

e-ISSN: 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos românicos

v. 29, n. 2
maio / agosto 2024

caligrama

revista de estudos românicos

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

Editora-chefe

Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial

André Vinícius Lopes Coneglian, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Evandro Landulfo Teixeira Paradela Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial interno

Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo

Aldina Quintana, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil

David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Lilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal

Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Maurício Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Mirta Croppi, Universidade de São Paulo, Brasil

Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália

Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França

Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil

Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Silvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Secretaria: Ana Paula Ribeiro Sanchez, Lilian Souza dos Anjos

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Camila Almeida, Gabriel Batista, Gabriela Lira, Kathleen Oliveira, Luísa Rocha

Diagramação: Camila Almeida

caligrama

revista de estudos românicos

Organizadores:
Rosalia Rita Evaldt Pirolli (UFS)
Wellington Júnio Costa (UFS)

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte,
MG : Faculdade de Letras da UFMG
il. ; 22cm; online.

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.

Passou a ser online a partir de 2015.

ISSN: 0103-2178

e-ISSN: 2238-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura
românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 8 Apresentação
Rosalia Rita Evaldt Pirolli; Wellington Júnio Costa

Dossiê: Corpos dissidentes no corpo a corpo com a tradução

- 14 A performance do *corpus* em tradução: *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon, do árabe ao português brasileiro
The Performance of a Corpus in Translation: Wahdaha chajarat ar-ruman (2010), by Sinan Antoon, from Arabic into Brazilian Portuguese
Jemima de Souza Alves
- 31 *Les brutes en blanc*, de Martin Winckler: a tradução como ato político pela humanização na saúde e como manifesto no combate à violência obstétrica no Brasil
Les brutes en blanc, by Martin Winckler: Translation as a Political Act for the Humanization of Healthcare and as a Protest Against Obstetrical Violence in Brazil
Kelley Baptista Duarte
- 45 "Suplicantes", de Elfriede Jelinek: a tradução do gênero em uma perspectiva feminista
"Suplicantes", by Elfriede Jelinek: Gender Translation under a Feminist Perspective
Gisele Jordana Eberspächer

- 58 Traduções de Toni Morrison no Brasil e a transmissão da memória cultural da escravidão
Translations of Toni Morrison's Texts in Brazil and the Transmission of the Cultural Memory of Slavery
Prila Leliza Calado
- 73 Podem ser brancos e livres os versos de uma poeta preta e escravizada? Uma tradução de Phillis Wheatley
Can the Verses of a Black and Enslaved Poet be White and Free? Translating Phillis Wheatley
Adrian Clarindo; Luciana Carvalho Fonseca
- 97 *Un ailleurs à soi* e a tradução de um outro lugar
Un ailleurs à soi and the Translation of Elsewhere
Lígia Medina
- 110 Literatura LGBT em língua francesa no Brasil: flashes tradutórios
French LGBT Literature in Brazil: Translational Flashes
Dennys Silva-Reis
- 126 Re-*queer* lo *queer* en la traducción: de las inscripciones globales a las locales
Re-queer o queer na tradução: das inscrições globais para as locais
Re-queering the Queer in Translation: from Global to Local Inscriptions
Lily Martinez Evangelista; M. Emilia Barbosa; Jon Braddy
- 138 Por uma ética e uma dialética globais: a tradução de *Globalectics*, de Ngũgĩ wa Thiong'o
In Defense of a Global Ethics and Dialectics: the Translation of Globalectics, by Ngũgĩ wa Thiong'o
Janice Inês Nodari
- 153 A tradução audiovisual acessível no projeto "Cada encontro eu conto um conto": disseminando a literatura por meio da tradução intersemiótica de contos em Libras
Accessible Audiovisual Translation in the "Cada encontro eu conto um conto" Project: Disseminating Literature Through the Intersemiotic Translation of Stories into Brazilian Sign Language (Libras)
Michelle Duarte da Silva Schlemper
- 173 O fantasma no terceiro andar: como o gótico em *Jane Eyre* foi traduzido para o português brasileiro
The Ghost on the Third Floor: How the Gothic in Jane Eyre was Translated to Brazilian Portuguese
Giovanna Camila Campara

- 188** O caso do vestido: tradução e interpretação de “Combray”,
de Marcel Proust
*The Case of the Dress: Translation and Interpretation of “Combray”,
by Marcel Proust*
Davi Andrade Pimentel

Tradução

- 203** Proposta de tradução do conto “Il pigiama del moralista”, de
Amalia Guglielminetti
Ana Maria Chiarini; Maria Luiza Gomes de Faria

Resenha

- 212** SAMOYAULT, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris: Seuil, 2020.
(Fiction & Cie).
Gong Li Cheng

Apresentação

Corpos dissidentes no corpo a corpo com a tradução

Como dizer “o mesmo”, se o corpo já não é o mesmo? Qualquer um que já tenha tido a experiência de estar diante de um espelho e, em um dado momento, reconheceu a impermanência e as marcas do tempo no reflexo daquele corpo pode intuir que isso também ocorre com outros tipos de corpos. As línguas descrevem os corpos, narram seus movimentos, detalham seu funcionamento segundo mecanismos que lhes são próprios e que podem, ou não, encontrar correspondências em outras línguas. Tais descrições e narrações se materializam por meio de ações corporais, do aparelho fonador, quando realizadas na oralidade, ou das mãos, quando da elaboração escrita. Ocorre que o texto gerado é, ele próprio, um corpo. Segundo Roland Barthes,

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, dos filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes e que substituem vantajosamente para nós as *semina aeternitatis*, os *zopyra*, as noções comuns, as assunções fundamentais da antiga filosofia). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica (Barthes, 2006 [1973], p. 23-24).

Como os nossos corpos humanos, os corpos textuais são sensíveis ao tempo e ao espaço e se deixam marcar pelos fatos e movimentos que os envolvem; ou resistem a eles.



Controladora e prescritiva, a sociedade define, avalia, categoriza, trata corpos diferentes de formas diferentes e estabelece disputas epistemológicas pelo poder. Em oposição à hegemonia patriarcal branca, endinheirada e heteronormativa do saber, outras perspectivas têm apontado diferentes sabedorias, outras formas de pensar, narrar, traduzir esses corpos que pareciam encontrar espaço apenas nas margens – da sociedade, da literatura, da tradução.

A tradução, como exercício máximo de alteridade, é um espaço de disputa exemplar das teorias contra-hegemônicas, onde discussões a respeito de gênero, de raça, de sexualidade e de classe ganham corpo, produzem novas subjetividades, reposicionam certas práticas e disputam tanto uma (re)construção dos cânones como os discursos sobre quem escreve e quem traduz.

Em um texto tão breve como este, não podemos dar conta da riqueza produzida por essas teorias, mas gostaríamos de destacar os estudos feministas da tradução, o atravessamento *queer* nesse campo e a contribuição das perspectivas decoloniais, que instigaram as/os/ pesquisadoras/os/es que responderam à chamada deste dossiê temático.

Os corpos das mulheres, enquadrados pelo patriarcado como o “sexo frágil”, estiveram, durante muito tempo, subjugados a um discurso dominado por uma ótica falocêntrica, resultando em silêncios e ausências. O assombro é tamanho que Cixous, em *O riso da Medusa* (1975), afirma que, antes de encontrar os corpos vivos, potentes e alegres das mulheres, ela os conhecia majoritariamente mediados por uma escrita *masculina*. Era urgente instigar uma escrita de mulheres, em que elas se escrevessem e se (re)aproximassem, de forma subversiva, consciente e coletiva, dos seus corpos. A mesma questão ecoa no campo da tradução. Embora algumas tradutoras já tivessem lidado com aspectos relacionados a ela, o apagamento e a invisibilização de seus legados impediram que essa preocupação se tornasse uma reflexão e uma prática sistemática. Nesse sentido, apesar das controvérsias, podemos situar o trabalho de um grupo de tradutoras e acadêmicas canadenses, a partir dos anos 1980, como um marco dos Estudos Feministas da Tradução (Simon, 1996; Flotow, 1997). Este grupo emergente buscava não apenas traduzir textos com uma sensibilidade mais aguçada às questões de gênero, mas também questionar e reavaliar os pressupostos e práticas tradicionais da tradução que continuavam reproduzindo as hierarquias patriarcais. Essas tradutoras enfatizavam a importância de reconhecer e dar voz às narrativas das mulheres, desafiando a aparente neutralidade da tradução e evidenciando como a escolha de palavras e interpretações pode perpetuar estereótipos e exclusões. A tradução se constituiria, portanto, como um ato de resistência, atuando contra a marginalização e o apagamento dessas vozes. Ao reinterpretar e traduzir textos sob uma perspectiva feminista, elas desafiam a dominação das narrativas masculinas e oferecem alternativas que refletem a diversidade e a complexidade de experiências.

Assim como as discussões sobre gênero, a interseção entre os estudos da tradução e as teorias *queer* também tem alimentado as discussões sobre como a tradução pode desafiar as normas heteronormativas e binárias. Ao questionar as categorias de gênero e de sexualidade, essas teorias nos oferecem uma lente crítica, que nos auxilia a compreender a tradução como um processo de negociação e reinvenção das identidades e das relações de poder. Dessa forma, a tradução passa a ser vista não apenas como uma técnica, mas como um ato performativo (Epstein; Gillett, 2017), que pode reimaginar e reconfigurar o significado das identidades e relações sociais, ampliando o espectro de possibilidades que escapam às normas hegemônicas.

As perspectivas decoloniais da tradução se entrelaçam com as abordagens anteriores ao problematizar as estruturas de poder e de dominação que atravessam o ato de traduzir. A tradução, nesse contexto, é vista como um campo de disputa onde as vozes e narrativas dos

povos colonizados, historicamente marginalizados e subalternizados (Spivak, 1985), são resgatadas e reposicionadas. A partir dessa perspectiva, a tradução torna-se uma ferramenta de resistência contra a hegemonia cultural, promovendo a valorização das epistemologias do Sul e a afirmação das identidades indígenas, afrodescendentes e outras comunidades historicamente oprimidas. Nesse sentido, traduzir é mais do que apenas transferir significado; é uma forma de intervenção cultural e política, que busca criar um espaço mais equitativo, aberto para novas formas de existência e de representação no mundo pós-colonial.

Pensar o(s) feminismo(s), o *queer* e os sujeitos decoloniais é deixar-se atravessar por teorias corporificadas, que reconfiguram a normatividade, a partir do deslocamento e da dissidência. Pensar a tradução a partir desse ponto de partida é reposicionar o seu corpo no campo da produção de conhecimento. No entanto, ainda hoje, não é incomum nos depararmos com textos, tanto no âmbito acadêmico, quanto fora dele, que tratam a tradução como uma entidade não corpórea. O corpo do texto, porém, assim como o de tradutores e tradutoras, é tão vivo quanto a letra o permite. Eis a motivação deste dossiê, composto de artigos que, de maneiras diversas, discutem sobre como as teorias contra-hegemônicas informam/favorecem/estimulam/enriquecem (ou não) as reflexões e as práticas tradutórias de hoje, no corpo a corpo com o texto, considerando pares linguísticos em que ao menos uma língua românica esteja presente e, assim, entrando no escopo desta *Caligrama*.

Gong Li Cheng apresenta uma resenha do livro *Traduction et violence*, de Tiphaine Samoyault (2020), em que a virada ética da tradução, representada, entre outros, por Antoine Berman, é confrontada com o aspecto intrinsecamente violento do ato tradutório. Jemima de Souza Alves, por outro lado, traz considerações sobre o seu processo sensorial, artístico e subjetivado de tradução dos corpos torturados no romance iraquiano *Wahdaha chajarat ar-ruman*, de Sinan Antoon (2010), enquanto uma abordagem da violência obstétrica é empreendida por Kelley Baptista Duarte, que comenta sua perspectiva feminista de tradução do ensaio *Les brutes en blanc*, escrito pelo médico francês Martin Winckler (2016).

Gisele Jordana Eberspächer se apoia em Susan Bassnett (1992),¹ Sherry Simon (1996) e Luise von Flotow (1997) para refletir sobre as possibilidades de tradução do gênero gramatical do alemão ao português na peça *Suplicantes*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek (2013). É também a perspectiva feminista que fornece subsídios a Ana Maria Chiarini e Maria Luiza Gomes de Faria em sua proposta de tradução do conto “Il pigiama del moralista”, de Amalia Guglielminetti (1927), como uma forma de reparação de uma ausência feminina importante na recepção brasileira da literatura italiana. Prila Leliza Calado, por sua vez, intersecciona o feminismo e a questão racial, no seu artigo intitulado “Traduções de Toni Morrison no Brasil e a transmissão da memória cultural da escravidão”. Tal interseção se faz presente, igualmente, no trabalho de Adrian Clarindo e Luciana Carvalho Fonseca, que apresentam uma tradução do poema “On being brought from Africa to America”, de Phillis Wheatley Peters (1773), autora afro-americana do século XVIII. A questão feminina ganha contornos *queer* no trabalho de Lígia Medina. A autora discute sobre as suas propostas tradutórias de um romance da escritora haitiana Emmelie Prophète (2018), protagonizado por duas mulheres que se encontram no desejo erótico e no sonho por um outro lugar.

¹ Cf. BASSNETT, Susan. Writing in no man's land: questions of gender and translation. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 28, p. 63-73, jan. 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8751/10654>. Acesso em: 20 abr. 2024.

O artigo de Dennys Silva-Reis também contempla a literatura *queer* de língua francesa traduzida para o português do Brasil, em um panorama historiográfico dessa recepção que, segundo o autor, se tem ampliado no mercado editorial brasileiro. Já a reflexão conjunta de Lily Martinez Evangelista, M. Emilia Barbosa e Jon Braddy problematiza as teorias *queer* no contexto da tradução (Epstein; Gillett, 2017; Palekar, 2017; Pelúcio, 2014),² propondo deslocamentos entre o global e o local, o que nos leva à questão decolonial ou pós-colonial, como tratada por Janice Inês Nodari na sua análise do processo de tradução de um ensaio político-linguístico-literário do escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong'o (2012), que defende a oratura diante de tradições culturais hegemônicas. Em contraponto ao domínio das línguas orais e a uma consequente limitação do acesso à literatura infantil, Michelle Duarte da Silva Schlemper defende uma tradução audiovisual acessível em Libras para crianças surdas, a exemplo de um projeto de extensão da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulado "Cada encontro eu conto um conto".

Todos esses trabalhos demonstram que o campo da tradução não é impermeável aos efeitos das dissidências teóricas, ainda que as transformações paradigmáticas nunca sejam completas e uma coabitação de perspectivas, por vezes antagônicas, persista no trabalho de tradutoras e tradutores, de estudiosas e estudiosos. Embora Giovanna Camila Campara tenha assinalado, no seu artigo, um certo feminismo em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), sua análise tem como foco aspectos da tradução do gênero gótico dessa obra já há muito canônica. Davi Andrade Pimentel, por sua vez, comenta um trecho de um monumento da literatura ocidental do século XX, *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (1913-1927), cujas traduções brasileiras sinalizam divergências interpretativas, sem que a notória homossexualidade do autor francês entre em questão.

Esse conjunto de textos constitui um leque dos fazeres atuais da/sobre/em tradução, em relação às abordagens contra-hegemônicas, evidenciando uma diversidade de corpos e de formas de lidar com eles. Logo, esperamos que este dossiê contenha pistas para o que você corporificada/e/o procura.

Rosalia Rita Evaldt Pirolli

rosaliapirolli@academico.ufs.br

Universidade Federal de Sergipe (UFS) | São Cristóvão | Sergipe | Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-0480-2820>

Wellington Júnio Costa

wellington.costa@academico.ufs.br

Universidade Federal de Sergipe (UFS) | São Cristóvão | Sergipe | Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-3622-8192>

² Cf. PALEKAR, Shamalee. Re-mapping translation: Queering the crossroads. In: EPSTEIN, B.J.; GILLETT, Robert (Org.). *Queer Translation*. New York: Routledge, 2017. p. 8-24; PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? *Revista Periódicus*, n. 1, p. 68-91, 2014. DOI: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i1.10150>.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus, Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- EPSTEIN, B.J.; GILLETT, Robert. Introduction. In: EPSTEIN, B.J.; GILLETT, Robert (Org.). *Queer in Translation*. New York: Routledge, 2017. p. 1-7.
- FLOTOW, Luise von. Mutual Pun-ishment? Translating Radical Feminist Wordplay: Mary Daly's 'Gyn/Ecology' in German. In: DELABASTIA, Dirk (Ed.). *Traductio: Essays on Panning and Translation*. Machester: St. Jerome Publishing; Namur: Presses Universitaires de Namur, 1997. p. 45-66.
- SIMON, Sherry. *Gender in Translation*. Culture and Identity and the Politics of Transmission. London: Routledge, 1996.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Dossiê

Corpos dissidentes no corpo a
corpo com a tradução

A performance do *corpus* em tradução: *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon, do árabe ao português brasileiro

The Performance of a Corpus in Translation: Wahdaha chajarat ar-ruman (2010), by Sinan Antoon, from Arabic into Brazilian Portuguese

Jemima de Souza Alves
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
jemimaalves@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8206-5136>

Resumo: Como um exercício do corpo-texto, o presente ensaio descreve parcialmente a *performance* do processo de tradução do romance iraquiano *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon, do árabe ao português brasileiro. Partindo do contexto de sua produção, que remonta à invasão militar estadunidense ao Iraque, no ano de 2003, a narrativa ecoa o terror que se instaura no país. Após tantos anos de aprisionamento e tortura, é-nos apresentado, na voz de um *mghassiltchi* – um lavador de corpos chiita –, um Iraque esfacelado por políticas belicosas e pelo colonialismo militar que o transforma num campo de morte. De modo que trabalho numa descrição que se desenvolve desde a experiência de leitora estrangeira, tradutora e acadêmica de uma literatura comumente tomada como um *corpus* de registro histórico, étnico, assim como antropológico, que tenta, em alguma medida, apresentá-lo como corpo artístico. E, como um corpo artístico formado por um artesão, demanda do tradutor a habilidade criadora para trazer ao mundo – e por que não parir – um corpo que se constitui como repetição diferente.

Palavras-chave: literatura árabe contemporânea; estudos da tradução; literatura iraquiana; literatura transnacional.



Abstract: As an exercise of the body-text, this article attempts to partially describe the performance of the translation process of the Iraqi novel *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) (*The Corpse Washer*, 2013, translated by the author), by Sinan Antoon, from Arabic to Brazilian Portuguese. Starting from the context of its production, which dates back to the US military invasion of Iraq in 2003, the narrative echoes the terror that takes hold in the country. After so many years of imprisonment and torture, we are presented, through the voice of a *mghassilchi* – a Shiite body washer –, with an Iraq shattered by bellicose policies and military colonialism that turns it into a death field. Thus, I work on a description that unfolds from the experience of a foreign reader, translator, and academic of literature – commonly regarded as a corpus of historical, ethnic, as well as anthropological records – that attempts, to some extent, to present it as an artistic body. As an artistic body formed by a craftsman, it requires the translator’s creative ability to bring into the world – and why not give birth to – a body that constitutes itself as a different repetition.

Keywords: contemporary Arabic literature; translation studies; Iraqi literature; transnational literature.

1 Introdução

Este acontecimento de escrita é um exercício do corpo-texto¹ com intenção de ensaiar uma *performance* do processo de tradução do corpo estrangeiro para um corpo nativo, do árabe ao português brasileiro, neste caso. Trata-se de uma parcela da minha experiência com a literatura iraquiana contemporânea do período pós-2003 e que integra a tese de doutorado defendida sob o título: *Por uma anatomia de um corpus sob ocupação: a literatura iraquiana nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi* (2023). Tal período refere-se ao momento em que as tropas estadunidenses invadem o Iraque, sob a escusa de uma guerra contra o terror, derrubando o regime ditatorial liderado pelo baathista Saddam Hussein e iniciam um processo de controle militar do país e de suas instituições – uma expressão militar do colonialismo moderno.

¹ Utilizo o termo “corpo-texto” à luz da obra de Roland Barthes, *O prazer do texto* (1999), em que o texto é considerado uma extensão do corpo do escritor e do leitor, e, para os fins da minha discussão, diga que é também do tradutor. Assim como Barthes apresenta a ideia de que a leitura seria fonte de prazer sensual, ao longo deste ensaio, partilho a experiência do corpo no ato de tradução, em que há uma interação íntima entre o tradutor, o texto de partida, o escritor e o texto por-*vir*. Um espaço de experimentação visceral que se dá no corpo, não se restringindo à atividade intelectual.

Nesse cenário histórico, vozes literárias árabes emergem, seja do Iraque ou do exílio, para não só narrar os períodos sob o braço de ferro de um governo policialesco e racista, como também para traduzir o terror que se instaura num país que, após tantos anos de aprisionamento e tortura, é esfacelado por políticas belicosas e pelo colonialismo militar,² que o transformam num campo de morte.

Desse lugar, ecoa a voz que desenrola o fio narrativo do romance *Wahdaha chajarat ar-ruman*³ (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon.⁴ A história de um jovem artista bagdali, que, tendo frequentado a escola de artes da capital, sonhou em ser escultor, como seu ídolo Alberto Giacometti. Contudo, pelas demandas da guerra, tudo o que pôde foi esculpir com palavras o horror num corpo – ainda que soe paradoxal – sedutor. Jawad, o único filho homem que restou numa família tradicional de lavadores de corpos, é obrigado a renunciar a seu sonho, para por meio do *ghusl* sustentar sua mãe e irmã após a morte de todos os outros homens da família. Ao performar o ritual fúnebre chiita⁵ manipulando o corpo morto, Jawad dá à luz a um corpo lírico esculpido com palavras que traduzem o inominável promovido pela guerra.

O filho mais novo de uma família chiita, que tem como missão passar, através das gerações, a profissão de *mghassiltchi* que aprende do pai, etapa por etapa do processo, também me ensina. Entretanto, seu sonho, como se sabe, é outro. Mas o Iraque não é lugar dos sonhos. É o lugar do pesadelo. Como se verá mais adiante, nem mesmo o enredo escapa de seus assaltos, e é por ele que se inicia. Este é o mundo em que transcorre a vida. Não há surpresas. Não há expectativas. Sou informada desde a primeira página de que não há alternativas para Jawad, não há vida ou sonho possível, seu destino é o *ghusl* – lavar corpos –, nem que seja com a gota da chuva, a despeito de todo desejo que pulse em seu corpo. Não há mais nada a ser feito nesse oásis do horror. Exceto pela recusa de se fazer tudo sozinho – por isso ele narra. Narra em detalhes o *ghusl* que executa sobre cada um dos corpos que é posto na sua bancada, traduzindo o *ghusl* de ritual religioso à técnica artística.

Os corpos dos sujeitos retratados na narrativa, atravessados por várias formas de violações, são postos diante da morte a todo momento e a eles não é resguardado qualquer direito

² Embora não tenha pretensão alguma de encaminhar a discussão para uma definição mais precisa do que foi politicamente a ocupação estadunidense em solo iraquiano, considerando minhas limitações sobre o tema, faço coro a analistas que argumentam a presença dos Estados Unidos no Iraque como “[u]ma ocupação militar estrangeira” (“A foreign military occupation”) cuja principal função é “uma sistemática imposição da violência sobre todo um povo” (“a systematic imposition of violence on an entire population”) (Rosen, 2010, p. 284, tradução nossa) como um mecanismo de regimes imperialistas.

