afrodescendentes a reconhecerem sua própria etnia.

Outra distinção importante entre os Estados Unidos e o Brasil quanto a aspectos raciais é o fato de o primeiro ter implantado, em 1876, um sistema de segregação racial conhecido como leis *Jim Crow*, proibindo que negros votassem e circulassem livremente em espaços como escolas, transportes públicos, banheiros e restaurantes. Após as lutas pelos direitos civis dos negros ocorridas nos anos de 1960, as leis *Jim Crow* foram extintas. Mesmo assim, o racismo continua a existir no país até os dias de hoje. No Brasil, embora nunca tenha havido um sistema de segregação racial institucionalizado, os negros, em sua maioria, se encontram às margens da sociedade e têm pouca visibilidade em espaços de maior *status* social, o que acaba, de certa forma, confirmando a permanência do mito da democracia racial em nosso país.

Voltando a “Recitatif”, sabemos que, no conto em questão, Twyla e Roberta não têm suas raças identificadas e isso é algo que causa um impacto muito grande no contexto estadunidense, tendo em vista a forte presença do binarismo “black/white” na cultura norte-americana. Ao desconstruir esse cenário, Morrison revela as limitações do discurso que predomina nessa sociedade, normalmente fundamentado em códigos raciais. Já no que diz respeito à personagem Maggie, a controvérsia entre Twyla e Roberta sobre a funcionária do orfanato ser negra ou não se constitui como um ponto importante a ser discutido: Maggie é descrita pela narradora Twyla como “sandy-colored”. Nos Estados Unidos, isso pode significar que ela não faz parte do universo dicotômico

³⁴ NEIVA. A relação entre cor e identidade étnica em traduções brasileiras de um romance norte-americano, p. 532.

“black/white”. Além disso, destaca-se o fato de Maggie ser muda e ter pernas em forma de parênteses. Tais características podem sugerir que a personagem está relegada à margem ao não se encaixar em nenhuma das categorizações raciais mencionadas.

No Brasil, a tradução dos referidos termos relativos a etnia pode parecer fácil a primeira vista: “black”, como “negro”; “white”, como “branco” e “sandy-colored”, como “cor de areia”. Entretanto, como citamos anteriormente, pelo fato de haver uma variedade de termos utilizados para descrever a cor da pele dos indivíduos em nosso país, tais como “moreno”, “pardo” e “mulato”, torna-se relevante a presença do comentário. Devido à complexidade étnico-racial da sociedade brasileira em comparação à tendência dicotômica da sociedade estadunidense, faz-se necessário esclarecer tais diferenças para o leitor de “*Recitatif*” em língua portuguesa, visto que a tradução não é um processo meramente linguístico, mas sim um espaço carregado de ideologias e questões culturais.

Considerações finais

As reflexões sobre a tradução de “*Recitatif*”, ainda inédito no Brasil, tiveram como objetivo demonstrar como os paratextos são instrumentos de grande relevância para a atividade do tradutor. Especificamente no que diz respeito ao prefácio, ele se mostra como um espaço que permite ao tradutor não só apresentar informações linguísticas e culturais sobre o texto que está traduzindo, tal como fizemos no presente artigo, como também explicitar as estratégias tradutórias utilizadas.

Além disso, o discurso de acompanhamento contribui para que as estrangeiridades relativas ao texto original sejam trazidas à superfície, deixando de ser simplesmente apagadas no contexto de recepção. Mesmo que os paratextos ainda sejam pouco utilizados em traduções para o mercado (Tymoczko, 1999a) – haja vista as traduções dos romances de Morrison no Brasil – é necessário que os tradutores reivindiquem esse espaço para que tenham voz e possam esclarecer o processo de tradução de um texto em particular.

No caso de “*Recitatif*”, em especial, ao trazer para leitor brasileiro uma perspectiva étnico-racial repleta de especificidades, a tradução comentada contribuirá para a ampliação da visibilidade da literatura de Morrison no Brasil, bem como promoverá uma reflexão sobre o papel da tradução na construção da imagem de uma obra, de um autor e de uma cultura.

Referências

- BAKERMAN, Jane. The Seams Can't Show: An Interview With Toni Morrison. *Black American Literature Forum*, St. Louis, v. 12, n. 2, p. 56-60, 1978.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The "Cultural Turn" in Translation Studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Org.). *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 1990. p. 1-13.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.
- MORRISON, Toni. *Jazz*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MORRISON, Toni. Rootedness: The Ancestor as Foundation. 1984. In: DENARD, Carolyn C. (Org.). *What Moves at the Margin: Selected Non-Fiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. p. 56-64.
- MORRISON, Toni. Recitatif. 1983. Disponível em: <http://linksprogram.gmu.edu/tutorcorner/NCLC495Readings/Morrison_recitatifessay.doc.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2015.

- NEIVA, Aurora Maria S. A relação entre cor e identidade étnica em traduções brasileiras de um romance norte-americano. In: VASSALO, Ligia (Org.). *Estudos neolatinos 2*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 531-538.
- OBADIKE, Mendi Lewis. Music. In: BEAULIEU, Elizabeth Ann (Org.). *The Toni Morrison Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2003. p. 225-230.
- SCHAPPELL, Elissa. Toni Morrison: The Art of Fiction. 1992. In: DENARD, Carolyn (Org.). *Toni Morrison: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. p. 62-90.
- TYMOCZKO, Maria. Post-Colonial Writing and Literary Translation. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Org.). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London; New York: Routledge, 1999a. p. 19-40.
- TYMOCZKO, Maria. The Metonymics of Translation. In: _____. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome, 1999b. p. 41-61.
- TYMOCZKO, Maria. The Space and Time of Activist Translation. In: _____. (Org.). *Translation, Resistance, Activism*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2010. p. 227-254.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin *et al.* Bauru: EDUSC, 2002.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London; New York: Routledge, 1995. p. 1-42.
- SILVA, L. M. A escrita de Toni Morrison em tradução no Brasil: questões sobre ética em foco. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0480-1.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2015.
- SILVA, L. M. Literatura traduzida em foco: Toni Morrison e *Beloved* no contexto cultural brasileiro. 2015. 202 p. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.