³ Este trabalho faz uma adaptação da proposta de transliteração apresentada por Jubran (2004) para textos que exigem uma maior fluidez de leitura, cuja padronização é realizada de forma mais simplificada, sem recorrer aos diacríticos comumente utilizados em trabalhos linguísticos.

⁴ Sinan Antoon (1967–) é escritor, tradutor e professor na Universidade de Nova York. Nascido no Iraque, imigra aos Estados Unidos, em 1991, quando teve a publicação de seus poemas recusada, pois questionava o papel do líder Saddam Hussein nas campanhas militares durante a Guerra Irã-Iraque e a Guerra do Golfo. Por meio desse episódio, percebeu que, como escritor, a vida em seu país seria insustentável. Com o lirismo de quem já habitou os versos de Mahmud Darwich e como quem viveu sob os dogmas do chiísmo, Antoon, herdeiro da cultura cristã, desvela o ritual do *ghusl* ao escrever seu segundo romance *Wahdaha chajarat ar-ruman*, publicado em 2010, de que trata o presente ensaio.

⁵ Faço uso da grafia “chiita” em lugar da forma dicionarizada no português brasileiro “xiita” pelo sentido figurado que foi atribuído ao vocábulo de “quem é radical em relação a seus princípios, política, religião etc.” ou “pessoa que pertence a uma minoria extremista radical” (Xiita, 2024); distorcendo de forma negativa a minoria religiosa de que trato neste ensaio.

à vida. Sob um regime de necropolítica (Mbembe, 2018) os corpos mortos vão se espalhando e se empilhando pela cidade de Bagdá, e aos seus vivos, na maioria das vezes, restam apenas membros para serem lavados e enterrados.

Essa experiência narrativa nasce da consciência de impotência dos escritores iraquianos contemporâneos ante o horror, que criam para si um corpo sem órgãos⁶ ao serem movidos pelo desejo de contar esses corpos sem face, seja em prosa ou verso. A neurose que provoca esse ímpeto cria um corpo que, a despeito de todo horror que o atravessa, seduz e torna-se espaço de fruição para quem nele toca.

Enquanto tradutora dessa língua e dessa cultura que, inicialmente, me pareceu alheia, sou também seduzida por esse corpo que em mim desperta o desejo de fazê-lo falar a minha própria língua. E, se nesta literatura, temos um Frankenstein de Bagdá cujo corpo é formado pelos muitos fragmentos espalhados pela cidade, e fragmentos de corpos são considerados como corpos inteiros, o meu nasce pela cesura deste *corpus*, *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010).

Dessa forma, como um médico legista, passo a desmembrar este corpo com vistas ao exame e, então, passo a cerzi-lo para poder então tecê-lo no meu idioma nativo. Não satisfeita em fazê-lo falar – e isso com todas as limitações do meu corpo e, principalmente, da minha língua –, sou movida pelo desejo de também eu falar sobre esse processo. De modo que apresento aqui os afetos que me atravessam no acontecimento de escrita que é sua tradução em cujo fluxo se confluem muitas vozes, e assim traduzo a angústia que é *fazer dizer* e *deixar calar*, a violência operada no corpo estrangeiro para que seja possível um corpo local *por-vir*.

Dado esse contexto, resta dizer que este trabalho se forma a partir da experiência de leitora estrangeira de literatura árabe, tradutora e pesquisadora acadêmica cujas diferentes perspectivas se entremeiam e se manifestam em uma estrutura mais fragmentada e num ritmo mais ensaístico que é senão reflexo da forma do *corpus* sobre o qual se debruça.

Recuperado num campo de morte, este corpo-texto se ergue no acontecimento da escrita que se deu em fluxos. Exposta à contingência do estado de exceção que se sobrepôs em solo iraquiano, após a queda de um regime tirano e o esfacelamento social, testemunho a emergência de um *corpus* literário cujas vozes são movidas pelo desejo de criar um texto que esculpe o horror, traumatiza e surge do terror. Aterrorizado, o escritor – ou o narrador – desse texto reconhece sua impotência diante desse acontecimento e se rende ao desejo de apenas contar os corpos que tem diante de si. Essa é a sua neurose: porque não pode fazer nada além de contar os mortos, até que, em algum momento da história, contem sua morte, ele não oferece solução para o problema, contudo cria para si o seu corpo sem órgãos que é pura experiência.

Eu, estrangeira, ao analisar este corpo-texto, sou também tomada pelo desejo de tocá-lo com palavra. E, mesmo nesse lugar de terror, seduzida pela língua do outro, pelas nuances de sua narrativa, em território alheio e sem que me dê conta, começo um exercício de mutilação e fragmentação do *corpus* para que eu o conheça, domine-o e o esculpa em minha própria língua e então se crie um corpo sem órgãos.

Neste processo de desmembramento, em que tenho diante de mim o corpo, na minha solitude, sinto-me soberana sobre ele e opero assim a política de *fazer dizer* e *deixar calar* – e se deixo calar é pela própria limitação da minha língua em poder tudo o que se diz na língua do outro. Neste gesto de violência, e apenas por ele, é que estou cerzindo meu

⁶ Todas as traduções do romance em árabe são nossas.

corpo sem órgãos. E no meu corpo, que aqui represento, importa aquilo que se dissolveu num fluxo, se perdeu e não se pôde dizer.

Wahdaha chajarat ar-ruman (2010) nasce como um romance de contingência histórica, mas que não trata a história como elemento central da narrativa. Não há uma tentativa de reescritura da história *per se* – pois, embora a história seja ficcionada, esse ainda é um texto literário –, mas de reconstituição do sujeito social e autorreflexão que se manifesta em obra artística, embora contribua com novas perspectivas sobre a história. O olhar do sujeito para si mesmo, para seu corpo, num exercício de autorreconhecimento após décadas de silenciamento, resulta numa nova visão sobre os acontecimentos históricos; pois a história é em si mesma a leitura dos fatos a partir de um sujeito social – e, no limite, a crítica literária e qualquer texto que lide com outros textos e documentos, também.

Esse *corpus*, que emerge do afrouxamento da censura e da derrubada de regimes ditatoriais do século XX, traduz violência e imagens do horror de modo que pode ser definido, de acordo com Baudrillard (1996), como retrato de um estado orgiástico de total *liberação*. Nesse estado, há um predomínio da violência manifesta em diferentes atos de transgressão e violação. A violência que faz ruir a organização social é também aquela que esfrangalha a identidade do sujeito dessa sociedade, pois ela não se reduz a pôr abaixo um sistema, mas atinge o indivíduo física, psíquica e intelectualmente. Quando se põe abaixo o regime ditatorial saddamista, ocorre um esfacelamento da forjada identidade iraquiana construída ideologicamente por décadas, a sociedade se divide e o caos impera.

Talvez seja esta a justificativa para o fato de que o *corpus* não apresenta um narrador que intenciona nos convencer da veracidade daquilo que conta, não há uma voz demandando autoridade de verdade para o seu discurso. O acontecimento, capturado por esta narrativa, ele mesmo é relativo, pois está sob a perspectiva de um sujeito que o ficciona de acordo com suas experiências. Sem poder transportar o acontecimento objetivamente, tudo o que diz o narrador é sob precárias lentes estilhaçadas e embaçadas. O que temos então é, senão, uma tradução. E a tradução “transforma e se transforma pelos corpos em performance” e o tradutor “traducionaliza a voz-performance da qual se apropria” e o novo *corpus* “passa a ser e não ser o mesmo (ou quase) que aquele que lhe deu a chance de se formar” (Flores; Gonçalves, 2017, p. 97).

Partindo da tradução da realidade que é essa narrativa, num exercício performático, traduzo neste trabalho uma tradução do corpo estrangeiro – e na etimologia da ação levo além, atravesso, transporto, não como Caronte atravessa o rio dos mortos, do esquecimento, levando em seu barco sombras sem memória, contudo um corpo que passa a ter voz, pois na tradução há uma troca de corpos. Na reunião de traços e rastros da literatura do outro que também passa a ser minha quando vertida para (sobre) minha língua, a tradução passa a ser pensável “como um dom dos corpos” (Flores; Gonçalves, 2017, p. 23). Desde as ruínas em que se fez o corpo do outro, faço meu próprio *corpus* recuperando seus traços e rastros. recuperando seus traços e rastros.

Na entrega desse corpo nasce uma promessa, uma promessa de mundo. O pacto fiduciário entre mim, o corpo que *translato* e o leitor. Nessa promessa de mundo, ofereço um mundo ao mundo que se abre para recebê-lo, traduzi-lo, transcrevê-lo, transportá-lo, interpretá-lo, incorporá-lo. Uma metatradução, *performance* de análise indissociável de qualquer forma de tradução e de ficcionalização (também uma forma de traduzir) – a tradução como criação, uma criação crítica.

Seja ela a tradução do próprio acontecimento de criação da obra literária, que, num esforço de leitura, compreensão e interpretação – da realidade? ou do imaginário –, resulta em reconstrução das ruínas daquilo que já não é em signo linguístico. Processo tal que não escapa à crítica, presente na maneira em que se percebe o mundo no qual se narra – e no porquê o escreve e o guarda –, sobre o que se narra, e nas ideologias e teorias que se enredam nesta narrativa.

Na leitura e tradução de *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010), considero o corpo do sujeito iraquiano sua assinatura, um corpo sob uma violência que se retroalimenta e que parece não ter qualquer perspectiva de ser interrompida porque serve a um propósito. A violência, ficcionada como uma resposta transnacional à barbárie, dentro do contexto da tardo-modernidade – que em si mesma prevê a aniquilação de tudo que é local no outro quando demanda sua modernização –, opera segundo as leis de uma necropolítica que estabelece a guerra, cuja principal função é o controle cabal dos corpos.

Dentro desse sistema da política de morte não há a oposição corpo vivo *versus* corpo morto, senão corpo vivo *versus* a morte no corpo – ou seja, um corpo que vive a morte humana. Em oposição à ideia de morte hegeliana de que lança mão Mbembe (2018) para cunhar seu conceito de necropolítica, o homem, aqui, não é, “em sua existência humana ou que fala, uma morte adiada e consciente de si” (Kojéve, 2002, p. 512), ou a morte que vive uma vida humana, mas, como descrito no romance *Hadaíq Ar-raís* (“Os jardins do presidente”), de Al-Ramli (2012, p. 10), o corpo que encontro é o homem que vive a morte humana:

Quando lhe contaram, nesta manhã, que a cabeça de seu amigo de infância, Ibrahim, estava entre as sete cabeças, respondeu: Acabou! Descansou. Desta vez morreu de verdade deixando a gente à mercê deste destino caótico e da nossa espera inútil pela morte. A gente, morto em vida.⁷

أما حين أخبروه، هذا الصباح، بأن رأس رفيق عمره إبراهيم بين الرؤوس التسعة، فقد أجاب:
خلاص، لقد ارتاح، لأنه مات فعلاً هذه المرة، تاركاً إيانا لفوضى الأقدار وعبث انتظارنا لموتنا،
نحن الأموات في الحياة

Mas se percebe vivo, porque é corpo desejante, mesmo quando tudo o que se vive é morte, e se manifesta em *corpus* desejável – e, portanto, passível de fruição e de prazer. Porque mesmo num cenário de horror se cria nesses enredos um lirismo que se impõe como um ato contra toda a violência que impera no mundo, e a própria narrativa enquanto obra de arte carregada de violência é um ato contra violência. Ao se compor como corpo sedutor, pelo prazer do texto, demanda ser traduzido. Entretanto, quando aqui o traduzo, enquanto excerto, é fragmento de um *corpus* que é também violentado/ violado a serviço da tradução, que não existe sem cortes, substituições, amputação, apagamentos – sequestros identitários – mas chega como única possibilidade de ser.

⁷ O texto em árabe aparecerá em momento oportuno, no corpo do texto.

2 Antes da narrativa, a língua

Ela dormia nua sobre uma bancada de mármore, num lugar aberto. Não havia paredes ou teto. Não havia ninguém à nossa volta e nada que a vista pudesse alcançar, exceto a areia que terminava no horizonte – para onde as nuvens corriam e desapareciam sob o céu. Pesadas, elas se interpolavam cobrindo os raios do sol. Eu também estava nu e descalço, impressionado com tudo isto. Sentia a areia sob os pés e o vento um pouco frio. Devagar me aproximei da bancada, devagar para ter certeza de que era ela. Quando e por que ela voltou do estrangeiro passados tantos anos? Os cabelos longos e negros amontoados ao lado da cabeça cobriam sua face direita com algumas mechas, como se guardassem seu rosto intocado pelos anos. As sobrancelhas bem definidas e as pálpebras fechadas, arrematadas por cílios volumosos. O nariz se erguia acima dos lábios carnudos pintados de cor de rosa, como se ela ainda estivesse viva ou tivesse morrido há pouco. Os mamilos eretos nos seios em forma de peras não tinham qualquer traço de cirurgia. As mãos entrelaçadas sobre o umbigo tinham as unhas compridas pintadas na mesma cor dos lábios rosados. O púbis, sem qualquer pelo. E as unhas dos pés, também, rosas. Perguntava a mim mesmo, se ela dormia ou estava mesmo morta. Tive medo de tocá-la. Fitava seu rosto e sussurrei seu nome: *Reem*. Primeiro, ela sorriu sem abrir os olhos. Então, abriu-os e sorriu o negro de suas pupilas também. Não entendia o que estava acontecendo. Perguntei-lhe em voz alta:

— Reem! O que tá fazendo aqui?

Estava a ponto de abraçar e beijá-la, mas ela chamou minha atenção:

— Não me beija. Me lava pra gente ficar junto, depois...

— O quê? Cê ainda tá viva. Pra que te lavar?

— Me lava pra gente ficar junto. Tô com muita saudade de você.

— Mas cê não tá morta.

— Me lava, habibi, pra gente ficar junto.

— Com o quê? Não tem nada aqui.

— Me lava, habibi.

Sob a chuva que caía, ela fechou os olhos. Passei a mão numa gota d'água sobre o nariz dela com meu dedo indicador. Sua pele estava quente, como se estivesse viva. Comecei a acariciar seus cabelos. *Eu vou lavá-la com a chuva!* Ela sorriu como se ouvisse o que eu estava pensando. Passei a mão sobre outra gota parada na sua sobrancelha esquerda. Imaginei ter ouvido o barulho de um carro se aproximando. Virei-me e vi o *Humvee* chegando com uma rapidez insana, perseguido por uma cauda de areia esvoaçante. De repente, deu um giro brusco para a direita, parando a alguns metros de distância de nós. Abriram a porta. Saíram quatro ou cinco homens encapuzados vestidos de uniforme cáqui segurando metralhadoras. Correram em nossa direção. Tentei protegê-la com a minha mão direita, mas um deles chegou até mim, me deu uma coronhada na cara e me derrubou no chão. Depois, me chutou na barriga, na cintura e nas costas. Um outro sujeito começou a me puxar pelos braços para longe da bancada. Nenhum deles disse qualquer coisa. Eu gritava e xingava, mas não podia ouvir meu grito. Me obrigaram a ajoelhar, e amarraram meus pulsos com fio. Um deles colocou uma faca no meu pescoço enquanto o outro vendou os meus olhos. A gargalhada deles se misturou aos gritos e estertor de Reem que eu ouvia com clareza. Tentei me soltar deles, mas me seguravam com força. Gritei de novo, mas não podia ouvir meu grito. Eu não ouvia o meu grito, mas ouvia o grito de Reem, o riso e a gargalhada dos homens e as pancadas de chuva. Senti uma dor pungente e a lâmina fria atravessando meu pescoço. O sangue quente escorria sobre o peito e as costas. Minha cabeça caiu no chão e rolou pela areia como uma bola. Ouvi passos se aproximando. Um deles

tirou a venda dos meus olhos, colocou-a no bolso, cuspiu em mim e se afastou. Vi meu corpo à esquerda da bancada de joelhos, em meio a uma poça de sangue. Os outros três homens voltaram ao *Humvee* enquanto dois deles arrastavam Reem pelos braços. Ela tentou olhar para trás, na minha direção, mas um dos homens a esbofeteou. Gritei o nome dela, mas não ouvi a minha voz. Colocaram-na no banco de trás e fecharam a porta. Ouvi o barulho do motor. O *Humvee* se afastou rápido e desapareceu no horizonte. A chuva continuou a cair sobre a bancada vazia (Antoon, 2010, p. 7-9).⁸

Essa é a narração que me encontra logo nas primeiras páginas e me diz que estou prestes a saber como é o Iraque, como, infelizmente, é o Iraque de Jawad, o *mghassiltchi*.

Nessa exposição que faço do *corpus*, retomo *O prazer do texto*, de Barthes (1999). O prazer que o escritor encontra no ato da escritura. No instante em que o traduzo, me questiono se o seu leitor também encontraria prazer nesse texto, ainda que experimentando o horror. E por que teria prazer ante o horror?

Sem me ocupar com as possíveis definições de prazer, reconheço que “um espaço de fruição fica então criado” (Barthes, 1999, p. 9): como um leitor que o escritor busca, cai no laço sedutor do texto do outro – sou tradutora e torno-me escritora e, pelo prazer da escritura, procuro esse leitor que também desfruta do *corpus*. Apesar da procura, não é a pessoa do outro que me é necessária, mas o espaço – lugar da diferença que se estabelece e que ocupa minha letra – onde há a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: “que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 1999, p. 9).

Nesse jogo que proponho, conduzo meu leitor a se debruçar comigo sobre esse *corpus* que é também um corpo *por-vir* – sempre em mutação e sempre rizomático. Criado pelo desejo de contar os corpos que se multiplicam em território iraquiano, para que o acontecimento não passe e se esgarce no ar, esse corpo se forma da neurose⁹ que, como recurso último, revela-se no paradoxo de que, mesmo os textos que se escrevem contra a loucura, só são possíveis “se querem ser lidos, [n]esse pouco de neurose necessária para a sedução de seus leitores” (Barthes, 1999, p. 10); esses textos terríveis, em cujas páginas se escrevem violência redundante, vertem sangue, mas são, apesar de tudo, corpo coquete.

E esta é minha neurose: para que não passe e se esgarce no ar, escrevo para dar corpo a um processo – ou a um acontecimento. Portanto, isto que escrevo é rizoma, não tem começo nem fim, é deserto – caminho nômade. Todavia, necessário. Do contrário, se esquece: um mundo se acaba e não se saberia o que esteve porvir – talvez por isso que se contam os mortos, porque ainda se está vivo e para que se mantenha vivo. A literatura como forma de existência e resistência, sustentando o trabalho da morte.

⁸ Em março de 2004, um ano após a invasão e ocupação estadunidense no Iraque, Antoon, lendo o jornal *The New York Times*, em certa manhã se deparou com a matéria “A REGION INFLAMED: THE DEAD; Cleansing Iraqi Bomb Victims Takes Its Own Toll”, que narra a história de homens e mulheres cuja profissão era lavar corpos. Graças ao regime necropolítico que se instaurou sobre o país, o número de corpos se multiplicava exponencialmente, aterrorizando até mesmo quem já estava acostumado a lidar com a morte diariamente. Diante desta narrativa, Antoon interrompe a escrita de um outro romance e passa a ler vorazmente tudo o que dizia respeito ao *ghusl*, ritual chiita de ablução dos corpos, para também contar seus mortos.

⁹ Sibawayh (árabe: سيبويه), cujo nome completo é Abu Bishr Amr ibn Uthman ibn Qanbar al-Basri (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر البصري), foi um renomado gramático persa e autor do primeiro tratado de gramática árabe. Sua notável obra, conhecida como *Al-Kitāb* ou *O Livro*, é uma análise fundamental da língua árabe, composta por cinco volumes.

Provocada pela letra do outro, fui movida a escrever no desejo de fazer falar e acabo por eu dizer. Meu escrito é sentido. Escrevo aquilo que está velado no revelado, na tentativa de acessar o segredo guardado na letra. No fluxo do necessário, escrevo a imprecisão e o imprevisível, ao desconhecido, um corpo possível. Tento, na carne da palavra – ou na palavra encarnada –,

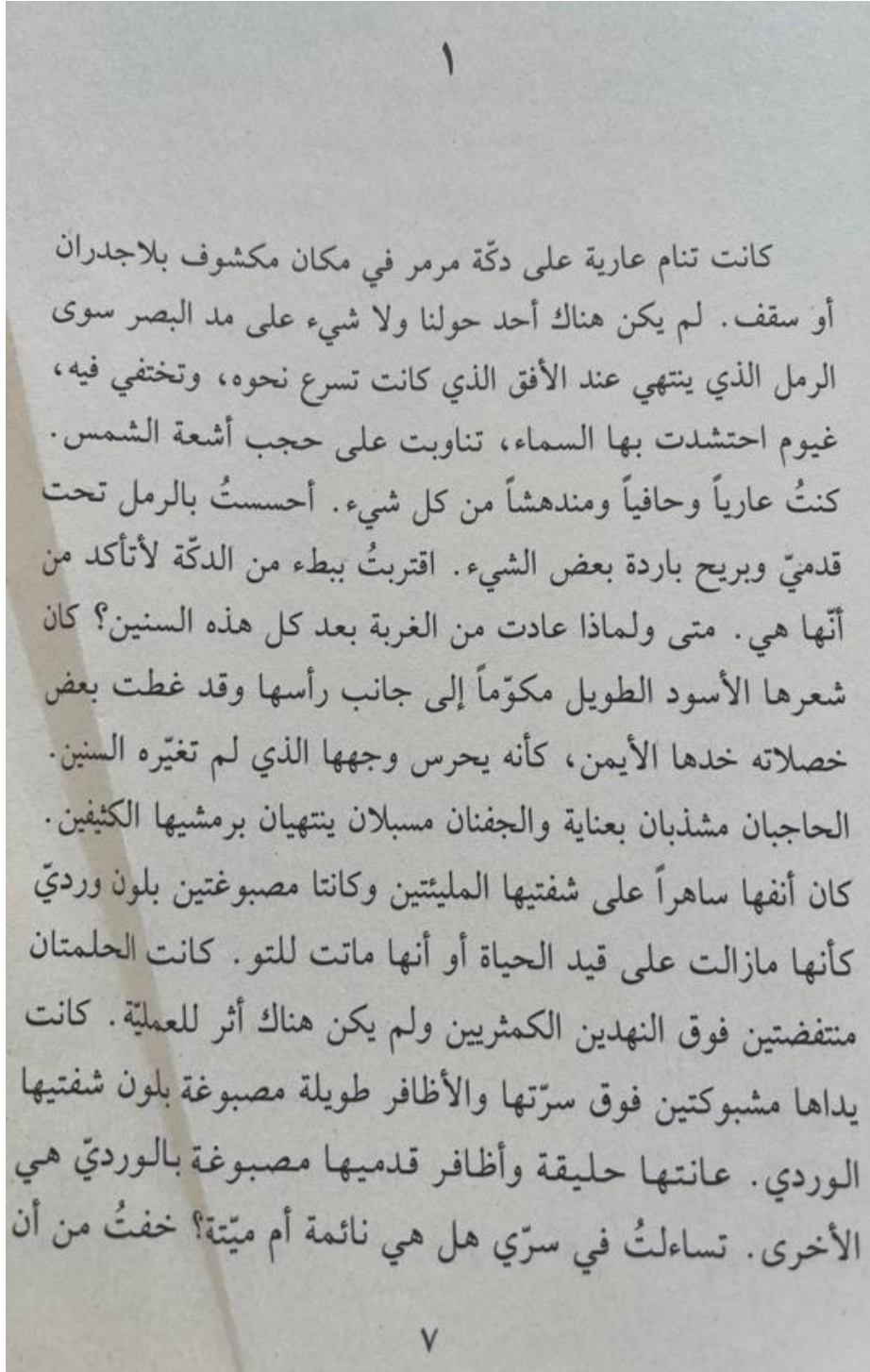
fazer sair um verbo de um cadáver [...] uma escrita como um devir-intensidades em um corpo que se embriaga com um copo *d'água*, que faz da folha em branco uma carne, um corpo vegetal no corpo-escrita, atrelado como um destino carnal à cena litúrgica do bordel místico (Lins, 2012, p. 39).

Esse jogo de sedução só é possível de se realizar nesse estado de consciência – pois todo escritor diz de si mesmo: “louco não posso, são não me digno, neurótico sou” (Barthes, 1999, p. 10). O jogo se revela na própria escritura e deságua no texto que me deseja. E a própria escritura é a prova do desejo: a consciência das fruições da linguagem. Talvez, por isso, se encontre prazer na leitura do horror e do grotesco, pelo que se esconde na língua do outro, nas suas entranhas – entrelinhas. No contorno do verbo misterioso encarnado, na dúvida que se ascende no sentido, no toque.

Na experiência do corpo, na leitura do *corpus* – e me parece haver aqui uma orgia das letras –, a sedução começa com o movimento da língua do outro num coleio entre o padrão, o gramatical regido pelo livro sagrado – a gramática de Sibawayh¹⁰ ou o Alcorão? – e a promiscuidade dialetal que acontece na boca do povo. O prazer que se cria dessa experimentação: primeiro a letra serpenteando o papel com suas infinitas curvas que se encadeiam e me enredam antes de me dizer qualquer coisa, do lampejo de qualquer imagem, e de que sons imperfeitos dançam na minha mente. Das serpenteantes negras letras com seus adornos ímpares sobre o árido e desértico papel, nasce, com o retrato da violência e da morte, um corpo moderno que se forma e só é possível pela ruptura: o *gharib*¹¹ e o trivial; o local e o transnacional; o tradicional e o contemporâneo.

¹⁰ Faço uso da palavra em língua árabe pelo espaço semântico que cobre por meio da raiz trilitere *gh-r-b* da qual deriva: extraordinário, maravilhoso, absurdo, grotesco, estranho, estrangeiro, ocidente, ocidental, poente.

¹¹ Como definido no verbete do dicionário Hans Wehr (Fusha, 1992, p. 837): “pure, good Arabic”.



المسها . تفرّستُ في وجهها وهمستُ باسمها : ريم . فابتسمتُ
دون أن تفتح عينيها في البداية ، ثم فتحتها وابتسم السواد في
بؤبؤيهما أيضاً . لم أفهم ما كان يحدث . سألتها بصوت عال :

- ريم ! شتسوين هنا؟

كنتُ على وشك أن أحتضنها وأقبلها ، لكنها حذرتني :

- لا تبوسني . غسّلي أول حتى نكون سوية وبعدين . . .

- شنو؟ بس بعديج طيبة . ليش أغسلج؟

- غسّلي حتى نكون سوية . اشتاقتلك هوية .

- بس إنتي مو مية .

- غسّلي حبيبي . غسّلي حتى نصير سوية .

- إيش؟ ماكو شي هنا؟

- غسّلي حبيبي .

بدأ المطر يتساقط . أغمضتُ عينيها . مسحتُ قطرة عن أنفها
بسبابتي . كانت بشرتها ساخنة مما يعني بأنها حية . بدأت أمسد
شعرها . سأغسلها بالمطر! ابتسمتُ كأنها سمعتُ ما فكرتُ به .
مسحتُ قطرة أخرى استقرت فوق حاجبها الأيسر . خيل إلى بآتي
سمعت صوت سيارة تقترب . التفتتُ فرأيتُ همفي تقترب بسرعة
جنونية وتخلّف وراءها ذيلاً من الرمل المتطاير . استدارت فجأة
ويعنف نحو اليمين وتوقفت على بعد أمتار منا . فُتحت أبوابها .
خرج أربعة أو خمسة رجال ملثمين يرتدون الخاكي ويحملون
رشاشات وركضوا باتجاهنا . حاولتُ أن أحميها بيدي اليمنى ،
لكن أحدهم كان قد وصل إلي وسدّد ضربة قوية بأخمص رشاشته
إلى وجهي وأسقطني أرضاً ثم ركلني في بطني وخصري وظهري

عدّة مرات . أخذ واحد آخر يجزّني من ذراعي بعيداً عن الدكّة . لم يقل أيّ منهم شيئاً . كنتُ أصرخ وأشتمهم لكنتني لم أسمع صراخي . أجبراني على أن أركع على ركبتيّ وقيداً معصميّ بسلك ثم وضع أحدهما سكيناً على عنقي بينما عصب الآخر عينيّ . تداخلت ضحكاتهم مع صرخات ريم وحشرجاتها التي سمعتها بوضوح . حاولتُ الإفلات منهما لكنهما كانا يمسكان بي بإحكام . صرختُ ثانية لكنتني لم أسمع صراخي . كنتُ أسمع صراخ ريم وضحكات الرجال وآهاتهم وصوت زخات المطر . أحسستُ بألم حاد وبالسكين الباردة تخترق عنقي . سال الدم الحار على صدري وظهري . سقط رأسي على الأرض وتدحرج على الرمل ككرة . سمعتُ وقع خطي تقترب . نزع أحدهم العصّابة عن عينيّ ووضعها في جيبه وابتعد بعد أن بصق عليّ . رأيت جسدي إلى يسار الدكّة راکعاً وسط بركة من الدم . كان الثلاثة الآخرون يعودون إلى الهمثي وإثنان منهم يسحلان ريم من ذراعيها . حاولتُ أن تدير رأسها إلى الورا نحوي لكن أحدهم صفعها . صرختُ باسمها لكنتني لم أسمع صوتي . وضعوها في المقعد الخلفي وأغلقوا الأبواب . سمعتُ صوت المحرك . ابتعدت الهمثي بسرعة واختفت في الأفق . وظل المطر يزيخ على الدكّة الخالية .

استيقظتُ لاهتاً ومبللاً بالعرق . مسحتُ جبھتي ووجهي . نفس الكابوس يتكرر منذ أسابيع مع بعض التغييرات الطفيفة : أحياناً أرى رأسها المقطوع على الدكّة وأسمع صوتها يقول : غسّلتني حبيبي . لكن هذه أول مرّة يكون فيها مطر . أعرف مصدره الآن ، فقد تسلل من الخارج هذه الليلة . سمعت صوت تساقطه

Fonte: Antoon, 2010, p. 7-9.

Nas imagens em tela, lê-se em alfabeto árabe três blocos de textos: o primeiro e o terceiro com os grafemas do árabe padrão, o *fusha*; no segundo, ele chega interseccionado pelo diálogo em que se desenha símbolos sobre alguns grafemas do padrão representando sons particulares de um dialeto, o iraquiano. Nesse trecho, que abre o romance, encontro o grafema چ, cuja representação sonora seria algo equivalente a *tche* e que não é comumente encontrado senão em alguns dialetos falados no Iraque e em países do Golfo, por exemplo.

Numa redistribuição da linguagem que se faz por cortes, “duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela leitura e pela cultura)” (Barthes, 1999, p. 11): o árabe *fusha*. A língua *fasiha* em sua pureza, fixada e guardada pela eloquência e sacralidade religiosa numa margem e, na outra, “móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar do seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem” (Barthes, 1999, p. 11): o dialeto – que dança na língua do povo em toda sua vulgaridade e transgressão. É essa ruptura, essa fenda que se estabelece entre essas duas margens da língua de onde emerge o erótico. Não é nem na erudição nem em sua destruição. Mas na promiscuidade. Na mistura dos gêneros, da língua, dos níveis de discurso, ali se encontra o prazer. É a língua árabe *fusha* – “o bom árabe”¹² que se inscreve enquanto língua literária, corânica –, transgredida pela insubmissão dialetal e pela minha tradução, que expande/pressiona violentamente as margens de sua própria língua e cultura.

A relação com o texto se dá como com o corpo no ato:

um ritmo se estabelece, desenvolto, pouco respeitoso em relação à integridade do texto; a própria avidéz do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como “aborrecidas”) para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes (Barthes, 1999, p. 16-17).

E, nesse ritmo de leitura, o que me escapa enquanto leitora, recupero quando tradutora e transformo, escritora. E, nesse fluxo de leituras e escrituras, reflito sobre como lê o tradutor e encontro na grafia de Barthes (1999) um possível ensaio do ato e me interrogo: seria a leitura que se dá num gesto de violência? Seria ela a leitura que

não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento da verdade, mas o folheado da significância; como no jogo da “mão quente”, a excitação provém, não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de Charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma depois da outra), que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo – o sujeito do texto (Barthes, 1999, p. 18).

Pois me parece que esta descrição espelha a experiência de aproximação, tensão, desavença e ruptura desvelada por Jubran (2020) quando tece sobre o acontecimento do ato ao criar o espaço de fruição num texto traduzido:

[uma] angústia me acompanha a cada texto, desde as primeiras tentativas de flerte. E ele logo se torna arredio, se rebela e me domina; me invade, me ocupa e me assombra fazendo com que nosso convívio [meu e do texto] seja realizado através de um longo diálogo – muitas vezes difícil, tenso, conflituoso, repleto de

¹² Partindo do proposto por Deleuze e Guattari (2012, p. 11-12), o corpo sem órgãos é “um exercício, uma experimentação [...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”, é uma forma de existência, e de desejo criativo, “você faz um”. Não se trata de algo a ser interpretado, mas experimentado, é corpo que rejeita o organismo – uma forma de hierarquizar e exercer domínio sobre o corpo.

negociações – sempre em prol da tão almejada paz, esta que, não raro, acaba ficando no plano do desejo apenas (Jubran, 2020).

A paz ansiada para a criação do corpus de fruição é ausência no fluxo que o gesta, porque se dá numa conjuntura de perda, desconforto, abalando as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor. Pondo em dúvida a consistência e relevância de seus gostos, memórias e princípios (Barthes, 1999), instaura-se uma crise entre o leitor-tradutor e sua própria língua – a paradoxal ingratitude. Coloca-me de mal com a língua materna que se revela insuficiente, faltante. Aqui o grafema do outro é uma representação, e a minha palavra, representante da representação do outro e a própria tradução, uma certa ficção. E nesta confissão “o sistema inteiro da imagem do pensamento e dos pressupostos é desestabilizado, rachado e desmorona como um castelo de papelão” (Lins, 2012, p. 3). Imagem traidora e promíscua. uma certa ficção. E nesta confissão “o sistema inteiro da imagem do pensamento e dos pressupostos é desestabilizado, rachado e desmorona como um castelo de papelão” (Lins, 2012, p. 3). Imagem traidora e promíscua.

No puro acontecimento da língua árabe sob a pena iraquiana, as relações são tecidas entrecortadas, superpostas, se imbricando. Camadas de línguas e culturas fundamentando as ruínas do passado-futuro num presente indeterminado, para violentar a imagem dogmática do texto literário árabe. A violência da qual toda ação inventiva necessita: “como potência, como uma vontade de tudo; uma potência que encontra sua força inventiva no arrombamento” (Lins, 2012, p. 5). Violência do corpo desejante desejar o corpo morto. A violência de performar um ritual religioso em ato promíscuo – a personagem que deseja ser lavada pelo amante. Violência e violação do dogmático. O erótico e o sagrado pelo mesmo corpo. Pureza e perigo.

Barthes (1999, p. 24) menciona que os árabes eruditos fazem uso da expressão “o corpo certo” (متن صحيح – *matn sahih*) para se referirem ao texto. Normalmente, utilizada como uma anotação usada à margem do manuscrito como indicação de que o texto estaria correto. O texto seria então um anagrama do corpo – seria então o romance iraquiano o corpo social, o corpo do autor ou o meu corpo leitor? –, do corpo erótico. Todavia o prazer do texto não se restringiria ao seu funcionamento gramatical, assim como o corpo não se restringe à necessidade fisiológica e sua hierarquia orgânica, mas se daria nesse momento em que meu corpo se submete às próprias ideias – “pois o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (Barthes, 1999, p. 25), e já não estou no/sou mais meu corpo, mas ele me ultrapassa e vive para além de mim.

Este meu próprio texto, que é também meu corpo num gesto de crítica, é a minha ficção sobre essa narrativa – ficção – e eu um

voyeur: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido. Perversidade do escritor (seu prazer de escrever não tem função), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até o infinito (Barthes, 1999, p. 30).

Em seu exercício de definição entre texto de prazer e texto de fruição, Barthes (1999, p. 30) chega à oposição “o prazer é dizível, a fruição não o é”. A fruição estaria numa perspectiva da psicanálise no “inter-dito”, naquilo que se esconde nas entrelinhas. É acontecimento, não que acontece factualmente, nem algo que se resume ao pensamento pura e simplesmente: “ele se situa no interstício, na fenda entre o sensível e o pensamento, lugar de uma *gênese do*

sentido sempre renovada” (Lins, 2012, p. 8). Gênese nômade, cuja singularidade repousa na solução inventiva sempre nova – uma surpresa, o *inantecipável*.

Neste ensaio de tentar definir o acontecimento de tradução (ou talvez de escrita, se for possível), recupero a indagação de Derrida (2012, p. 232): se há acontecimento, “dizer o acontecimento, é possível?”. Para que se coloque esta questão é necessária a aquiescência que antecede o “sim” a deixar vir, ao que sucede – e este “sim” é também acontecimento. Dizer o acontecimento é dizer o que chega, o presentemente.

A literatura, esta literatura que toco, seria um dizer o acontecimento, pois não se resume ao informativo. Não, não é a função da literatura. Não é função da literatura iraquiana informar sobre a guerra, a invasão estadunidense no Iraque, mas sim dizer o acontecimento da guerra, por meio de todas essas vozes literárias que emergem nesse contexto como um acontecimento. Sempre uma versão, uma mostra, uma ficção – a própria tradução.

Essa literatura, nativa ou traduzida, que chega – ou a voz desse corpo – não é o hóspede para quem se prepara e que se espera, é o que não vejo vir, mas que recebo num movimento vertical. E por que hospedo o *mghassiltchi* Jawad, a quem não sou capaz de acolher, sua narrativa, sua língua? Porque enquanto surpresa absoluta, cai sobre mim (Derrida, 2012). Nessa certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento reside o indizível: os mortos, a própria morte.

Ali, onde reside a morte – onde se faz o *ghusl* com a chuva –, é o único espaço possível para a gênese do corpo, e porque essa literatura é acontecimento, não escolho essa obra, nem poderia justificar esta predileção em detrimento das outras com as quais cruzei. Como algo que surpreende, que assalta, que chega como o desejo,

o texto é um objeto de fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não *atrás* dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor [...] no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no tagarelar) (Derrida, 2012, p. 37).

Pois, embora seja a escritura como acontecimento um processo solitário, é também social e, portanto, político. À política do desejo, Antoon, quando questionado sobre suas obras e a razão de escrever sobre o tema que o devora – se isso fosse possível de se mapear: o horror, o abjeto e a morte –, oferece a mesma resposta: contar os mortos possíveis e também as incontáveis vítimas das atrocidades ocorridas no clandestino cotidiano de Bagdá. Escrever como uma maneira de se manter vivo e sustentar a morte. Representar e narrar a morte do outro seria a única possibilidade de vislumbrar – quando não em sonho, como no trecho em tela – a única morte que nos seria possível jamais narrar: a nossa própria morte. E essa seria também a neurose, como uma obsessão, deste texto – o corpo de muitos mortos que poderia ser o meu e que em certa medida é meu, meu *corpus*.

A arte, que não tem intenções de imitar a realidade, nem criar ilusões da realidade, exprime “por meios artísticos a própria realidade” (Chauí, 2000, p. 407) e manifesta-se na narração de Jawad, não apenas no seu discurso narrativo, mas no seu ofício. O artista Jawad de um lado, a beleza do seu ofício de outro, e juízo de gosto do outro, surge então a estética como acontecimento:

O pintor deseja revelar o que é o mundo visível; o músico, o que é o mundo sonoro; o dançarino, o que é o mundo do movimento; o escritor, o que é o mundo da linguagem; o escultor, o que é o mundo da matéria e da forma (Chauí, 2000, p. 407).

Eu, tradutora, o corpo estrangeiro. Nesse texto, a violência, definida por Lins (2012, p. 23) como uma força intensiva que impulsiona a gerar e criar. Violência da calma exuberante que surge do ato do pensamento, que não é natural, “o pensamento não anda solto por aí... Todo pensamento, como a arte, exige violência” (Lins, 2012, p. 23). A arte do *ghusl* é violenta, mas o é também a da narrativa, da escrita do romance, da escrita da tradução – deste ensaio –, e ainda a de sua leitura como puro acontecimento.

O pensamento só pensa quando é forçado a pensar. E o que nos força a pensar? A violência. Nunca se trata da violência dos desesperados, a violência para nada, mas de um ato dinâmico capaz de levar à transvalorização de todos os valores, massas inertes ou repetidoras de um mesmo sem diferença (Lins, 2012, p. 23).

É o pensamento que produz o novo ainda que com o mesmo – o pensamento da criação do mundo e do humano e a indagação de seu sofrimento sem fim –, dada a irrepeticibilidade do acontecimento.

3 Um rizoma em conclusão

A experiência literária que procurei tecer neste trabalho surge como uma tentativa de formar como se dá a interação de uma acadêmica que também é tradutora com uma literatura comumente tomada como um *corpus* de registro histórico, étnico, como registro antropológico, e que tenta, em alguma medida, apresentá-lo como corpo artístico. E como um corpo artístico é formado por um artesão, demanda do tradutor a habilidade criadora para trazer ao mundo – e por que não parir – um corpo que se constitui como repetição diferente.

A partir de *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010), fui exposta a diferentes tipos de violência que se traduziram na compreensão de quão violento pode ser o ato tradutório e, mais ainda, pensar e escrever (sobre) esse ato. Assim como o nascer é algo sublime e chega carregado de violência, no corpo que pare, no corpo que nasce, a literatura também o é – seja no idioma em que nasce primeiro, seja naquele que se repete como diferença. E o corpo que se repete como diferença se forma das ruínas daquele de que é rizoma, e apresenta na pele traços, rastros e rasuras do que já não é, porque é corpo autônomo embora ligado àquele que geneticamente traz sua própria letra e dança no mundo o seu próprio passo.

Nesse ritual em que as palavras dançam num cenário de terror, a violência transborda no corpo sobre a bancada e respinga no corpo de Jawad, mas também no meu, se sobrepõe à sua narrativa e à minha língua. “Então é isso que a morte faz” (Antoon, 2010, p. 30), diz Jawad para si mesmo, e é a constatação que tenho – depois de sentir angústia e temor ante a morte – quando participo com ele de todo esse ritual e quando performo sua narrativa na minha língua nativa. para si mesmo, e é a constatação que tenho – depois de sentir angústia e temor ante a morte – quando participo com ele de todo esse ritual e quando performo sua narrativa na minha língua nativa.

A literatura que conta seus mortos serpenteia entre a aversão e o desejo, de maneira que não posso fugir; como se demandasse uma testemunha, o leitor também não se aparta do texto até que ele se encerre, seduzido pela palavra, pelo prazer do texto. Palavra que arrebatava e me aproxima da pele de um corpo contingência que realça não só o problema da finitude e da morte, mas atesta um universo regido por uma necropolítica, razão da manifestação deste *corpus* no mundo.

Referências

- AL-RAMLI, Muhsin. *Hadaíq ar-raís*. Beirute: Thaqafa, 2012.
- ANTOON, Sinan. *Wahdaha chajarat ar-ruman*. Freiburg: Al-Kamel, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 7. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3. p. 11-33.
- DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, [s. l.], v. 21, n. 33, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 22 jul. 2024.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel corpo performance tradução*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FUSHA. In: WEHR, Hans. *A Dictionary of Modern Written Arabic*. New York: Spoken Language Services Inc., 1992.
- JUBRAN, Safa Abou-Chahla. É bom ser infiel! É muito bom trair! *Blog editora Tabla*. Rio de Janeiro, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://editoratabla.com.br/e-bom-ser-infiel-e-muito-bom-trair/>. Acesso em: 2 maio 2022.
- JUBRAN, Safa Abou-Chahla. Para uma romanização de termos árabes em textos de língua portuguesa. *Tiraz: Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, São Paulo, v. 1, p. 16-29, 2004. Acesso em: 30 jul. 2024. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2594-5955.tiraz.2004.88628>.
- KOJÉVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002.
- LINS, Daniel. *A estética como acontecimento. O corpo sem órgãos*. Lumme Editor, 2012.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROSEN, Nir. *Aftermath*. Following the Bloodshed of America's Wars in the Muslim World. New York: Nation Books, 2010.
- XIITA. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/xi%C3%ADta>. Acesso em: 22 jul. 2024.

Les brutes en blanc, de Martin Winckler: a tradução como ato político pela humanização na saúde e como manifesto no combate à violência obstétrica no Brasil

Les brutes en blanc, by Martin Winckler: Translation as a Political Act for the Humanization of Healthcare and as a Protest Against Obstetrical Violence in Brazil

Kelley Baptista Duarte
Universidade Federal do Rio Grande
(FURG) | Rio Grande | RS | BR
kelleyduarte@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-2802-9361>

Resumo: O presente artigo visa abordar o percurso que nos levou à tradução do ensaio *Les brutes en blanc* (2016), do escritor e também médico clínico geral Martin Winckler, bem como discutir as escolhas que envolvem a gramática dessa tradução. A obra é um manifesto contra os maus-tratos médicos na assistência à saúde na França e um dos poucos ensaios críticos produzidos por um médico, especialista em saúde da mulher, que aborda deliberadamente a violência obstétrica. Nesse aspecto, a tradução do referido ensaio é fundamental no contexto brasileiro, na medida em que dialoga de perto com a necessidade de se reconhecer e denunciar a violência obstétrica nos espaços institucionais de saúde no Brasil. Partindo de uma interpretação ampla do conceito de “agents” na tradução (Milton; Bandia, 2009) e amparados pela liberdade de tradução (Saint-Martin, 2012), encontramos os principais caminhos teóricos para justificar nossas escolhas de tradução.

Palavras-chave: tradução; agente; manifesto; violência obstétrica.

Abstract: This article is intended to examine the way in which we came to translate the essay *Les brutes en blanc* (2016), by the writer and also doctor Martin Winckler, as well as to discuss the choices surrounding the grammar of this translation. The text is a protest against medical maltreatment in France and one of the few critical essays produced by a doctor, specializing in women's



health, that deliberately explores the subject of obstetric violence. In this sense, the translation of this essay is fundamental in the Brazilian context as it dialogues closely with the need to recognize and denounce the obstetric violence in institutional health spaces in Brazil. Beginning with a global interpretation of the concept of “agents” in translation (Milton; Bandine, 2009) and supported by the notion of freedom in translation (Saint-Martin, 2012), we found the principal theoretical ways to justify our translation choices.

Keywords: translation; agent; manifesto; obstetric violence.

1 Breve contextualização do tema

A justificativa do nosso artigo está pautada na interpretação do tradutor como um mediador cultural, atuando também como um dos agentes que desafiam o senso comum e influenciam socialmente os espaços de recepção, no âmbito individual ou coletivo, conforme discorrem os autores John Milton e Paul Bandia (2009) no artigo *Agents of translation*.

A edição de 2021 da revista “TTR – Traduction, terminologie, rédaction” traz ao leitor um volume dedicado às perspectivas contemporâneas da tradução como ato político. Partindo da leitura dos artigos que compõem especificamente esse número da revista, entendemos que a tradução no século XX foi marcada por sua intervenção nos regimes totalitários, sobretudo como ferramenta de denúncia do poder opressor e de resistência a ele. Nessa vertente, encontramos respaldo para defender a importância de se traduzir o ensaio *Les brutes en blanc* (2016), do escritor e médico clínico geral Martin Winckler (1955), que há anos dedica seu trabalho de escrita à reflexão crítica e à denúncia das instituições de saúde, seus protocolos e seu corpo clínico como estruturas mecanicistas e despreparadas para o acolhimento respeitoso e conduta humanizada de seus usuários.

De forma que se possa contextualizar as razões pelas quais esse ensaio foi escolhido para tradução, é preciso fazer uma breve retrospectiva dos fatos que marcaram nosso país nas eleições de 2018, ano marcado pelo início de um governo de extrema direita e que, no contexto da assistência à saúde, foi negacionista¹ e aniquilador dos direitos defendidos pela Organização Mundial da Saúde (OMS, 2017). É preciso pontuar, na composição dessa aniquilação, o despacho de 03/05/2019 do Ministério da Saúde coibindo e rechaçando o uso da expressão “violência obstétrica”. Na origem do despacho está o movimento dos Conselho Federal de Medicina (CFM) e Conselho Regional de Medicina do Distrito Federal (CRM/DF), tendo esse último, em consulta ao CFM, submetido a questão sobre “a proliferação de leis sobre violência obstétrica”. Após consultado, o CFM emite um parecer (Parecer/32), firmando o entendimento de que a expressão violência obstétrica é uma “agressão contra a medicina”. Vejamos:

¹ Referimo-nos ao negacionismo no contexto da Pandemia de Covid-19 e suas consequências.

A expressão violência obstétrica é uma agressão contra a medicina e especialidade de ginecologia e obstetria, contrariando conhecimentos científicos consagrados, reduzindo a segurança e a eficiência de uma boa prática assistencial e ética (Parecer/32, 2018).

Partindo dessa estratégia discursiva, ou seja, de “interpretar” que a violência é contra o conhecimento científico, contra uma categoria profissional, observamos uma inversão dos papéis no cenário de um crime: a vitimização de quem pratica a violência e o silenciamento e culpabilização de quem a vivencia.

Quando a Secretaria de Atenção à Saúde – Departamento de Ações Programáticas Estratégicas – publicou o despacho com o posicionamento oficial do Ministério da Saúde (MS), o argumento foi pautado na ausência de intencionalidade dos profissionais de saúde em prejudicar ou causar dano, portanto havia “impropriedade” e “conotação inadequada” do uso do termo violência obstétrica que, por sua vez, prejudicava “a busca do cuidado humanizado no continuum gestação-parto-puerpério”, com a recomendação final da “*abolição do seu uso com foco na ética e na produção de cuidados na saúde qualificada*”. (Despacho DAPES/SAS/MS, 2019, p. 2, grifo nosso). Apesar de o despacho ter sido deposto diante de uma forte mobilização nacional que uniu diferentes movimentos sociais, os argumentos utilizados no decreto respaldaram intervenções, realizadas ao longo daquela gestão governamental, dos Conselhos Regionais de Medicina que mapearam todas e quaisquer tentativas de registrar o termo “violência obstétrica”. Nessa atuação, houve perceptível diminuição no uso normativo e, conseqüentemente, um apagamento da expressão “violência obstétrica”, que passou a ser substituída, mediante imposição dos conselhos e sindicatos médicos, por “parto humanizado e seguro”.

No Brasil, o debate mais pugnaz sobre a violência na assistência ao parto acaba sendo deslocado para outras áreas do conhecimento. São raros os profissionais da medicina que se colocam à frente desse combate e, por essa razão, há uma carência importante de fonte bibliográfica e de referência que contenha estatísticas e estudos médicos sobre erros de conduta ou de condutas desatualizadas.² Quando encontramos algum referencial específico sobre violência obstétrica, realizado na área da saúde, ele se restringe à pesquisa em enfermagem. No entanto, o material que resulta dessa pesquisa dificilmente (ou quase nunca) é incorporado na bibliografia dos planos de ensino das faculdades de medicina.

A França, no entanto, está na vanguarda da discussão desse e de outros temas polêmicos relacionados aos corpos femininos. Nos anos setenta, destacam-se os trabalhos conduzidos por dois médicos obstetras que revolucionaram o pensamento com publicações progressistas: Frédéric Leboyer (1918-2017) com seu livro *Pour une naissance sans violence* [Por um nascimento sem violência]³ (1974) e Michel Odent (1930-) com a publicação de *Bien naître* [Nascer bem] (1976). Ambos partiram de suas experiências clínicas para escrever sobre o nascimento e defender uma antropologia do parto, primando pelo nascimento assistido em domicílio ou pelo parto realizado na água.

Importante destacar, nesse breve percurso que justifica nosso trabalho em tradução, que F. Leboyer é precursor também na denúncia de uma violência no parto. Sua obra inaugural

² O Brasil conta, desde 1993, com a ReHuna – Rede pela Humanização do Parto e Nascimento, uma organização da sociedade civil que atua em forma de rede de associadas e associados em todo o Brasil. Em fevereiro de 2024 a ReHuna realizou a “V Conferência Internacional sobre humanização do parto e nascimento”, contando, em sua programação, com conferencistas obstetras.

³ Tradução livre.

é considerada “um grito de raiva que denuncia a maneira como os bebês recém-nascidos são tratados nas sociedades ocidentais”, conforme apresenta a redatora Anne Bideault no artigo “Frédéric Leboyer, le révolté de la naissance” [Frédéric Leboyer, o revoltado com o nascimento]⁴ que resultou de uma entrevista realizada com F. Leboyer pouco antes de sua morte, em 2017.

Observamos que o título original do primeiro livro de F. Leboyer traz a palavra “violência” associada ao nascimento – que, naquela época, já havia se tornado medicamentoso e intervencionista. No entanto, a tradução da obra para o Brasil, publicada em 1992 pela Editora Brasiliense, apresentou como título a expressão *Nascer sorrindo*, acompanhada da imagem de um bebê que expressa um sorriso. A escolha do tradutor em apresentar tal título pode ser entendida a partir do que nos explica Eni P. Orlandi (2007): “a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis [...] o que mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis: contradição inscrita nas próprias palavras” (Orlandi, 2007, p. 73-74). Portanto, as escolhas do tradutor de F. Leboyer contribuíram para o silenciamento dos dezoito anos (entre a publicação original e a tradução brasileira) que marcam a militância do obstetra francês no combate às práticas tecnocratas do parto institucionalizado. Esse silenciamento (ou apagamento) certamente retardou o combate no Brasil – que ainda está no ranking dos países que mais realizam cesarianas eletivas.⁵

Seguindo o caminho desses médicos escritores, nos confrontamos com o trabalho denunciador do escritor e médico M. Winckler, acusado por colegas da medicina de ser um “traidor da profissão”, com sua atitude “antifraternal”. É com a exposição desses ataques que o autor inicia seu ensaio crítico *Les brutes en blanc*. Assim como F. Leboyer, M. Winckler foi forçado a abandonar a prática clínica, voltada à saúde da mulher, e, como escritor feminista, passou a se dedicar à escrita e ao estudo crítico das práticas de assistência à saúde, principalmente à saúde da mulher.

2 Por uma gramática da denúncia: liberdade e escolhas necessárias para a promoção do debate e da luta

A tradução, na perspectiva dicionarizada que a define na linha da equivalência enunciativa, privilegia a técnica e a semelhança. Por muito tempo os tradutores assumiram essa postura, em busca de uma “fidelidade” ancorada na igualdade, distanciando-se, nesse caminho, das equivalências de sentido. Já no contexto da evolução dos saberes em tradutologia e em vertentes interdisciplinares das técnicas de tradução, a exemplo do estudo de Jean Delisle e Danica Seleskovitch (1984), a tradução passou a ser compreendida como ressignificação de uma intenção manifestada em um texto que, por sua vez, possui uma função comunicativa específica. Seguindo esse caminho interpretativo, a tradução do ensaio de M. Winckler levou em consideração elementos fundamentais: o contexto de produção da obra e sua marca de sucessão, ou seja, de continuidade da luta pela assistência humanizada comandada por seus antecessores F. Leboyer e M. Odent; o contexto de recepção marcado por um cenário

⁴ Tradução livre.

⁵ Confira o artigo “Brasil é o segundo país com maior taxa de cesáreas do mundo” publicado pela Folha de São Paulo em 10/2018.

hostil de retrocesso da luta e apagamento da violência obstétrica como uma das formas de violência contra a mulher.

Foi na mediação desses dois contextos que partimos para a primeira decisão que o texto nos impôs: a tradução do título que, como se sabe, é o paratexto essencial para estabelecer a primeira comunicação com o leitor-receptor. Em uma primeira análise, superficial, entendemos que o título é bem transparente em seu referencial em língua portuguesa. *Les brutes en blanc* poderia ser facilmente traduzido para *Os brutos de branco*. Entretanto, em uma análise semântica mais detalhada, foi preciso entender que o título original revela um jogo estilístico, um trocadilho com a expressão idiomática “de but en blanc” que, de acordo com o dicionário virtual de expressões francesas, *Expressio.fr*, tem origem no contexto militar e pode ser interpretada/traduzida pelos advérbios “carrément; brusquement; directement; crûment”, bem como por outras expressões francesas que designam a imprevisibilidade que impacta, a franqueza, ou ainda a destreza em atingir um objetivo. Na equivalência idiomática em língua portuguesa, encontramos a expressão “um tiro certo”. Partindo dessa compreensão, foi necessário analisar a expressão no contexto da obra. A abertura da obra, cujo título do primeiro capítulo é “Advertência”, nos ajuda a compreender as intenções do autor:

Esclareço, portanto, que nunca é como “colega” que expresso as minhas críticas, mas como um pai, cônjuge, amigo, filho, irmão dos pacientes e o próprio paciente, ou seja, como um cidadão.

Minha legitimidade para culpá-los não é questionável. (Se alguns se consideram inatacáveis porque são médicos, eles estão equivocados.)

Outra crítica que recebo frequentemente, é a de ter “traído a profissão” por minha atitude “antifraternal”. Parece-me, portanto, indispensável lembrar, sem equívocos, quais valores eu defendo [...] Minha primeira lealdade é sempre com os pacientes, porque é isso que dita minhas obrigações profissionais. A “traição”, ao meu ver, seria colocá-los em segundo plano.

Se a confraternidade consiste em oferecer uma ajuda profissional ou um apoio moral, não há nada mais respeitoso do que isso. Mas se ela consiste em defender os interesses dos médicos contra os interesses dos pacientes, trata-se de uma atitude indigna e indefensável.

Estando esse assunto esclarecido, passemos, então, ao essencial (Winckler, 2016, p. 10).⁶

A mensagem de “Advertência” é lançada diretamente ao leitor, de maneira brusca e sem rodeios, ou seja, um alerta para o conteúdo crítico e denunciativo. O “tiro certo” – da

⁶ Para todas as citações referentes à obra de M. Winckler, estudada neste artigo, referenciaremos a tradução no corpo do texto e o texto original em rodapé pelo fato de a tradução ainda estar em processo de editoração. No original, lemos: “Je préciserai donc que ce n'est jamais en ‘confrère’ que j'énonce mes reproches, mais en parent, conjoint, ami, fils, frère de patients et patient lui-même – c'est-à-dire en citoyen. Ma légitimité à les blâmer n'est donc pas discutable. (Si certains se considèrent comme inattaquables parce qu'ils sont médecins, ils se fourrent le doigt dans l'œil.) L'autre reproche que l'on m'a souvent adressé était de 'trahir la profession' par mon attitude 'anticonfraternelle'. Il me semble donc indispensable de rappeler sans ambiguïté quelles valeurs je défends [...] Ma loyauté première va toujours aux patients, car c'est ce que dictent mes obligations professionnelles. La “trahison”, à mon sens, consisterait à les faire passer en second. Si la confraternité consiste à apporter une aide professionnelle ou un soutien moral, rien n'est plus respectable. Si elle consiste à défendre les intérêts des médecins contre ceux des patients, c'est une attitude crapuleuse et indéfendable. Ce point étant éclairci, passons à l'essentiel”.

expressão idiomática, no trocadilho com o título – é direcionado ao profissional da saúde que é representado pela cor branca de sua principal vestimenta de trabalho. A ele, atribui-se o adjetivo bruto, nada admirável para quem exerce a profissão, mas necessário para chamar sobretudo a atenção de outro leitor – aquele que não pertence à área médica e que, como cidadão e usuário do sistema de saúde, se vê, muitas vezes, desamparado social e juridicamente para formalizar uma queixa ou denúncia. Para não haver dúvidas sobre quem está na “mira dos ataques”, o autor acrescenta um subtítulo “La maltraitance médicale en France” que nós traduzimos por “os maus-tratos médicos na França”.

Erwin Theodor (1983) fala sobre uma decodificação apropriada das informações contidas no original⁷ como sendo o primeiro passo do tradutor antes de partir em busca de uma conversão na língua para a qual se traduz. Portanto, e voltando ao título e às ponderações de sua referencialidade, foi necessário considerar os elementos estilísticos do trocadilho para que a franqueza e precisão da denúncia paratextual se destacasse na tradução em português. Nesse sentido, tomados da liberdade que nos cabe, na tradução, em escolher a melhor maneira de preservar as estratégias do autor e, por conseguinte, chocar e chamar a atenção do público brasileiro, traduzimos o título acrescentando uma palavra que julgamos necessária: *Os brutos de jaleco branco*.⁸ A introdução dessa palavra possibilita a restrição de sentido no que se refere a quem usa a cor branca como cor predominante de suas práticas laborais.

Considerado uma vestimenta de trabalho indispensável na rotina específica de profissionais da saúde, o jaleco tem a função primeira de proteger o trabalhador contra agentes biológicos e químicos. A pandemia da COVID-19 reabriu a discussão no âmbito da legislação para que ele se torne um EPI, dentro das normas que regulamentam esses equipamentos.⁹ No entanto, sabemos que o jaleco branco exerce, no imaginário coletivo, uma relação de poder e de autoridade diante do cidadão comum e daqueles vinculados às demais áreas do saber. E como destituir ou mesmo questionar esse poder? M. Winckler abre uma brecha na discussão e nesse questionamento a partir da apresentação inicial de que os “brutos” também estão por trás do jaleco branco, ou seja, na medicina – categoria profissional que acaba sendo divergente entre o juramento em defesa da vida e as práticas essencialmente técnicas que ferem a dignidade humana. O corpo que gesta, em seu estado vulnerável e passivo, passa a ser visto como o corpo-feminino-objeto e a gravidez erroneamente interpretada como estado patológico, passível de intervenção.

Antes de nos aprofundarmos nas especificidades do atendimento gestacional, audaciosamente abordado no ensaio de M. Winckler, é preciso entender seu percurso. O escritor dedica a segunda seção de sua obra, intitulada “Preâmbulo”, à apresentação biográfica pessoal, antecipando, na epígrafe, por que e para quem ele escreve: “Para aquelas e aqueles que não têm voz”¹⁰ (p. 11). Chamamos a atenção, nessa epígrafe, ao detalhe que marca, e coloca em primeiro lugar de atenção, o gênero feminino (em “aquelas”), o que corrobora sua postura feminista e sua atuação dedicada à saúde da mulher.

⁷ Cf. p. 21.

⁸ Grifo nosso.

⁹ Sobre esse assunto, conferir os debates em torno da Norma Regulamentadora No. 6 (NR-6) do Ministério do Trabalho e Emprego.

¹⁰ “À celles et ceux qui n'ont pas la parole”.

No seguimento de seu preâmbulo, M. Winckler conduz o leitor à compreensão de que ele ocupa um lugar de fala que lhe permite desafiar o *status quo* social e profissional. Ou seja,

Eu sempre pensei que *cuidar* fosse fazer o bem, que nos tornamos médicos para *cuidar*,¹¹ e que, por essa razão, um médico tem um papel importante a desempenhar na comunidade.

Ingenuidade minha, mas eu tive bons motivos para acreditar nisso: o primeiro médico que conheci, meu pai, era um homem bom e um bom médico. [...]

Em 1983, com meu diploma em mãos, criei um consultório de clínica geral rural na comuna de Joué-l'Abbé, na região de Sarthe, na França. Após alguns meses, comecei também a trabalhar como médico temporário no centro hospitalar da cidade Le Mans, onde eu concluí minha formação clínica. Realizei interrupções de gravidez no centro IVG (Interrupção voluntária da gravidez) até o final dos anos noventa e realizei consultas no centro de planejamento familiar até dezembro de 2008 (Winckler, p. 11, 12).¹²

Em defesa dos princípios que julga serem essenciais na área médica, M. Winckler faz uma distinção importante entre alguns verbos. São eles: “soigner”, “traiter” e “guérir”. Importante observar que o primeiro verbo pode assumir uma sinonímia com os demais, visto que a definição dicionarizada de “soigner”, associada às práticas de assistência à saúde, diz respeito à cura e ao tratamento.¹³ Portanto, nesse contexto do ensaio, entendemos que “soigner” foi introduzido intencionalmente e não poderia ser traduzido de tal maneira, mas sim de forma descontextualizada da conduta padronizada, intervencionista e medicamentosa – tão refutada pelo autor. Com a introdução desse verbo, M. Winckler nos faz refletir sobre sua outra variante semântica, relacionada às ações de cuidar e amparar. O jogo de sentido entre esses verbos e a tradução de “soigner” por “cuidar” resume a essência do engajamento literário de M. Winckler: discutir e defender a empatia, o acolhimento humanizado e respeitoso no atendimento ao paciente. Nesse sentido, no pensamento do escritor, há uma distinção entre ser um médico “Doutor” e ser um médico “cuidador”:

O Doutor “sabe”, e o seu saber é superior a todo o resto.

O cuidador procura acima de tudo aliviar o sofrimento.

O Doutor espera que os doentes e os sintomas se ajustem às tabelas descritivas que lhe foram incutidas pela faculdade.

O cuidador dá o melhor de si (questionando suas escassas certezas) para compreender minimamente o que se passa com as pessoas.

O Doutor prescreve.

¹¹ As palavras, grifadas por nós, serão referência no debate do parágrafo seguinte.

¹² “J’ai toujours pensé que soigner, c’est faire du bien ; que l’on devient médecin pour soigner ; et que, pour cette raison, un médecin a un rôle important à tenir dans la cité. C’était naïf, mais j’avais de bonnes raisons d’y croire : le premier médecin que j’ai rencontré, mon père, était un homme bon, et un bon médecin. [...] En 1983, mon diplôme en poche, je crée un cabinet de médecine générale rural à Joué-l’Abbé, dans la Sarthe. Au bout de quelques mois, je me mets aussi à travailler comme médecin vacataire à l’hôpital du Mans, où j’ai achevé ma formation clinique. Je pratiquerai des interruptions de grossesse au centre d’IVG jusqu’à la fin des années quatre-vingt-dix et j’assurerai des consultations au centre de planification jusqu’en décembre 2008”.

¹³ Conferir a definição e os sinônimos associados a esse verbo no dicionário virtual da língua francesa Larousse: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/synonymes/soigner/19359>.

O cuidador *reconforta*.¹⁴

O Doutor cultiva a *autoridade* e o poder.

O cuidador *restaura o vigor* (Winckler, p. 16, 17).¹⁵

É notório, para o leitor em língua portuguesa, que a palavra “cuidador” faz referência imediata ao que se considera uma subcategoria profissional. Isso porque, no Brasil, o termo “cuidador” pode ser atribuído a qualquer pessoa que se disponha a acompanhar, cuidar e velar um enfermo, sem necessariamente possuir qualificação específica na área da saúde.¹⁶ Vejamos que o autor faz a distinção entre duas posturas médicas também na grafia das palavras, colocando o destaque da letra maiúscula para reforçar no Doutor o caráter de superioridade e autoridade em oposição a uma postura que ele considera, da parte do cuidador, grafado em letra minúscula, mais humilde. Nesse contexto, três palavras nos desafiaram na tradução: “panse”/panser, “le verbe” e “dérueille”/dérueillir. Em sua etimologia, o verbo “panser” está relacionado ao substantivo “pansement” [curativo]. Esse foi um dos primeiros impasses para se discutir, pois o substantivo no português poderia remeter diretamente ao sentido contido em seu prefixo “cura-”. Entretanto, sabemos que um curativo não comporta em si a capacidade de curar, mas sim de aliviar ou de proteger uma ferida (que dói). Foi assim que chegamos a um equivalente mais adequado, optando pela tradução “reconfortar” que carrega os dois sentidos, o de proteção e de alívio. A segunda palavra também foi condicionada a uma escolha que envolveu a interpretação contextual juntamente da definição literal. O substantivo “le verbe” também pode ser traduzido por “a palavra”. No contexto no qual esse substantivo está inserido, e associado ao verbo “pouvoir” [poder] seria uma tradução plausível. Assim, se optássemos por esse referente na língua portuguesa, teríamos como resultado “O Doutor cultiva a palavra e o poder”, levando o leitor a interpretar que o Doutor é dotado de “sabedoria” e, portanto, tem poder para cultivar o que sabe. Contudo, “sabedoria” e “poder” parecem destoar dos pressupostos do autor, uma vez que existe uma crítica relacionada ao “Doutor” em sua postura arrogante. O conhecimento, aqui, não está sendo questionado, mas sim o “poder” associado à “autoridade” de determinar ações (verbo) e impõe condutas. Isso pautou nossa escolha. Menos capcioso, mas não tão fácil, foi a decisão em torno do verbo “dérueillir” que assume, em francês, diferentes sentidos, podendo ser transitivo ou intransitivo na frase, ou ser ainda um verbo pronominal. Em língua portuguesa temos um equivalente literal, “desenferrujar” que preserva um dos muitos sentidos figurados da língua francesa, ou seja, devolver o movimento; despertar; reanimar. A escolha de tradução privilegiou uma das definições figuradas em língua francesa que, mais abrangente e adequada ao nosso contexto, refere-se “à retomada das funções normais das faculdades física e mental”.¹⁷ A decisão de traduzir “dérueillir” por “restaurar o vigor” considerou a capacidade do próprio enfermo

¹⁴ As palavras, grifadas por nós, serão referência no debate do parágrafo seguinte.

¹⁵ “Le Docteur ‘sait’, et son savoir prévaut sur tout le reste. Le soignant cherche avant tout à apaiser les souffrances. Le Docteur attend des patients et des symptômes qu’ils se conforment aux grilles d’analyse que la faculté lui a inculquées ; Le soignant fait de son mieux (en questionnant ses maigres certitudes) pour comprendre un tant soit peu ce qui arrive aux gens. Le Docteur prescrit. Le soignant panse. Le Docteur cultive le verbe et le pouvoir. Le soignant dérueille”.

¹⁶ Falamos especificamente no contexto do Rio Grande do Sul, estado onde se denomina “cuidador(a)” a pessoa contratada e remunerada (informalmente) para acompanhar e cuidar de enfermos internados em hospitais.

¹⁷ Conferir nos dicionários digitais Wiktionary.org e Dicocitations.com.

de encontrar forças para o enfrentamento de sua enfermidade através do cuidado a ele dedicado, uma vez que essa compreensão dialoga com as asserções do autor no ensaio.

Essa postura “cuidadora” é reivindicada também na atenção à saúde da mulher. É no contexto da ginecologia e obstetrícia que encontramos o aporte necessário para discorrer sobre outra escolha de tradução relacionada à palavra-chave da denúncia de M. Winckler e que aparece, inicialmente, no subtítulo da obra: “la maltraitance” traduzida para o plural “os maus-tratos”. Para ele, os maus-tratos recaem diretamente na mulher, pois elas são “as primeiras vítimas” por serem “as principais usuárias do sistema de saúde”¹⁸.

Conforme dito, na citação que apresenta o percurso de M. Winckler, foram anos dedicados aos cuidados reprodutivos de atenção básica feminina. E ao discorrer sobre essa experiência, o autor recorda situações de humilhação, assédio moral, negligência, preconceito, crueldade e violências física, verbal, moral e psicológica que presenciou, que leu em sua rede de contatos ou que ouviu como relato, em tom de desabafo, das mulheres que o procuravam no consultório. Em seu ensaio, essas palavras aparecem com intensidade na reprodução do discurso das vítimas. Neste trabalho ensaístico, M. Winckler mapeia os maus-tratos em diferentes especialidades da medicina, mas deixa claro que, ao contrário do que se possa pensar, na assistência ginecológica e obstétrica nada muda, pois o problema está na formação inicial que é comum a todos: “Os maus-tratos não são específicos de uma especialidade, eles pertencem a toda formação, endêmicos em todos os campos de atuação, pois são a expressão de uma forma difusa de pensar” (Winckler, p. 66).¹⁹

A violência ginecológica e obstétrica, no ensaio de M. Winckler, surge no sexto capítulo “Útero altamente monitorado” no qual o autor discorre sobre infertilidade, reprodução assistida, contracepção, exames ginecológicos, gravidez e parto, transcrevendo relatos de experiência, própria e alheia (das vítimas), na relação com os infortúnios nos atendimentos prestados por profissionais em unidades de saúde.

A primeira informação-denúncia está relacionada ao exame de ecografia transvaginal que, banalizado e geralmente desnecessário – podendo ser substituído pelo ultrassom –, é realizado em grande parte sem o consentimento da mulher e imposto como algo obrigatório. Por isso, ele alerta:

[...] impor a sonda intravaginal sem pedir o consentimento da paciente é, por si só, um erro de conduta profissional e *um crime*. De acordo com o artigo 283 do Código Penal da França, “qualquer penetração sexual sem consentimento é um estupro”. E isso se aplica independentemente da natureza da penetração, incluindo exames médicos. Mas isso não parece preocupar a grande maioria dos profissionais que manuseiam um ecógrafo no contexto ginecológico. Acredito que a informação é importante e que as mulheres devam levá-la em consideração (Winckler, p. 188, grifo nosso).²⁰

¹⁸ Cf. Winckler, p. 66.

¹⁹ “La maltraitance n’est pas spécifique d’une spécialité, elle est propre à toute la formation et endémique dans tous ses champs d’activité, car elle est l’expression d’un mode de pensée diffus”.

²⁰ “[...] imposer la sonde intravaginale sans demander le consentement de la patiente est, en soi, une faute professionnelle et un délit. En effet, pour l’article 283 du Code pénal, ‘toute pénétration sexuelle sans consentement est un viol’. Et cela, quelle que soit la nature de la pénétration, examens médicaux inclus. Mais ça ne semble pas préoccuper l’immense majorité des praticiens maniant un échographe en contexte gynécologique. Je pense pourtant que l’information est importante, et que les femmes devraient la prendre en compte”.

Crime e violência, palavras que consideramos necessárias na tradução para comunicar e reforçar a denúncia e o manifesto através do texto de M. Winckler. A tradução, nesses dois casos, não é realizada a partir de uma escolha literal, mas semântica. Cabe ressaltar que na jurisprudência, delito e crime são atos de conduta imputável e, portanto, podem ser interpretados como sinônimos. No contexto brasileiro, a eloquência necessária da tradução é a de comunicar o crime e a violência, visto que estamos em uma instância social de muito silenciamento. Sendo assim, justificamos a tradução de “délit” por “crime”, e não “delito”, sem alterar o campo semântico na tradução, mas impactando a leitura de recepção e dando maior atenção para a compreensão dos atos cometidos. O mesmo ocorre com a tradução do adjetivo “maltraitant” que é recorrente no texto para a caracterização do perfil de médico, alvo da denúncia:

Não é de se surpreender, portanto, que os médicos sejam insensíveis, arrogantes, insultuosos, brutais, desprezíveis ou de fato *violentos*: eles se comportam da maneira como foram ensinados a se comportar (ou porque não foram ensinados a se comportar de outra maneira). E acham isso completamente normal, porque sua aspiração é pertencer a uma casta, não servir ao público! (Winckler, p. 236).²¹

Para manter a mesma proposta denunciativa e despertar, no(a) leitor(a), o estarrecimento, a revolta e o despertar para o enfrentamento do crime e da violência na assistência à saúde, decidimos traduzir “maltraitant(s)” por “violento(s)”. Em língua portuguesa, não há uma derivação do substantivo “La maltraitance” [os maus-tratos] para o adjetivo “maltraitant” – cujo equivalente mais próximo se encontra nas palavras agressivo, violento.

Outro suporte argumentativo para a escolha das palavras “crime” e “violência” está na invisibilidade, no Brasil, da violência obstétrica na categoria de violência contra a mulher ou, como aponta M. Winckler, de crime sexual. Desde 2014, a Organização Mundial da Saúde (OMS) reconhece a violência obstétrica, mas não a denomina como tal. O parecer publicado em sua página oficial é intitulado “Prevenção e eliminação de abusos, desrespeito e maus-tratos durante o parto em instituições de saúde” e aponta para uma “violação dos direitos humanos fundamentais”, mas é diplomática na gramática que define a expressão, sem evidenciar as palavras “crime” e “violência”:

No mundo inteiro, muitas mulheres experimentam abusos, desrespeito, maus-tratos e negligência durante a assistência ao parto nas instituições de saúde. Isso representa uma violação da confiança entre as mulheres e suas equipes de saúde e pode ser também um poderoso desestímulo para as mulheres procurarem e usarem os serviços de assistência obstétrica (OMS, 2014, p. 1).

M. Winckler faz menção a esse documento, sem deixar de pontuar que a OMS se refere a países em desenvolvimento ou de lugares onde a população não dispõe dos mesmos direitos e da mesma liberdade existentes nos países ditos “desenvolvidos”, ou seja, sem reconhecer que países como a França, apesar da forte propaganda das boas taxas de natalidade, estão na lista dos que praticam violência obstétrica. Por essa razão, ele apresenta a

²¹ “Qu'on ne s'étonne donc pas de rencontrer des médecins insensibles, hautains, insultants, brutaux, méprisants ou franchement maltraitants : ils se comportent comme on leur a appris à le faire (ou parce qu'on ne leur a pas appris à se comporter autrement). Et ils trouvent ça tout à fait normal, car ils ont pour aspiration de faire partie d'une caste, non de servir le public !”

definição da jurista feminista belga, Marie-Hélène Lahaye, que também fala a partir de seu contexto de “país desenvolvido”:

Qualquer comportamento, ato, omissão ou abstenção cometido pela equipe de saúde que não seja clinicamente justificado e/ou que seja realizado sem esclarecimento e sem o livre consentimento da mulher grávida ou parturiente (Lahaye, *apud* Winckler, 2016, p. 194).²²

Partindo dessa definição, ele discorre sobre: 1) “comportamento; ato, omissão ou abstenção”, incluindo nessa compreensão um elemento importante que é o de infantilizar a parturiente e, por consequência, ignorar suas queixas; 2) a “equipe de saúde” estendendo a prática da violência para além do obstetra, ou seja, enfermeiros, pediatras, anestesistas, auxiliares de enfermagem etc; 3) “que não seja clinicamente justificado”, ou melhor, que não se ampare no conceito de EBM – *Evidence-based medicine*, ou ainda, que não tenha evidência científica comprovada. E para o 4) o livre consentimento da mulher grávida ou parturiente, M. Winckler volta ao debate da violência sexual pontuando uma das leis, implementada em 2002, que trata da responsabilidade médica no direito civil da França: “o livre consentimento da mulher grávida ou parturiente: tais palavras se referem à lei Kouchner. Qualquer ação contra o corpo sem o consentimento da pessoa é violência. Quando isso é feito no órgão sexual, trata-se de uma agressão sexual ou estupro” (p. 195).²³

A liberdade de escolhas na tradução considera fatores essenciais para que se tenha, no resultado final, mais ganhos do que perdas. A pesquisadora Karla Le Féal (1991/2002) explora, em seu artigo sobre “Liberdade em tradução” as possibilidades de se extrair do texto original o “querer dizer” do autor e assim ressignificar esse “querer dizer” na língua alvo. Decerto, é necessária uma análise profunda do texto, como bem lembra K. Le Féal no artigo, mas a atenção para justificar a liberdade é centrada na etapa de ressignificação, de modo que na reescrita para a língua de chegada, não se oculte o evidente e se revele o implícito.

A escritora, crítica canadense e autotradutora Lori Saint-Martin (2012) discorre, em defesa do tradutor, sobre a liberdade na tradução e lança um convite ao leitor interessado nessa prática:

Em outras palavras, convido você a tentar entender a totalidade das restrições, liberdades e tensões; a totalidade dos pensamentos e decisões que levaram à pequena frase e cuja tradução você questiona sacudindo a cabeça. Convido a tentar entender as estratégias criativas da tradutora, em vez de ficar procurando incansavelmente seus erros (Saint-Martin, 2012, p. 139).²⁴

²² “Tout comportement, acte, omission ou abstention commis par le personnel de santé qui n'est pas justifié médicalement et/ou qui est effectué sans le consentement libre et éclairé de la femme enceinte ou de la parturiente”.

²³ “‘Le consentement libre et éclairé de la parturiente’ : ces mots renvoient à la Loi Kouchner. Toute atteinte au corps sans le consentement de la personne est une violence. Quand cette atteinte est faite au sexe, il s'agit même d'une agression sexuelle, voire d'un viol”.

²⁴ Tradução livre do original: “Je vous invite, autrement dit, à tenter d'appréhender l'ensemble des contraintes, des libertés et des pressions, l'ensemble des réflexions et des décisions qui ont conduit à la petite phrase sur laquelle vous vous penchez en secouant la tête. À essayer de comprendre les stratégies créatives de la traductrice au lieu de traquer inlassablement ses erreurs”.

A liberdade em tradução não é um privilégio restrito aos autotradutores ou aos escritores ilustres no ambiente literário e acadêmico – figuras blindadas das críticas depreciativas. L. Saint-Martin, em seu ensaio, acrescenta:

É preciso dizer e repetir: nem toda mudança é uma traição, nem toda reformulação é um crime; às vezes é preciso mudar o texto para que ele continue o mesmo. [...] A última observação, no melhor estilo borgesiano, me enche de satisfação: a tradução é um novo original no espírito do primeiro (Saint-Martin, p. 143, 144).²⁵

O amparo na decisão final de traduzir cada palavra destacada ao longo deste artigo ocorreu por diferentes caminhos: o primeiro, pelo viés teórico já referenciado nos parágrafos precedentes; o segundo, tão importante quanto o primeiro, pela investigação biográfica em torno do percurso profissional, literário e acadêmico do autor, o que implicou ler seus livros de ficção, acompanhar o blog que ele ainda mantém ativo e acompanhá-lo nas redes sociais. O terceiro foi associar esses dois primeiros caminhos argumentativos à nossa trajetória acadêmica, que tem sido dedicada, no âmbito dos projetos universitários de extensão, pesquisa, ensino, ao enfrentamento das violências contra a mulher. Após um longo período dedicado ao corpo-a-corpo das ações comunitárias e ao estudo crítico das obras de ficção, encontramos, na atividade de tradução, mais uma arma de luta.

3 Considerações

No entendimento de que na tradução também reside o diálogo da alteridade, a experiência com *Os brutos de jaleco branco* foi de muita liberdade de expressão. No plano geral desse texto traduzido, foi possível reforçar demandas sociais, reivindicações políticas e denúncias. Através da tradução desse ensaio-relato plural e polifônico, foi possível dar voz às vítimas, legitimar suas narrativas e evidenciar, na perspectiva do olhar de um médico, o crime e a violência estruturados nas instituições e na formação profissional daqueles que se comprometem com a defesa da vida quando, no juramento de Hipócrates, proferido na solenidade da diplomação, repetem: “A saúde do meu doente será a minha primeira preocupação”.

Da mesma forma, entendemos que as escolhas de tradução nos permitiram reforçar uma gramática denunciadora – essencial no combate à violação de direitos e à dignidade humana. A necessidade de impactar com o vocabulário escolhido consiste em criar fendas na estrutura de silenciamento de uma violência histórica e simbólica, como é a violência obstétrica. A normalização dos abusos, maus-tratos, negligências e violência física, verbal, sexual, moral e psicológica contra gestantes e parturientes está sendo maquiada pelas bandeiras do “Parto Humanizado”, “Parto respeitoso”, “Boas práticas em assistência à gestante” etc., uma vez que poucos médicos as defendem e tais nomenclaturas não correspondem à real formação acadêmica de muitas faculdades de medicina. No Brasil, os currículos acadêmicos são

²⁵ Tradução livre do original: “Il faut le dire et le répéter: tout changement n'est pas une trahison, tout remaniement n'est pas un crime; parfois, il faut changer le texte pour qu'il reste le même. [...] la dernière remarque, dans le meilleur style borgésien, me comble: la traduction est un nouvel original dans l'esprit du premier”.

pautados em normas técnicas e há pouco ensejo para aprofundar o conceito antropológico de humanização e aplicá-lo na prática clínica.

Além da denúncia, o texto de M. Winckler exerce uma função de despertar para a consciência de uma violação. É preciso considerar que a invisibilidade da violência obstétrica e ginecológica no Brasil é reforçada pela dificuldade de muitas mulheres se reconhecerem como vítimas. A exemplo da violência obstétrica, sua naturalização também é reforçada quando a mulher – aquela que consegue sair do hospital com seu(s) bebê(s) vivo(s), nos braços – é colocada em uma condição de priorizar os cuidados de seu(s) recém-nascido(s) e consequentemente de esquecer o que experienciou. Dessarte, é preciso incentivar a circulação de referenciais bibliográficos sobre o tema; traduzir mais para politizar o debate. *Os brutos de jaleco branco*, de M. Winckler, será publicado em *e-book*, com previsão para final de 2024, e estará disponibilizado em plataforma digital, de forma gratuita.

A luta contra a violência obstétrica é árdua e a batalha continua.

Referências

ALBIR, Amparo Hurtado. *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition, 1990.

BIANCHI, Diana; LEECH, Patrick et PISELLI, Francesca. La traduction comme acte politique : perspectives contemporaines (XXe-début XXIe siècle). *Revue TTR—Traduction, terminologie, rédaction*, v. 34, n. 2, 2. semestre 2021. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2021-v34-n2-ttr06786/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BIDEAULT, Anne. Frédéric Leboyer, le révolté de la naissance. *L'enfant et la vie*. Magazine trimestral, 6 Jan 2017, ed. 183. Disponível em: <https://lenfantetlavie.fr/frederick-leboyer-le-revolte-de-la-naissance/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. *Despacho*, 3 maio 2019. Brasília, 2019. Disponível em: <https://www.sogirgs.org.br/pdfs/SEIMS-9087621-Despacho.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

DELISLE, Jean; SELESKOVITCH, Danica. *L'analyse du discours comme méthode de traduction* : initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais théorie et pratique. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.

EXPRESSIO.FR. *Les expressions françaises décortiquées* : explication sur l'origine, signification, exemples, traductions. Disponível em: <https://www.expressio.fr>. Acesso em: 29 jan. 2024.

LAROUSSE. Langue Française. Dictionnaire de synonymes. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/synonymes/soigner/19359>. Acesso em: 20 fev. 2024.

LE FÉAL, Karla Déjean. La liberté en traduction. *Revue Meta*, v. 36, n. 2-3, juin 1991, p. 327-533. Diffusion numérique : 30 septembre 2002. DOI: <https://doi.org/10.7202/003449ar>.

MILTON, John; BANDIA, Paul (Ed.). *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009. 329 p.

OMS – Organização Mundial de Saúde. Prevenção e eliminação de abusos, desrespeito e maus-tratos durante o parto em instituições de saúde. Disponível em: https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/134588/WHO_RHR_14.23_por.pdf?ua=1. Acesso em: 23 jan. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEIXOTO, Claudia Carneiro; DUARTE, Kelley Baptista; SCHNECK, Sondre Alberto. Corpos que gestam, maternidade, assistência à saúde e violência: narrativas literárias, ética e bioética nos cuidados em saúde; movimentos sociais e relatos de experiência. In: SILVA, Elenita Pinheiro de Queiroz *et al.* (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: memórias, lutas e insurgência nas educações*. E-book. Editora Realize. ISBN: 978-65-86901-98-6. p. 351-370. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/edicao/detalhes/e-book-viii-seminario-corpo-genero-e-sexualidade->. Acesso em: 23 jan. 2024.

SAINT-MARTIN, Lori. *Un bien nécessaire*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2012.

THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

WINCKLER, Martin. *Les brutes en blanc: la maltraitance médicale en France*. Paris: Flammarion, 2016.

“Suplicantes”, de Elfriede Jelinek: a tradução do gênero em uma perspectiva feminista

“Suplicantes”, by Elfriede Jelinek: Gender Translation under a Feminist Perspective

Gisele Jordana Eberspächer
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba | PR | BR
gisele.eberspacher@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5195-980X>

Resumo: O objetivo deste trabalho é pensar a tradução do gênero gramatical na prática, fornecendo exemplos de estratégias de tradução que podem ajudar a lidar com gêneros não marcados no português. Para isso, parte-se do arcabouço teórico de gênero e tradução de autoras como Susan Bassnett, Luise von Flotow, Sherry Simon, entre outras, para refletir as implicações da não marcação e dialogando com debates atuais sobre a dimensão política do uso dos gêneros gramaticais no português brasileiro, como o de Raquel Freitag. Como exemplo prático, este trabalho apresenta um projeto de tradução do alemão para o português da parte inicial da obra *Die Schutzbefohlenen*, da escritora austríaca Elfriede Jelinek, com um projeto de tradução que mantém a abertura interpretativa do gênero não marcado presente no original em alemão – e apresentando as soluções encontradas no português.

Palavras-chave: tradução e gênero; estratégias de tradução; tradução de gênero gramatical; tradução alemão-português; Elfriede Jelinek.

Abstract: The aim of this paper is to think about the translation of grammatical gender in practice, providing examples of translation strategies that can help deal with unmarked genders in Portuguese. To this end, it draws on the theoretical framework of gender and translation of authors such as Susan Bassnett, Luise von Flotow, Sherry Simon, among others, to reflect on the implications of non-marking and dialoguing with current debates on the political dimension of the use of grammatical genders in Brazilian Portuguese, such as Raquel Freitag. As a practical example, this paper pres-



ents a translation project from German into Portuguese of the initial part of *Die Schutzbefohlenen*, by Austrian writer Elfriede Jelinek, with a translation project that maintains the interpretative openness of the unmarked gender present in the German original – and presenting the solutions found in Portuguese.

Keywords: translation and gender; translation strategies; grammatical gender translation; German-Portuguese translation; Elfriede Jelinek.

Um grupo de pessoas ocupa uma igreja em Viena em súplica: pedem para entrar com seus pedidos de refúgio, pedem dignidade enquanto seus casos são analisados. É um caso que permeou os textos jornalísticos, mas chegou aos palcos em 2013 com o texto da escritora austríaca Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*.

Com várias características textuais próprias, uma delas chamou atenção particularmente no processo de tradução do texto: o gênero gramatical. Escrito em primeira pessoa, o texto de Jelinek não apresenta flexão de gênero. Isso faz com que qualquer pessoa possa estar na posição de súplica, qualquer pessoa pode ocupar o espaço do refúgio. O resultado disso é que as encenações da peça tenham apresentado muitas diferenças, incluindo o gênero das pessoas que atuam nessa posição. O objetivo deste artigo é propor uma tradução do texto para o português brasileiro que permita essa mesma abertura interpretativa.

Para tanto, parto de um panorama dos momentos principais de debate do gênero nos Estudos da Tradução, passando pela perspectiva linguística de Roman Jakobson e pela Escola Canadense de Estudos Feministas da Tradução. Em seguida, apresento algumas das principais características do texto de Jelinek e do seu contexto de produção para chegar, ao fim, na apresentação do projeto de tradução, das estratégias usadas e no trecho inicial do trabalho realizado.

1 A questão de gênero nos Estudos da Tradução

Gênero já foi visto e debatido de diversas formas no campo dos Estudos da Tradução – afinal, se o debate sobre gênero de pessoas e gênero gramatical já rende várias discussões quando se trata de uma só língua, ele é multiplicado quando são duas línguas em relação. Para iniciar esse debate, apresento dois momentos centrais desta discussão: a versão linguística de Roman Jakobson e a perspectiva crítica feminista protagonizada por pesquisadoras canadenses a partir da década de 1980. Exponho, ainda, um desdobramento mais recente: a teoria queer, que também nos convida a rever o gênero em tradução.

Em “Aspectos linguísticos da tradução”, de 1959, Roman Jakobson defende que cada língua tem seus próprios aspectos gramaticais e estruturais. Quando a colocamos em tradução, ficamos limitados aos aspectos da língua de chegada, que podem ser diferentes dos de língua de partida. Isso ocorre principalmente, segundo Jakobson, no que as línguas “*devem*

expressar, e não naquilo que *podem* expressar” (Jakobson, 1975, p. 69). Um exemplo disso é o gênero gramatical – ilustrado no texto com o par inglês-russo, mas facilmente transposto para o par inglês-português. Em inglês, quando se fala *worker*, não se define o gênero da pessoa em questão, ao passo que, em português (assim como no russo), seria necessário escolher entre trabalhador e trabalhadora. Jakobson não indica como essa escolha poderia ser diferente, para que a presença ou ausência de gênero seja mantida na outra língua, mas afirma que, como os sistemas gramaticais das línguas são “dessemelhantes”, “achamo-nos confrontados com conjuntos completamente diferentes de escolhas binárias” (Jakobson, 1975, p. 69).

Jakobson se posiciona como contrário a uma noção de intraduzibilidade; ao contrário, defende que é possível traduzir mensagens como um todo, ainda que certos aspectos linguísticos precisem ser adaptados. E, mesmo a gramática sendo uma espécie de limitação ou restrição de cada língua, pode ser superada com a tradução. “Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios” (Jakobson, 1975, p. 67). Ou seja, por mais que não exista correspondência entre os códigos em si, é possível transmitir a mensagem em questão como um todo – mesmo em casos em que se operam mudanças de processos gramaticais da linguagem.

O autor também afirma que essas questões, por vezes tomadas como simples, fazem parte da “mitologia verbal” de uma língua e, nesse caso, “as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado” (Jakobson, 1975, p. 70). Com isso, quer dizer que, apesar de ter sido considerada apenas uma questão formal, o gênero “desempenha papel importante nas atitudes mitológicas de uma comunidade linguística [...] As maneiras de personificar ou de interpretar metaforicamente os substantivos inanimados são influenciados pelos gêneros destes” (Jakobson, 1975, p. 70).

Apesar de levantar a questão do gênero e mostrá-la como relevante na construção de sentido, principalmente em textos literários, Jakobson não busca dar uma solução, exemplo ou mesmo indicação e sugestão de como pode ser trabalhada de outra forma. Suas ideias, ainda que defendam a possibilidade de tradução, foram muitas vezes usadas de forma redutora para argumentar que limites gramaticais existem e certas diferenças são intransponíveis na tradução.

A questão do gênero na tradução começou a ser questionada de uma maneira mais ampla a partir da década de 1980 por tradutoras e acadêmicas de regiões bilingues do Canadá. Esse grupo ficou posteriormente conhecido como Escola Canadense e inaugurou os Estudos Feministas da Tradução. Um dos questionamentos iniciais girou em torno de paradigmas linguísticos e tradutórios, se perguntando se a língua de fato pode ser vista à luz da normatividade de certas características (como a flexão de gênero) ou se ela pode ser mais flexível, permitindo que o processo tradutório se dê de outra forma. Mais do que isso: começaram também a se perguntar se a própria existência desses paradigmas não demonstra a manutenção de um sexismo estrutural no diálogo entre línguas.

Um dos primeiros textos a debater a tradução atrelada a questões de gênero é o ensaio “Gender and the Metaphorics of Translation”, de Lori Chamberlain (1992). A autora faz uma análise de termos usados na descrição da tradução, como “belas infiéis”, para defender que as próprias metáforas tipicamente usadas na descrição do ato de tradução são sexistas e mostram como há um paradigma masculino e hierarquizante por trás da prática e do pensamento sobre tradução.

Em sua época, o texto criou a base para outras pesquisas que buscavam aprofundar o tema. Um exemplo é o texto *Writing in no man's land: questions of gender and translation* (1992), da pesquisadora Susan Bassnett, que levanta como a discussão entre tradução e gênero já teve repercussões antes da fundação do campo de Estudos da Tradução e como vários autores e autoras fizeram avanços para descrever o processo tradutório a partir de outras perspectivas.

Essas pesquisas lançam muitas luzes sobre a relação entre gênero e tradução, de gêneros gramaticais ao gênero de quem traduz, passando por questões de gênero na própria definição do ato tradutório. Com esses questionamentos, o gênero das palavras deixou de ser uma questão puramente gramatical e se tornou também uma questão política.

O aspecto político do gênero na tradução também foi abordado pela pesquisadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, principalmente em seu livro *Outside in the teaching machine*, de 1993. Nele, a autora apresenta a linguagem, e conseqüentemente a tradução enquanto ato de linguagem, como um dos elementos que nos permite dar sentido às coisas e a nós mesmas, e portanto uma parte essencial da formação da identidade. Como tal, não é possível retirar a intenção do agente do processo de tradução. A partir disso, aponta que considerar a língua como indício do funcionamento da agência de gênero é a tarefa da tradutora feminista (Spivak, 1993, p. 179).

Outro trabalho seminal é o livro *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, da pesquisadora canadense Sherry Simon. O trabalho chama atenção para a importância de se pensar o gênero na tradução, considerando a tradução como parte de um fenômeno cultural maior. Para Simon, quem traduz está envolvido em uma “política da transmissão” (Simon, 1996, p. IX), que inclui perpetuar ou contestar certos valores – como os gêneros gramaticais. Mais adiante, ao pensar o par francês-inglês, mostra como o uso do gênero gramatical pode ser importante para a construção de sentido do texto de partida e não pode ser deixado de lado sem questionamento. A autora defende, então, que cada tradução deve ser acompanhada de um projeto, um posicionamento de quem traduz, com uma explicitação dos procedimentos realizados no texto.

A pesquisadora canadense Luise von Flotow (1997) apresenta um estudo de caso relevante para pensarmos gênero e tradução. Preocupada com a tradução de brincadeiras linguísticas, como trocadilhos, principalmente quando usadas para fazer uma crítica feminista da própria linguagem, Flotow analisa a tradução alemã do livro *A Metaethics of Radical Feminism*, de Mary Daly, assinada pela tradutora Erika Wissenlinck. Flotow começa se debruçando sob o texto de partida e seu contexto de produção, mostrando o quanto as brincadeiras linguísticas não são gratuitas neste texto, mas parte essencial de uma proposta de crítica e transformação da sociedade e da linguagem. A pesquisadora parte, então, para um comentário sobre a tradução, identificando as estratégias mais frequentes. Entre elas, encontrou a tradução mais literal do sentido, mesmo quando isso implica um apagamento do humor e sua explicação em notas de rodapé. Flotow afirma que a tradução alemã não consegue dar conta de traduzir a proposta do texto de partida de maneira satisfatória. Ela defende uma visão de tradução como interação criativa e cooperativa e não uma aproximação suspeita e incerta (Flotow, 1997), na qual a tradução pode procurar referências e piadas na língua alvo que, mesmo provocando mudanças de sentido pontuais, mantenham um tom parecido com o inicial. Apesar de não discutir diretamente a questão do gênero gramatical em seu texto, Flotow argumenta que determinadas características linguísticas do texto de origem abrem espaço para projetos

de tradução que tragam mais diferenças entre os textos em um cotejo frase a frase, mas que mantenham um objetivo ou uma característica geral do texto de partida.

As pesquisas dos Estudos Feministas da Tradução chamam a atenção para o fato de não se poder tomar as características linguísticas formais como separadas do sentido e encerrar o debate no ponto “a língua é assim”. Línguas são mutáveis e carregam em si características e variações de seu tempo e, assim como os textos de partida levam isso em consideração, também as traduções devem fazer isso na língua de chegada. As autoras mostram que o questionamento de paradigmas linguísticos faz parte do processo de tradução.

Esse pensamento é levado adiante por diversas pesquisas recentes, encontrando um espaço frutífero para o questionamento do binarismo de gênero de pessoas entre os Estudos Queer da Tradução. Um dos livros que começa a ampliar o debate é *Queer in Translation*, organizado por B.J. Epstein e Robert Gillet (2017). Entre os temas debatidos, estão os diálogos entre diferentes noções de gênero e sexualidade de cada país ou cultura e como lidar com isso em tradução, a tradução de livros com temáticas, personagens ou autorias LGBTQIAPN+ e a relação destes aspectos com questões de classe ou cor.

Já a tese de doutorado de be rbg, *Nós, estranhes: estudos feministas da tradução e/m queer-cu-ir* (2023), apresenta uma crítica à concepção de gênero binário presente em parte da pesquisa dos Estudos Feministas da Tradução, além de fazer a análise da tradução do livro *Nightwood*, de Djuna Barnes, para o português, principalmente nos aspectos que dizem respeito a questões de gênero.

Outra pesquisa que merece ser ressaltada nesse campo é a publicação do dossiê *Não binariedade: uma identidade emergente no Brasil contemporâneo* da Revista Periódicus, que traz uma perspectiva brasileira para a pesquisa nesse campo.

Esta bibliografia fornece uma base para observarmos o gênero gramatical e identitário com mais cuidado na tradução. A partir de agora, partiremos para o outro lado do trabalho: o texto de partida para a tradução.

2 Sobre *Die Schutzbefohlenen*, de Elfriede Jelinek

A peça *Die Schutzbefohlenen*, da austríaca Elfriede Jelinek, foi publicada inicialmente em 2013 fazendo referência imediata a um episódio real: em 2012, um grupo de refugiados palestinos e afegãos em desespero se instalou na Votiv Kirche, igreja gótica e ponto turístico importante do centro de Viena, para suplicar que seus casos fossem considerados e que tivessem acesso a condições justas e dignas de vida e julgamento. No mesmo período, a cidadania austríaca foi concedida para outras pessoas influentes e ricas sem parentesco com o país – e a disparidade no tratamento entre refugiados pobres e famosos ricos foi divulgada por parte da mídia e serviu como *leitmotiv* do texto de Jelinek. O texto recebeu um Apêndice em 2015 e uma Coda em 2016 (ambos adotam um estilo semelhante à peça original, mas incluem referências a desdobramentos mais recentes, configurando uma espécie de atualização da obra). No momento de escrita deste artigo, o texto não conta com uma tradução publicada na íntegra para o português.

Um jeito de definir a peça é como uma súplica escrita em primeira pessoa do plural, em geral, e pontualmente do singular. Essas vozes falam sobre seus motivos para estarem ali, se indagam sobre para quem podem pedir intervenção e pedem, *suplicam*, que seus casos sejam considerados e possam permanecer ali. Muitas vezes pedem o mínimo para a digni-

dade humana. A repetição de temas e ideias, o humor irônico e desconfortável e o tom de súplica enfatizado com o uso de imperativos e perguntas – indicando que quem enuncia fala com alguém que não responde, pois a peça não apresenta um diálogo – criam um efeito de tensão crescente no texto.

A obra da Jelinek traz outra característica importante: a relação entre língua e política, forma e conteúdo. Isso ocorre com o entrelaçamento de referências, discursos e demais obras, o que faz com que seu texto se torne um encontro e diálogo de falas entre si, não necessariamente de figuras psicologicamente definidas. Tudo isso culmina em um formato denominado pela própria autora como *Textflächen* [superfícies textuais] ou *Sprachflächen* [superfícies de linguagem], termos bastante comentados e discutidos na fortuna crítica sobre a obra de Jelinek. “Trata-se de termos usados para denominar suas peças escritas sem distribuições de papéis, são ‘paisagens’ linguísticas de parágrafos compridos e aparentemente sem estruturação” (Bohunovsky, 2020, p.139). Materialmente, essa prática se concretiza em longos blocos de escrita, montados a partir da inclusão de outros textos ou discursos, costurados pela escrita da própria Jelinek. Ao isolar determinadas falas, fazer brincadeiras linguísticas (como trocadilhos ou ambiguidades) e juntar discursos de diversas fontes, Jelinek chama atenção para a linguagem usada na sociedade e provoca um diálogo ou aproximação entre textos, momentos ou contextos diferentes.

Depois de ter começado a traduzir *Die Schutzbefohlenen*, outro aspecto me chamou a atenção – a indefinição dos enunciadores. Isso se dá principalmente por dois motivos: a ausência da imagem de personagem (seja a introdução da personagem na peça por meio de uma apresentação inicial ou indicação de fala de personagem) e a ausência de flexão de gênero de enunciadores em primeira pessoa na maior parte do texto. Considerando-se a obra de Elfriede Jelinek, essas características não podem ser ignoradas. Desde suas primeiras obras, a escritora trabalha com noções de gênero atreladas a uma questão de classe, para ela indissociáveis, e faz uso de brincadeiras linguísticas, ambiguidades, repetições para fazer uma crítica social e uma crítica à própria linguagem. Em sua obra, o trabalho feito com a linguagem é parte central do próprio conteúdo. Não me estendo no tema por conta do espaço e escopo do artigo, mas mais pode ser visto na anotologia organizada por Andrea Katharina Heinz (2023).

Voltando para o texto em questão: o trecho traduzido e apresentado a seguir traz apenas uma flexão de gênero em “als letzter” [como último/como última pessoa], no qual o -er demonstra uma terminação masculina, que pode ainda ser pronunciada por uma mulher usando um masculino genérico no alemão, não sendo necessariamente uma indicação de gênero do enunciador ou enunciativa. O gênero não marcado se dá principalmente por uma característica linguística do alemão, que não faz flexão de gênero em adjetivos na primeira pessoa. Assim, esses enunciadores não recebem nomes, características físicas ou psicológicas ou uma aparência específica. Não sabemos quem é o “nós” do texto. Aliado ao fato de que o texto de Jelinek não apresenta algumas características típicas do teatro, como didascálias, definição de cenário ou lista de personagens, chegamos em um texto que deixa muito para a interpretação. Isso tem algumas implicações práticas: nas montagens, é necessário que a companhia faça escolhas quanto ao número e aparência das pessoas. Isso faz com que diferentes montagens difiram muito entre si; além disso, faz com que várias interpretações sejam possíveis: são homens ou mulheres?, são um grupo pequeno ou uma multidão?, qual sua aparência?, de onde vêm?, onde procuram asilo?, quem não concede o asilo? Isso cria uma certa universalidade da situação, o que é ampliado pelo fato do texto fazer uma referência à peça

As *suplicantes*, de Ésquilo, e mostrar como a questão do refúgio permanece presente na sociedade mesmo com a distância de mais de dois mil anos.

Em *As suplicantes*, Ésquilo narra a súplica de um grupo de mulheres que está sendo obrigado a casar com primos egípcios contra sua vontade, o que motiva a fuga e o pedido de refúgio. Elas se declaram como descendente de Io – personagem mitológica presente em vários escritos, entre eles *Metamorfoses*, de Ovídio. Io é uma jovem estuprada por Zeus (ou Júpiter), que a transforma em uma vaca para tentar encobrir o feito de sua esposa, Hera. Como vaca, Io vaga pelo mundo sem conseguir se comunicar com humanos. Ao se relacionarem a Io, alegam serem vagantes em suplício, sem encontrar a paz em seu próprio lugar, em situação de despertencimento por conta de sua condição. Se em *As suplicantes* as mulheres buscam uma filiação a Io, as enunciações de Jelinek buscam se desfiliar dessa imagem, recusar o papel de suplicantes eternos, e pedir uma solução para sua vida.

Em Ésquilo, também há uma certa indefinição das personagens, que se constituem como grupo, não como indivíduos. A indefinição continua na obra de Jelinek, mas de maneira exacerbada, já que nem a definição de gênero ou origem está presente. Com isso, a autora amplia as possibilidades de enunciação do próprio texto.

Outra semelhança, dessa vez com as *Metamorfoses*, é a representação dos deuses e dos poderosos. Em Ovídio, tanto no assédio de Dafne quanto no estupro de Io, os deuses são retratados como figuras poderosas, se sentindo com isso no direito de poder fazer tudo que quiserem sem qualquer tipo de consequência, a quem os outros podem apenas suplicar. Na peça de Jelinek, as súplicas também são dirigidas àqueles que parecem ter poder de determinar o destino das pessoas, mas essas figuras permanecem indefinidas, se confundindo entre deuses, políticos, ricos e influentes, quiçá até espectadores ou a população em geral, – que, da mesma forma, parecem não se importar com os enunciadores.

3 Projeto e estratégias de tradução

Como mencionado, a tradução do trecho inicial de *Die Schutzbefohlenen* se deu como exercício e prática de tradução da obra da autora como parte de outros projetos de tradução e de pesquisa de sua obra. Um dos aspectos que mais chamou minha atenção no processo de leitura do texto é a maneira com que, apesar de não ser um texto sobre gênero, ele se relaciona com questões de gênero, principalmente quando pensamos em sua tradução. Pela amplitude de interpretação do texto de Jelinek, evidenciada claramente pelos resultados e aparências das diferentes montagens do texto, me parece que fechar o texto no masculino genérico no português seria um fechamento de potenciais caminhos interpretativos, já que esta forma não é mais considerada tão genérica assim na língua – uma discussão apresentada, por exemplo, pela linguista Raquel Freitag (2024) no livro *Não existe linguagem neutra! Gênero na sociedade e na gramática do português brasileiro*, além dos artigos da antologia *Linguagem “neutra”. Língua e Gênero em debate* (2022), organizada por Fábio Ramos Barbosa Filho e Gabriel de Ávila Othero.

A partir desse questionamento, comecei a desenvolver um texto que permitisse uma amplitude de interpretações quanto ao “quem” enuncia o que do texto de partida. Descartando o masculino genérico, pensei inicialmente por soluções que perpassam novas formas do português dentro da linguagem não binária, como “@”, “x” ou “e”: assim, ao invés de cansado ou cansada, ou ainda cansados no plural masculino genérico, encontram-se varian-

tes como cansad@, cansad@s, cansadx, cansadxs, cansade, cansades. Essas são alternativas válidas e importantes para esse debate, e “x” ou “@” poderiam trazer saídas estéticas criativas e interessantes em uma encenação potencial. Mas, como Freitag (2024) levanta, essas formas designam gêneros não binários e usá-las como forma inclusiva ou genérica para se referir a todas as pessoas e gêneros linguísticos pode inclusive “invisibilizar outras identidades de gênero [que não masculina ou feminina]” (Freitag, 2024, p. 9). Fiquei então com o que me pareciam duas opções: 1 – A forma inclusiva (Estamos cansados, cansadas, cansades), que listaria as três opções sempre que o texto apresentasse uma flexão de gênero gramatical; ou 2 – uma forma que evitasse a flexão de gênero, jogando a interpretação desta característica para quem lê o texto. Ainda que a primeira opção também se apresente como uma saída válida, optei por fazer a tradução com o segundo caminho.

Partindo de uma primeira versão da tradução que não se atentava particularmente a questões de gênero e apresentava muitas ocorrências do masculino genérico, comecei a ver quais eram as palavras ou expressões que traziam concordâncias de gênero e como eu poderia evitá-las. As estratégias principais usadas para isso foram as seguintes:

- ◆ Mudança de classe de palavra: Como adjetivos e participios trazem a marca de gênero, transformá-los em verbos ou substantivos é uma opção para evitar a flexão em muitos casos. Os exemplos mostram as estruturas com gênero que apareceram em uma primeira versão da tradução e como ficaram depois de uma revisão com foco na questão do gênero: Estamos vivos – Vivemos; Somos expulsos – Nos expulsam novamente, e assim por diante.
- ◆ Acréscimo da palavra “pessoas”: isso faz com que a flexão de determinadas palavras seja feita com ela, e não um masculino neutro: Aqueles que são espantados das margens dos córregos – Aquelas pessoas que são espantadas das margens dos córregos.
- ◆ Acréscimo de outras palavras, dependendo do contexto: Algumas soluções são mais pontuais e específicas, mas mostram como o contexto de cada frase pode indicar saídas. Um dos exemplos é a expressão “Wir dunkel”: nós escuros, com um masculino neutro, seria uma opção mais imediata de tradução. Seria possível usar a palavra pessoa (“nós, pessoas escuras”), mas para evitar a repetição da estrutura e da palavra pessoa, chegou-se a outra solução: “Nós que temos a pele escura”. A palavra pele foi inserida então para mudar a concordância, mantendo o contexto da frase.
- ◆ Mudança de sujeito: Por vezes, optou-se pela mudança do sujeito da frase. Exemplo: “von keinem Gericht des Volkes verurteilt, von allen verurteilt dort und hier”, que poderia ser traduzido como “não fomos condenados por nenhum tribunal, condenados por todos lá e aqui”. Para a tradução dessa passagem, realizou-se a troca do sujeito de “nós” para “o tribunal” ou “todo mundo”: “nenhum tribunal nos condenou, mas todo mundo nos condenou lá e aqui”. A mudança de ordem sintática evita a concordância que indicaria a flexão.
- ◆ Opção por “você” no lugar de “senhor/a”: Outra questão foi a tradução do pronome de tratamento *Sie* do alemão, que também é uma questão formal da língua atrelada à questão de gênero. O *Sie* é usado em situações formais ou nas quais os falantes interagem em um contexto público ou de distância (em oposição a uma situação privada e íntima). Como pronome de tratamento, ele é na prática um pronome

de segunda pessoa, porém pode ser usado tanto para interlocutores homens ou mulheres ou até no plural, de maneira semelhante ao *vous* do francês ou ao *Lei* do italiano. Assim, é justamente essa característica que permite a interpretação de que a peça é dirigida a qualquer pessoa. O português, por outro lado, não apresenta marcas tão distintivas entre formalidade ou informalidade da fala, o que por si só já justifica a escolha de “você”. Além disso, “você” não flexiona o gênero como “senhor” ou “senhora”. Considerando que o nível de formalidade do português é mais flexível, optou-se pela forma *você*, que pode se direcionar tanto a homens quanto a mulheres. Há, ainda, a questão do número – optou-se pelo singular por acreditar que o impacto poderia ser maior.

- ◆ Substituição do pronome todos por todo mundo: O pronome todos é considerado um masculino neutro. Para evitar seu uso, optou-se, em geral, pelo pronome “todo mundo”, “todas as pessoas” e assim por diante.

É importante mencionar também que se buscou não marcar o gênero de quem enuncia o texto, assim como das pessoas a quem se dirigem, mas não do texto como um todo. Por vezes, o próprio original faz referências a pessoas externas (em terceira pessoa), como o intérprete (para o qual se usa flexão gramatical masculina) e assim por diante. Nesses casos, manteve-se o gênero na tradução também.

Outra observação importante é relacionada à tradução do título da obra. *Die Schutzbefohlenen* indica algo como pessoas que são protegidas. Para a tradução, optou-se por enfatizar a relação do texto com a peça de Ésquilo, chamando a tradução de “Suplicantes”. Isso aproveita-se também da neutralidade dos substantivos finalizados em -ante – ao se retirar o artigo, faz-se com que o título também não tenha marca de gênero. Importante ressaltar que a tradução mais estabelecida para a peça de Ésquilo em alemão é *Die Schutzflehenden* (quem suplica por proteção), enquanto *Befohlenen* indica ordenado, mandado. Assim, Jelinek propõe um trocadilho com o nome da peça clássica, algo que não ocorre na tradução em português.

Ainda um ponto deve ser ressaltado: como descrevi meu processo de tradução do texto, narrei como cheguei nessas opções a partir de uma tradução feita em masculino genérico. Mas, claro, quando já se sabe de antemão que esta será a escolha de uma tradução, não é necessário passar por esta etapa. Ainda assim, deixo em destaque os trechos, palavras ou frases em que usei as estratégias mencionadas.

Sem mais, um trecho da tradução:

Die Schutzbefohlenen, de Elfriede Jelinek

Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon. Wir flohen, von keinem Gericht des Volkes verurteilt, von allen verurteilt dort und hier. Das Wißbare aus unserem Leben ist vergangen, es ist unter einer Schicht von Erscheinungen erstickt worden, nichts ist Gegenstand des Wissens mehr, es ist gar nichts mehr. Es ist auch nicht mehr nötig, etwas in

“Suplicantes”, de Elfriede Jelinek
(trad. Gisele Eberspächer)

Vivemos. Vivemos. O que importa é que *vivemos*, e não é muito mais do que viver desde termos deixado a sagrada terra natal. Ninguém baixou o olhar com misericórdia para o nosso comboio, mas todos lá em cima olham para nós aqui embaixo. Nós fugimos, nenhum tribunal nos condenou, *mas todo mundo nos condena lá e aqui*. O que era possível conhecer em nossas vidas já morreu, sufocado por uma camada de acontecimentos, nada mais é objeto de conhecimento, já não é mais nada. Já não é mais necessário

Begriff zu nehmen. Wir versuchen, fremde Gesetze zu lesen. Man sagt uns nichts, wir erfahren nichts, wir werden bestellt und nicht abgeholt, wir müssen erscheinen, wir müssen hier erscheinen und dann dort, doch welches Land wohl, liebevoller als dieses, und ein solches kennen wir nicht, welches Land können betreten wir? Keins. Betreten stehn wir herum. Wir werden wieder weggeschickt. Wir legen uns auf den kalten Kirchenboden. Wir stehen wieder auf. Wir essen nichts. Wir müssen doch wieder essen, wenigstens trinken. Wir haben hier so ein Gezweig für den Frieden, so Zweige von der Ölpalme, nein, vom Olivenbaum haben wir abgerissen, ja, und das hier auch noch, alles beschriftet; wir haben sonst nichts, wem dürfen wir ihn bitte überreichen, diesen Stapel, wir haben zwei Tonnen Papier beschrieben, man hat uns natürlich dabei geholfen, bittend halten wir es nun hoch, das Papier, nein, Papiere haben wir nicht, nur Papier, wem dürfen wir es übergeben? Ihnen? Bitte, hier haben Sie es, aber wenn Sie nichts damit anfangen, müssen wir das alles noch einmal kopieren, noch einmal ausdrucken, das ist Ihnen doch klar? O droben ihr Himmlischen, wir falten fromm die Hände, ja, ihr seid gemeint, schaut nur herab!, wir beten zu euch, ja, ihr, denen die Stadt und das Land und die leuchtenden Wasser der Donau wohl und auch ihr Strafenden in den Behörden noch wohler gehört: Ihr sagt uns einmal dies, und dann sagt ihr uns das, und nichts können wir gerecht werden, doch gerecht seid ihr ja auch nicht, ihr Engel plus du, lieber Himmelvater. Was sollen wir machen gegen euch?, ihr dürft alles, ihr könnt alles. Sie hier: Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist, hier in der Kirche wissen wir, welcher, aber es gibt vielleicht andere, woanders, es gibt einen Präsidenten, einen Kanzler, eine Ministerin, so, und es gibt natürlich auch diese Strafenden, das haben wir gemerkt, nicht drunten im Hades, es gibt sie alle gleich nebenan, zum Beispiel dich, wer auch immer, dich, wer auch immer du bist, du, du, Jesus, Messias, Messie, egal, der du das Haus, das Geschlecht, alle Frommen bewahrst, aufgenommen hast du uns nicht, wir sind ja auch von selber gekommen, in deine Kirche gekommen, als schutzfliehender Zug, bitte helfen Sie uns, Gott, bitte helfen Sie uns, unser Fuß hat Ihr Ufer betreten, unser Fuß hat noch ganz andre Ufer betreten, wenn er Glück hatte, doch wie geht es jetzt weiter? Fast hätte uns die See vernichtet, fast hätten uns die Berge vernichtet, jetzt sind wir in dieser Kirche, morgen werden wir in diesem Kloster sein, dank dem Herrn Gott, dank dem Herrn Präsidenten, sie wurden eingesetzt, sie haben sich eingesetzt, doch wo werden wir übermorgen sein und danach? Wo wird uns ein Bett versagt werden, wo werden wir uns ein Bett erzwingen können, wo werden sie uns wieder rauswerfen, wo werden wir unsre eigenen Knochen vergraben können, das heißt, wer wird das alles machen?, wer wird das für uns tun? Wer wird dafür sorgen, daß wir Seienden auch erblickt werden, und das ohne

compreender nada. Tentamos ler as leis estrangeiras. Não nos dizem nada, não sabemos nada, *nos convocam, mas não nos esperam*, devemos comparecer, precisamos comparecer aqui e depois lá, mas qual país mais amável que esse, e não conhecemos nenhum, qual país nos diz "Entre!?" Nenhum. Ficamos aqui de pé, entre todos, sem saber o que fazer. Nos expulsam novamente. Deitamos no chão frio da igreja. Levantamos novamente. Não comemos nada. Mas precisamos comer de novo, pelo menos beber algo. Temos aqui estes galhos para a paz, galhos do dendezeiro, pegamos de uma oliveira, sim, e também temos isso, tudo cheio de rótulos; não temos mais nada além disso, por favor, para quem podemos entregar essa pilha, preenchemos duas toneladas de papel, recebemos ajuda, claro, e como suplicantes oferecemos o papel, por que não, os papéis não temos, só papel, para quem podemos entregar? Para você? Por favor, pegue, mas se não fizer nada com isso, precisaremos fazer as cópias novamente, imprimir tudo de novo, você sabe disso? Ó seres divinos no céu, devotamente juntamos nossas mãos, sim, vocês mesmos, olhem para cá!, nós rogamos para vocês, sim, vocês, que merecem ter a cidade e o campo e a água brilhante do Danúbio e ainda mais para vocês, torturadores pesados dos ministérios: uma vez vocês nos dizem uma coisa e na outra dizem outra coisa, e não conseguimos fazer nada certo, mas certos vocês também não estão, nem vocês, seus anjos, nem você, querido pai do céu. O que podemos fazer contra vocês? Vocês têm permissão para tudo, poder para tudo. Você aí: poderia nos dizer, por favor, quem, qual Deus mora aqui e é responsável por tudo isso, aqui na igreja nós sabemos qual é, mas talvez tenham outros, em outros lugares, existem presidentes, um chanceler, uma ministra, algo assim, e existem também os torturadores, isso já percebemos, não lá embaixo no Hades, eles também estão aqui perto, você, por exemplo, qualquer um, você, quem quer que você seja, você, você, Jesus, Messias, Messi, tanto faz, já que você protege a casa, a linhagem, a religião, você não nos acolheu, claro, viemos por conta própria, entramos na tua igreja, *um comboio de suplicantes*, por favor, nos ajude, Deus, por favor, nos ajude, nossos pés alcançaram suas margens, nossos pés já alcançaram outras margens, quando tinham sorte, mas como que vai ser daqui pra frente? O mar quase nos aniquilou, as montanhas quase nos aniquilaram, mas agora estamos nessa igreja, amanhã estaremos nesse mosteiro, graças ao senhor Deus, graças ao senhor Presidente, eles têm a força, eles se esforçaram, mas onde estaremos depois de amanhã e depois? Onde que um leito nos será negado, onde vamos conseguir obrigar alguém a nos dar um leito, *de onde nos expulsarão de novo*, onde vamos poder enterrar nossos próprios ossos, ou ainda, quem fará isso tudo, quem fará isso por nós? Quem vai se preocupar em fazer com que olhem para nós, que somos, e sem qualquer nojo? Aquelas pessoas

Abscheu? Die von des Bachs Ufern, des Meeres Küste, den Waldbüschen der Heimat Verscheuchten, wehklagend im Gram verlorener Heimat, verwirrt von deren urmütterlichem Zorn, die können Sie hier sehen, keiner rühmt sich hier, irgend jemand zu entstammen, es würde ihm auch nichts nützen, und wieso, bitte, wieso sind Sie hier auch zornig auf uns? Das verstehen wir nicht. Wir sind längst schmerz-befreundet, ja, aber was haben wir hier getan, daß Sie uns in Angst halten, Angst überall, Angst vor den Meinen, die ich verließ, daß ich wieder zurück muß, vor Ihnen aber noch mehr Angst, daß ich bleiben muß, daß ich nicht bleiben darf, jetzt geben Sie mir gleich recht, jetzt werden Sie mir gleich recht geben: Wenn Sie überall Angst haben, werden Sie sagen, warum sind Sie dann hergekommen? Um neue Angst zu haben, schon wieder? Nur jetzt in der Barbarensprache, die wir nicht kennen und nicht können, das ist ja immer so, wenn man woanders ist, unter Fremden, was geschieht jetzt, was geschieht nur jetzt? Wir rufen flehend in dieser Sprache, die wir nicht kennen und können, die Sie aber beherrschen wie sich selbst, außer Sie stehen an einer Bahnsteigkante und sehen uns, bitte bemühen Sie sich ein wenig, zu erfahren, was Sie niemals wissen können, bitte!

Schauen Sie, Herr, ja, Sie!¹, flehend wenden wir uns Ihnen zu, uns hat irgendwer gezeugt und irgendeine geboren, wir verstehen, daß Sie das überprüfen wollen, aber Sie werden es nicht können. Wo ein Woanders ist, dort wissen wir nichts, denn vielleicht ist alles ganz anders und ohnedies immer woanders, und dort ist unser Erkennen nichts. Man hat uns Videeos geschickt, meiner Familie, als ich sie noch hatte, inzwischen alle tot, alle tot, kein einziger noch da, ich bin der letzte, mein alter Horizont nicht Gegenstand mehr, dem steht nichts entgegen, sie sind ja alle weg, alle tot, nur ich nicht, ich bin jetzt da, und was machen Sie mit mir? Ich bin da, was machen Sie jetzt mit mir? Der Horizont wird zum Nichts, am Gebirge endet er, das Meer ist ein Loch, ein Schlund, eine Schlucht, es ist doch keiner mehr da, es ist keiner mehr dort, nur ich bin hier und nicht dort, aber hier, angewiesen auf meine Erinnerungen, sind alle tot, sind woanders tot, sowieso tot, ich bin der letzte, ein hartes Los, ich klage es laut, ich habe das traurigste Los gezogen. Schauen Sie, da werden zwei unserer Verwandten geköpft, danach waren noch einige übrig, fotografiert mit dem Handy, solange noch Zeit war, jetzt sind sie es nicht mehr, es gibt sie nicht mehr, es gibt nur noch mich, aber dieses schwer zu enträtselnde Geschick, denn wieso machen

expulsas das margens dos córregos, dos litorais, dos arbustos das florestas, lamentando com pesar a pátria perdida, confundidas pela raiva de uma mãe ancestral, são esses que você está vendo, ninguém aqui alega ser descendente de alguém, e nem adiantaria nada, e por que, me diga por favor, por que vocês aqui também têm raiva de nós? Não estamos entendendo. Já conhecemos a dor faz tempo, isso sim, mas o que fizemos para vocês para que nos deixam com medo, medo em qualquer lugar, medo dos meus, que eu deixei, medo de ter que voltar, mas ainda mais medo de vocês, de que eu tenha que ficar, de que eu não possa ficar, agora você vai concordar comigo, agora você vai ter que concordar comigo: mas se você tem medo de tudo, você diria, por que veio para cá? Para ter medos novos de novo? Mas agora, nessa língua de bárbaros, que não conhecemos e não falamos, é sempre assim, quando estamos em outro lugar, entre estranhos, o que acontece agora, o que vai acontecer agora? Nós suplicamos nessa língua, que não conhecemos e não falamos, mas que você domina como domina a si mesmo, ao menos quando você está na beira de uma plataforma de trem e nos vê, por favor, se esforce ao menos um pouco para entender algo que você jamais terá que viver, por favor!

Hei, você, olhe aqui! Sim, você! Suplicamos para você, alguém nos concebeu, alguém nos pariu, e entendemos que você precisa verificar isso, mas não vai conseguir. Lá onde é um outro lugar, lá não sabemos nada, talvez esteja tudo diferente e de qualquer maneira é sempre outro lugar, e nosso conhecimento não vale nada lá. Nos mandaram vídeos da minha família, enquanto eu ainda a tinha, desde então *morreu inteira, morreu inteira, nenhumzinha das pessoas viva*, só sobrou eu, meu horizonte de antes já não é mais um objeto, não há ninguém lá para objetar, já eram, *morreu inteira*, só eu que não, agora estou aqui, e o que você está fazendo comigo? Estou aqui, e o que você está fazendo comigo agora? O horizonte se transformou em nada, se encerra nas montanhas, o mar é um buraco, uma garganta, uma goela, ninguém mais está aqui, ninguém mais está lá, só eu estou aqui e não lá, aqui, dependendo de minha memória, *morreu inteira, morta* em outros lugares, ainda assim *morta*, só sobrou eu, um destino cruel, grito lamentando, o meu é o destino mais triste. Olhe aqui, dois dos nossos parentes sendo decapitados², depois ainda sobraram alguns, tiraram fotos com o celular enquanto ainda havia tempo, mas agora já não existem, não há mais ninguém, só eu ainda estou aqui, mas esse é um

¹ *Herr* significa “senhor” em alemão – o que seria uma tradução viável. Porém, como optei por não usar a formalidade do tratamento presente no pronome *Sie* do alemão, optei também por não manter o *Herr* na tradução por uma questão de padronização do projeto. Ainda assim, vale ressaltar aqui que o uso da palavra traz uma ambiguidade possível – já que pode fazer referência a um interlocutor ou ainda a Deus.

² Aqui há uma marcação de gênero masculino em alemão mantida também no português.

Menschen das?, erlaubt mir nicht Aufenthalt hier, schauen Sie, ich zerfetze mir sofort meine geschenkten Jeans, meinen geschenkten Pullover, ich zerschneide auf der Stelle meinen geschenkten Rucksack, ich muß verrückt sein, die Sachen gehören doch jetzt mir!, ich lasse mich treiben auf unsichtbaren Wellen, aber nützt mir das was? Es nützt mir nichts! Zwei meiner Cousins sind einen Kopf kürzer gemacht, ich flehe zu Ihnen, ich weiß, das würden Sie mir nicht antun, das könnten Sie gar nicht, aber sprechen meine Cousins nicht für mich? Mit ihren zerschnittenen Hälsen und ohne Kopf? Spricht das nicht für mich, daß so Schweres ich erlebt habe, willst du uns nicht, ja, du? Wir dunkle, sonnenglutgewohnte Schar, wir kehrten dann um, bloß: wohin? Zu andren Erdumnachteten, Endumnachteten, überhaupt Umnachteten, alle, alles umnachtet, wo wir nicht sind, aber hin sollen, hin auch wollen, gibt es diesen Herrn Präsidenten oder was er ist, gibt es den Herrn, den allaufnehmenden? Nein, es gibt ihn nicht. Es gibt keinen Allaufnehmenden. Da könnte jemand eher das All bei sich aufnehmen als alles, als uns, nichts und niemand nimmt uns auf, das ist unerhört! Und unerhört bleiben auch wir.

destino tão difícil de desvendar, porque é que as pessoas fazem isso?, por que não me permitem ficar aqui, veja bem, eu rasgo na hora o jeans que me deram, a blusa, corto na hora a mochila que me deram, devo ter enlouquecido, as coisas são minhas agora!, deixo ondas invisíveis me levarem, mas isso me serve para algo? Para nada! Dois dos meus primos foram decapitados, eu suplico, eu sei que você nunca faria isso comigo, nem poderia, mas meus primos também não falam por mim? Com suas gargantas cortadas e sem cabeça? Isso não fala a meu favor, eu, que coisas tão terríveis vivi, você não nos quer, quer? *Nós que temos a pele escura, um grupo acostumado ao sol*, nós damos a volta, mas: para onde? Para outras terras loucas, outras terras poucas, sobretudo loucas, tudo, tudo louco para onde queremos ir, será que lá tem um senhor presidente ou quem quer que seja, existe um senhor, que aceite todo mundo? Não, não existe. Não existe alguém que aceite todo mundo. Aceitam o universo inteiro mas não aceitam a gente, mas ninguém e nada nos aceita, isso é um absurdo! É como se não conseguissem ouvir.

4 Considerações finais

Ao considerar uma perspectiva feminista nos Estudos da Tradução, recebemos um convite a ver a língua de outra forma – e isso inclui também repensar inclusive algumas estruturas gramaticais consideradas “obrigatórias” em uma língua dada. É o caso aqui: a opção mais automática provavelmente seria adotar o masculino genérico, o que certamente se mantém como um dos caminhos tradutórios para este texto. Porém, ao questionar opções, também nos deparamos com outros caminhos potenciais que nos mostram novas maneiras de lidar com o texto. Além disso, é uma maneira de ressaltar a faceta linguisticamente criativa do texto de Jelinek no contexto de chegada.

Não se busca, com essa tradução, impor algum paradigma específico ou ainda afirmar que essa é a única forma de se traduzir o texto. Se os caminhos da tradução já são vários, quando se acrescenta as possibilidades trazidas pela performance de um texto teatral, chega-se a um número grande de caminhos criativos em potencial. O objetivo era apontar a opção com o gênero não marcado como um caminho viável – e mostrar que não é mais necessário adotar o masculino genérico como o caminho inevitável do português. Entre o gênero não marcado e marcar o gênero de outras formas que não o masculino, como o feminino genérico ou o *Sistema elu*, por exemplo, as saídas se tornam múltiplas.

Referências

- BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; OTHERO, Gabriel de Ávila. *Linguagem “neutra”*. Língua e Gênero em debate. São Paulo: Parábola Editorial, 2022.
- BASSNETT, Susan. Writing in no man’s land: questions of gender and translation. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 28, p. 63-73, jan. 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8751/10654>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- BOHUNOVSKY, Ruth. “Em caso de dúvida, sempre o cômico!”: o teatro de Elfriede Jelinek. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 23, n. 39, p. 128-157, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1982-88372339128>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *Rethinking Translation*. Discourse, Subjectivity, Ideology. London: Routledge, 1992. p. 57-74.
- EPSTEIN, B. J.; GILLET, Robert (Org). *Queer in Translation*. Nova York: Routledge, 2017.
- ÉSQUILLO. As suplicantes. In: ÉSQUILLO. *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras. 2009. p. 255-319.
- FLOTOW, Luise von. Mutual Pun-ishment? Translating Radical Feminist Wordplay: Mary Daly’s ‘Gyn/Ecology’ in German. In: DELABASTIA, Dirk (Ed.). *Traductio: Essays on Panning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing; Namur: Presses Universitaires de Namur, 1997. p. 45-66.
- FREITAG, Raquel. *Não existe linguagem neutra! Gênero na sociedade e na gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2024.
- HEINZ, Andrea Katharina (Ed.). *Geschlecht & Gewalt: Künstlerisch-wissenschaftliche Perspektiven*. Viena: Praesens Verlag, 2023.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- JELINEK, Elfriede. *Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres*. Hamburgo: Rowohlt Verlag, 2018.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- REVISTA PERIÓDICUS. Salvador: Universidade Federal da Bahia, v.1, n. 10, 2024. (Dossiê – Não binariedade: uma identidade emergente no Brasil contemporâneo). Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/issue/view/2337>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- RGB, be. *Nos, estranhes: estudos feministas da tradução e/m queer-cu-ir*. 2023. 291 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://tede.ufsc.br/teses/PGET0561-T.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- SIMON, Sherry. *Gender in Translation*. Culture and Identity and the Politics of Transmission. London: Routledge, 1996.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. Nova York: Routledge, 1993.

Traduções de Toni Morrison no Brasil e a transmissão da memória cultural da escravidão

Translations of Toni Morrison's Texts in Brazil and the Transmission of the Cultural Memory of Slavery

Prila Leliza Calado

Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba | PR | BR
prila@ufpr.br
<http://orcid.org/0000-0003-4620-9021>

Resumo: Este artigo pretende destacar o papel fundamental da tradução literária para a disseminação da memória cultural da escravidão estadunidense e brasileira. Considerando como exemplos relevantes algumas traduções de textos da aclamada escritora Toni Morrison publicadas no Brasil, pretende-se evidenciar que a prática tradutória e as operações editoriais que a veiculam possuem vital influência sobre a questão da transmissão da memória no texto traduzido. Para tanto, a pesquisa baseia-se em conceitos da área dos Estudos da Tradução e autores como Antoine Berman (2002, 2009), José Lambert e Hendrik van Gorp (2011), Bella Brodzki (2007), entre outros. Conclui-se que a importante função que a tradução literária assume – ou deveria assumir – como *medium* para a disseminação multidirecional da memória cultural do trauma histórico da escravidão vem ganhando espaço no contexto brasileiro nos últimos anos.

Palavras-chave: tradução literária; memória cultural; escravidão; Toni Morrison.

Abstract: This article aims to highlight the fundamental role of literary translation in disseminating the cultural memory of American and Brazilian slavery. Considering as relevant examples some translations of texts by the acclaimed writer Toni Morrison published in Brazil, we intend to highlight that translation practice and the editorial operations that convey it have a vital influence on the issue of memory transmission in the translated text. To this end, the research is based on concepts from the area of Translation Studies and authors such as Antoine Berman (2002, 2009), José Lambert and Hendrik van



Gorp (2011), Bella Brodzki (2007), among others. It is concluded that the important role that literary translation assumes – or should assume – as a means for the multidirectional dissemination of the cultural memory of the historical trauma of slavery has been gaining ground in the Brazilian context in recent years.

Keywords: literary translation; cultural memory; slavery; Toni Morrison.

1 Prática tradutória e sua função memorialista

A tradução de forma geral e a tradução literária desempenham variadas funções: além de constituírem-se como mediadoras entre trocas culturais, assumem papéis econômicos e políticos em meio às atividades comerciais envolvendo os mercados editoriais, além de proporcionar legitimação e reconhecimento a autores e obras (Heilbron; Sapiro, 2009, p. 24). Independentemente de qual função exerça, a atividade tradutória nos possibilita visualizar tensões verbais inerentes à obra de partida, situando-se em um espaço dialógico onde considerar o “outro” pressupõe “relação” com ele e não “apropriação”. Jacques Derrida (2002, p. 40) argumenta que todo texto-fonte reivindica ser traduzido; José Lambert e Hendrik van Gorp (2011, p. 215), por sua vez, declaram que abordagens reducionistas em relação à prática tradutória só fazem limitar análises que poderiam englobar uma variedade de aspectos concernentes tanto ao contexto do material de partida quanto ao contexto do material de chegada; já Antoine Berman, crítico literário francês e tradutor de literaturas latino-americanas e alemã, afirma que o texto-fonte é “[...] o lugar de uma luta [...]” (Berman, 2002, p. 303). Nessa espécie de arena textual, é interessante observar uma movimentação contínua de busca pelo outro dentro da própria língua que, por conseguinte, desmistifica a noção de estabilidade, de unissonância do texto de partida. Desse modo, o essencial é justamente estarmos atentos a essa procura pela alteridade, sabendo que as possibilidades não são irrefutáveis, nem únicas. Ao mesmo tempo, o próprio trabalho de construção textual do autor já envolve um processo de enfrentamento do outro em busca de sua própria identidade, de uma autenticidade que muitas vezes é difícil de ser traduzida. Esse embate declarado por Berman seria então o duelo que o “original” trava ao solicitar uma tradução e ao resistir a ela, simultaneamente. O teórico afirma: “[...] só o movimento da tradução faz *aparecer* a luta que se desenrolou no original [...]” (Berman, 2002, p. 305).

Considerado um dos mais importantes referenciais teóricos para os Estudos da Tradução na atualidade, Antoine Berman escreveu, em 1984, *L'épreuve de l'étranger* – livro traduzido em 2002 para o português por Maria Emília Pereira Chanut, professora da UNESP, sob o título *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Nessa obra, o crítico francês propõe alguns questionamentos muito significativos para a área dos Estudos da Tradução, contribuindo, entre outras, para as investigações das relações que a prática tradutória assume com a cultura literária em geral: o que é tradução e qual lugar ocupa a tradução em uma cultura? (Berman, 2002, p. 15). Além do recorte específico sobre o ato de traduzir,

Berman trata de questões mais abrangentes, examinando aspectos ontológicos dessa atividade nas relações com o “estrangeiro”, assim como a problemática do caráter do texto-fonte e da natureza da língua em que ele foi escrito.

Conforme podemos observar por meio do subtítulo de *A prova do estrangeiro*, assim como de sua introdução, a proposta do autor foi a de recuperar o contexto linguístico-literário romântico germânico com o objetivo de estabelecer pontes entre a tradição tradutória dele proveniente e o pensamento tradutório em voga na modernidade. Para Berman (2002, p. 40), as particularidades da teoria da tradução elaborada pelos românticos alemães constituem “[...] em muitos aspectos o solo de uma certa consciência literária e tradutória moderna”. Nesse cenário tradicional alemão, a tradução foi praticada e assumida como uma atividade de expansão do idioma, responsável pela constituição de um universo linguístico particular (Berman, 2002, p. 54), pautada sempre pela fidelidade à letra, o que leva a língua-alvo a se abrir à estrangeiridade e à estranheza da língua do texto de partida. Logo, o teórico francês não endossa os métodos de tradução etnocêntricos e defende os procedimentos estrangeirizantes, além de compreender a prática tradutória como uma ação de caráter crítico. Ele argumenta que uma tradução organizada por meio dessa ética da diferença não apaga os vestígios de sua origem e contraria a sólida convicção na hegemonia de determinados textos, línguas, literaturas ou culturas. Essa prática, ou seu autor, busca um espaço de atuação pragmática e discursiva na forma de um ambiente dialógico, no qual os discursos representantes de hegemônias de qualquer tipo (ideológico, religioso, econômico, político, cultural, linguístico ou de gênero, por exemplo) e aqueles provenientes de universos não dominantes possam entrar num acordo para não verem seus traços identitários e sotaques diminuídos ou restringidos.

Ao explorarmos o texto a ser traduzido, é com a língua do outro que nos confrontamos, com seu contexto cultural e ideológico, sua interação com outros textos, seu momento histórico e social, em suma, todos os sinais individuais e coletivos que vêm gravados no idioma estrangeiro. Dessa maneira, uma teoria da tradução moderna para Berman (2002, p. 43-44) torna-se um “ato de descentramento criador, consciente de si mesmo” que, ao “refletir sobre si mesma”, estimula “uma *auto-afirmação*” da própria literatura. O teórico valoriza a interlocução e a troca entre as línguas e as culturas: um ato de abandono da origem, do semelhante, do familiar; o deslocamento em direção ao outro, do qual surgiria um universo de mestiçagem em que seriam enaltecidas as particularidades e diferenças das culturas e das línguas de cada povo. Assim, conforme Antoine Berman (2002), a tradução se configura como um esforço de comunicação, que atenta para o outro, para o diverso; uma mediação de diálogos e conversas. Afinal, o mundo precisa de profissionais da tradução e agentes editoriais que se proponham a estabelecer essa ponte para que pessoas que não entendem um determinado idioma consigam assistir a uma palestra internacional ou ler um livro.

Quando interpelamos a memória cultural das tragédias que se abateram ou foram impetradas à sociedade em épocas passadas, não nos é permitido, em hipótese alguma, como afirma o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2008, p. 19), nos proteger por meio do “inimaginável” ou do “irrepresentável”; ou seja, nesses casos, não devemos utilizar o argumento de que determinada experiência histórica, justamente por se tratar de momento atroz, não pode sequer ser imaginada. Como se esse caráter abominável fosse uma desculpa legítima para que sua memória traumática pudesse ser postergada, ou pior ainda, ignorada e desprezada. Há, indubitavelmente, demandas éticas fundamentais que se erguem diante de nós, dentre as quais destacamos nosso dever de imaginar o horror, descortinar a

catástrofe perante nossos próprios olhos; por mais monstruosos e intoleráveis que sejam os fatos, é essencial admitir que eles aconteceram, enfrentar o modo como aconteceram e evitar a todo custo a facilidade de se esconder atrás do “inconcebível” e resistindo, ao mesmo tempo, a formas acrílicas de espetacularização da dor e do sofrimento. Me refiro aqui à catástrofe social da colonização escravagista que se estendeu no Brasil por mais de trezentos e cinquenta anos e que pautará as reflexões deste artigo, associadas à atividade tradutória no país.

Nesse sentido, exploro neste trabalho alguns aspectos pontuais das duas traduções publicadas no Brasil até o momento do romance *Jazz*, escrito por Toni Morrison, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1993, além de outras traduções de seus textos. Meu objetivo é discutir como a prática tradutória, impulsionada pelo mercado editorial e livreiro, desempenha a função de disseminar parte da memória cultural da escravidão estadunidense no polo receptor brasileiro. Por acreditar que a prática tradutória seja capaz de integrar a pluralidade social dos pensamentos, que ela se constitui em um processo de (re)construção de identidades, julgo que tal atividade contribui decisivamente para a disseminação da memória cultural em âmbito globalizado. Todavia, sabemos que o texto traduzido passa por inúmeras instâncias antes de chegar às mãos do público-alvo e não é resultado somente do exercício do profissional da tradução, mas sim do trabalho de um conjunto de agentes, o que é mais complexo do que a maioria das pessoas imagina. Nesse sentido, darei ênfase a uma discussão sobre a relevância das traduções das obras de Toni Morrison, destacando aspectos acerca da recepção e da circulação desses materiais no mercado literário nacional.

A partir de uma perspectiva sociológica, Johan Heilbron e Gisèle Sapiro afirmam ser imprescindível considerar quatro aspectos fundamentais para se compreender os encaideamentos, entraves e papéis das traduções, bem como suas agências e agentes. São eles: a) o espaço de intercâmbio cultural internacional; b) as exigências político-econômicas; c) os agentes das intermediações e d) os procedimentos de importação e recepção de traduções no país de chegada (Heilbron; Sapiro, 2009, p. 16). Quando se considera o espaço de intercâmbio cultural internacional, os pesquisadores asseveram que a tradução é ladeada por relações hierárquicas e de poder entre as nações e seus respectivos idiomas. Tais relações podem ser de caráter político, econômico e cultural; já as relações culturais podem acontecer entre comunidades linguísticas que medem forças de dois modos: devido ao número de falantes primários e secundários do idioma ou devido à expressividade do capital simbólico acumulado pelas comunidades. Por essa razão, Heilbron e Sapiro (2009, p. 17) atestam: “Enquanto os países dominantes ‘exportam’ largamente seus produtos culturais e traduzem pouco em sua língua, os países dominados ‘exportam’ pouco e ‘importam’ muitos livros estrangeiros, notadamente pela tradução [...]”. Por conseguinte, a distribuição do capital literário no espaço internacional, marcada por disputas pela legitimidade e pelo poder de consagração, é inevitavelmente assimétrica, ou seja, o prestígio e o valor atribuído à tradição literária de um idioma não dependem somente das qualidades imanentes das obras (sua antiguidade, o refinamento de sua poesia, o requinte das formas literárias e dos padrões dessa língua). Assim, a estrutura do campo literário internacional, bem como o capital linguístico-literário de cada nação e os resultados ligados às traduções e à quantidade de traduções produzidas em determinado país situam a tradução como uma operação desigual envolta por relações de dominação e não como um processo isento e de mão única que parte da língua-fonte para a língua-alvo pura e simplesmente. Nesse sentido, os autores explicam que

[...] para um campo literário nacional em via de constituição, a tradução de uma obra canônica da literatura clássica pode servir para acumular capital simbólico; inversamente, a tradução de um texto de uma literatura dominada para uma língua dominante como o inglês ou o francês constitui uma verdadeira consagração para o autor. Com a unificação de um mercado mundial da tradução, o espaço da circulação dos textos está cada vez mais estruturado em torno da oposição entre um polo de grande produção e um polo de produção restrita (Heilbron; Sapiro, 2009, p. 20).

Para entendermos como se dão as condições sociais de circulação internacional de bens culturais é necessário realçar o papel de instituições e agentes especializados na intermediação das traduções. De maneira geral, de acordo com Heilbron e Sapiro (2009, p. 21), é possível identificar três grandes grupos intermediadores: os atores ligados a operações políticas (institutos culturais, órgãos de concessão de apoios, adidos culturais, entre outros), que atuam na regulamentação dos direitos autorais e na sistematização das trocas internacionais; os atores vinculados às transações econômicas (editores, agentes literários) que trabalham para manter um mercado de bens culturais cada vez mais fortalecido e autônomo; e os agentes culturais, intelectuais que atuam profissional ou amadoramente na tradução dos artefatos. Heilbron e Sapiro salientam ainda que esses atores, frequentemente, transitam entre esses grupos, ocupando várias posições simultaneamente, como o que acontece, por exemplo, com José Rubens Siqueira, um dos tradutores de *Jazz* e que, além de tradutor, é também dramaturgo, diretor teatral, ensaísta e cineasta. Por fim, ao analisarmos os procedimentos de importação e recepção de traduções no país de chegada, torna-se indispensável considerar os princípios que regem o funcionamento do campo cultural nesse país, bem como seu nível de subordinação a outras esferas de poder e à lógica de mercado. Para os pesquisadores:

A recepção é em parte determinada pelas representações da cultura de origem e do estatuto (majoritário ou minoritário) da língua. Os receptores as reinterpretem em função dos desafios próprios do campo de recepção. As obras traduzidas podem ser apropriadas de maneiras diversas e por vezes contraditórias, em função dos desafios próprios ao campo intelectual de recepção (Heilbron; Sapiro, 2009, p. 24).

De acordo com pesquisa no portal *Index Translationum*, iniciativa da UNESCO de reunir informações sobre livros traduzidos mundialmente, *Jazz* já foi traduzido para ao menos vinte e um países, sendo a Alemanha o país que mais o retraduziu, contando com seis volumes diferentes; o Brasil, por sua vez, conta com duas edições: uma de 1992, traduzida por Evelyn Kay Massaro e publicada pela editora Best Seller, e outra de 2009, traduzida por José Rubens Siqueira e publicada pela editora Companhia das Letras (UNESCO, 2024).

Passemos a observar algumas questões envolvendo as duas traduções de *Jazz* referidas acima. Primeiro, a identificação do tradutor. Vejamos o que diz a pesquisadora Bella Brodzki na introdução de seu livro *Can these Bones Live?*, no qual ela demonstra certa invisibilidade do profissional da tradução, assim como certa desvalorização da prática tradutória, mazelas que são percebidas até os dias de hoje.

A invisibilidade da tradução não é uma metáfora, como mostrará qualquer olhar na capa de um livro traduzido. Raramente o nome do tradutor está na capa,

embora a edição obviamente não esteja no idioma original; geralmente o nome do tradutor não pode ser encontrado nem na folha de rosto e não está incluído em outras informações bibliográficas essenciais. Não é difícil concluir que ainda existem muitos preconceitos nesse campo, incluindo uma mistificação do processo autoral ou criativo como divinamente inspirado e a crença concomitante de que apenas o original é verdadeiramente inscrito, enquanto a tradução é meramente transcrita e, portanto, não realmente digna de menção distinta. O original é aclamado como uma obra de arte; a tradução é vista como um produto técnico (Brodzki, 2007, p. 7, tradução própria).¹

De fato, em ambas as edições brasileiras de *Jazz*, os nomes dos tradutores não estão presentes nas capas. Contudo, aparecem na segunda página, ou seja, na folha de rosto, abaixo do nome da autora e do título. Somente o exemplar da Companhia das Letras apresenta na ficha catalográfica a identificação do tradutor, indicando o nome de José Rubens Siqueira como responsável pela versão em português. A ficha catalográfica do livro da Best Seller não indica o responsável pela tradução, trazendo apenas o título original, o nome de Toni Morrison como detentora dos direitos autorais e informações sobre a Best Seller ser uma divisão da Editora Nova Cultural, proprietária da tradução.

Outra questão a ser observada é que a tradução de *Jazz* lançada pela editora Best Seller não traz o prefácio escrito por Toni Morrison, visto que esse texto só foi publicado em 2004, por ocasião de uma reedição do título nos Estados Unidos. Nesse sentido (sem criticar a edição da Best Seller por isso, obviamente), podemos verificar uma grande vantagem que o exemplar da Companhia das Letras veio a oferecer ao leitor, já que as palavras da autora esclarecem inúmeras de suas intenções enquanto escrevia o romance, além de nos revelarem o histórico que precedeu sua criação.

Eu estava interessada em retratar certo período da vida afro-americana, através de uma perspectiva específica – que refletisse o conteúdo e as características de sua música (romantismo, liberdade de escolha, destino, sedução, raiva) e seu modo de expressão (Morrison, 2009, p. 9).

É interessante e de suma importância observarmos que esse valioso elemento paratextual que é o prefácio do romance está abarrotado de recordações da autora, principalmente no que se refere à maneira como ela consegue aproximar o estilo narrativo da obra do estilo musical que a intitula. Ela atinge seu objetivo por meio da memória, tanto aquela registrada pelos meios de comunicação e armazenamento como a sua própria:

Para reproduzir o clima da época, li exemplares de todos os jornais negros do ano de 1926 que consegui encontrar. Os artigos, as propagandas, as colunas, os anúncios de empregos. Li programas de escolas dominicais, programas de cerimônias de

¹ “The invisibility of the translation is not a metaphor, as any glance at a cover of a translated book will show. Rarely is the name of the translator on the cover, although the edition is obviously not in the original language; often the translator’s name cannot even be found on the title page and is not included with other essential bibliographical information. It is not difficult to conclude that many biases still abound in this domain, including a mystification of the authorial or creative process as divinely inspired, and the concomitant belief that only the original is truly inscribed, whereas the translation is merely transcribed, and thus not really worthy of separate mention. The original é acclaimed as a work of art; the translation is viewed as a technical product”.

formaturas, atas de reuniões de clubes de mulheres, periódicos de poesia, ensaios. Escutei discos “raciais” riscados, como selos como Okeh, Black Swan, Chess, Savoy, King, Peacock. E recordei. Minha mãe tinha vinte anos em 1926; meu pai, dezenove. Cinco anos depois, eu nasci. Os dois deixaram o Sul quando eram crianças, cheios de histórias apavorantes ao lado de uma curiosa nostalgia. Eles tocavam discos, cantavam as canções, liam os jornais, usavam as roupas, falavam a língua dos anos 1920; debatendo infundavelmente o *status* do negro (Morrison, 2009, p. 10-11).²

São quatro as passagens do prefácio em que a autora registra suas lembranças: ela começa contando sobre a fotografia da moça assassinada que lhe serviu de inspiração para escrever o romance; na sequência, lembra-se das histórias e dos debates infundáveis sobre a condição dos negros nos Estados Unidos proferidos em casa por seus pais, após deixarem o Sul; em seguida, ela se recorda do episódio em que, quando criança, abriu um baú cheio de roupas e acessórios de sua mãe e desmaiou de dor quando a tampa caiu em cima de sua mão, e, finalmente, ela registra trechos de várias canções e preces que sua mãe costumava cantar. As duas primeiras recordações têm fortes relações com a escravidão estadunidense, com o processo de libertação e com a diáspora negra que aconteceu nos anos seguintes. Já as duas últimas lembranças são sobre suas vivências em família, mais especificamente relacionadas à mãe, que nos dois momentos é retratada cantando, fato que nos ajuda a entender a ligação absolutamente marcante da autora com a música.

Podemos afirmar, portanto, que no prefácio de *Jazz* Toni Morrison faz um notável exercício de recordação, assim como também o faz em inúmeros trechos da própria diegese. Contudo, nessa parte específica do livro, é sua própria voz que ouvimos, sem o filtro criativo da ficção; em outras passagens, tanto a narradora quanto os demais personagens engendrados ficcionalmente serão os porta-vozes da memória cultural que a autora objetiva transmitir. O tradutor, por sua vez, está alerta para isso, pois faz parte de seu trabalho reparar em todos esses elementos; ele sabe que é preciso tomar muito cuidado na análise da linguagem que o autor utiliza, para somente então poder traduzi-la. Assim, embora não por “culpa” da editora, vale insistir, Evelyn Kay Massaro executou seu trabalho sem ter acesso a um depoimento muito esclarecedor, um item paratextual de particular importância, que decerto poderia ter ajudado na tradução da narrativa e, talvez, sugerido opções e soluções tradutórias valiosas, sobretudo no que respeita à rica dimensão de memória nos detalhes e meandros de *Jazz*. E quanto à tradução de Siqueira: ela terá se beneficiado de algum modo dos elementos postos em evidência por Morrison em seu prefácio para o romance? Me parece que a resposta é sim, e bastante.

Recorrendo ao artigo “A tradução e seus discursos”, destaco o seguinte excerto escrito por Antoine Berman: “[...] unindo passado e presente, próximo e distante, a tradução semeia

² “To reproduce the flavor of the period, I had read issues of every ‘Colored’ newspaper I could for the year 1926. The articles, the advertisements, the columns, the employment ads. I had read Sunday School programs, graduation ceremony programs, minutes of women’s club meetings, journals of poetry, essays. I listened to the scratchy ‘race’ records with labels like Okeh, Black Swan, Chess, Savoy, King, Peacock. And I remembered. My mother was twenty years old in 1926; my father nineteen. Five years later, I was born. They had both left the South as children, chock full of scary stories coupled with a curious nostalgia. The played the records, sang the songs, read the press, wore the clothes, spoke the language of the twenties; debating endlessly the status of the Negro” (Morrison, 2004, p. xvi-xvii). Este trecho reproduzido em nota provém do texto-fonte e a tradução, citada acima, é a realizada pelo tradutor José Rubens Siqueira; minha intenção é a de expor como esse importante item paratextual foi trabalhado pelo tradutor no texto de chegada e como estava no texto de partida.

a cultura, ela mesma experimentada como um conjunto de tradições” (Berman, 2009, p. 341). Nesse sentido, entendo que a apreciação ou a execução de um projeto tradutório, além de considerar os propósitos de seus criadores e executores, deve observar as relações entre a cultura do texto-fonte e a do texto-alvo em vários momentos e lugares. Considerando o trabalho analítico deste artigo acadêmico, tais momentos e lugares seriam: a) o presente da produção do texto original, ou seja, o ano de 1992, na cidade de Nova Iorque; b) o presente da tragédia histórica real que o inspirou – mais especificamente o período pós-abolição nos EUA, a fase em que acontece a diáspora negra para o Norte e os anos que se seguiram em Nova Iorque –; c) o presente das traduções, logo, 1992 e 2009, no Brasil; além ainda dos incontáveis momentos em que os textos traduzidos serão recepcionados pelos seus respectivos leitores. Ao procurarmos ouvir os ecos da obra de Toni Morrison no Brasil, ouviremos inicialmente o som incômodo de um preconceito velado que por inúmeras vezes se propaga em afirmações inverídicas como: “No Brasil não há racismo devido à miscigenação racial que vem desde o tempo da colônia”, “Como no Brasil há uma grande quantidade de negros e pardos, o número de pessoas racistas é baixo”, ou ainda “O brasileiro é um povo pacífico e tolerante às diferenças raciais”. É necessário investigar as origens de tais impropriedades de modo a compreender algumas diferenças entre o nefasto espólio gerado pela instituição da escravidão em territórios brasileiros e estadunidenses.

2 Abolição e miscigenação no Brasil e nos EUA

Diferentemente do que houve em outros países, nos quais a libertação dos escravizados decorreu de sangrentas batalhas iniciadas por parte dos oprimidos, no Brasil a escravatura precisou ser extinta devido a pressões da Inglaterra que se iniciaram logo após a Proclamação da Independência em 1822 – o Império brasileiro se via compelido a adotar um sistema trabalhista baseado na mão-de-obra livre, para conseguir aumentar o mercado consumidor interno, tendo em vista os muitos investimentos ingleses em nosso território. Da mesma forma, com o fim da Guerra da Secessão em 1865, Estados Unidos e França também passaram a pressionar o Império para que a abolição fosse decretada. Além disso, foi disseminada a existência de um tratamento benevolente da monarquia em relação aos escravizados, personificado na imagem da Princesa Isabel, “a Redentora”. De acordo com Lília Moritz Schwarcz, historiadora e professora titular de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), e uma das fundadoras da editora Companhia das Letras, toda essa configuração integra uma predisposição política que se iniciou com os monarquistas e se prolongou por todo o período republicano: o empenho em eliminar a “mancha” deixada pela escravatura no país (Schwarcz, 2012, p. 22).

Mesmo com o decreto da Abolição, em 1888, e com o fim da monarquia, em 1889, os problemas sociais e raciais continuavam a existir, já que negros e brancos seguiram ocupando lugares muito distantes na sociedade. Com o objetivo de manter o projeto de dominação idealizado pela elite branca após a libertação dos cativos, modos de hierarquia social foram elaborados com base em conceitos raciais. Esses fundamentos, fabricados para elucidar origens e divergências entre grupos étnicos por meio de fatores biológicos, foram importados dos Estados Unidos e da Europa, tendo grande aceitação no Brasil entre os anos de 1860 e 1930 – para se ter uma amostra, basta recuperar as Cartas a favor da escravidão, escritas por José de Alencar, em 1867 (Alencar, 2008). Dentre os principais pressupostos estavam: a raça humana

é dividida em raças diferentes; os brancos são melhores e mais propensos a viver civilizadamente do que os negros; cada raça teria valores, costumes e comportamentos peculiares; toda raça, para evoluir, precisa subjugar outra (Albuquerque; Filho, 2006, p. 205).

Acreditava-se que o Brasil teria uma população predominantemente branca no futuro: o cientista João Baptista de Lacerda, representante brasileiro no Congresso Internacional das Raças realizado em Londres, em 1911, anunciou que no início do século XXI os negros já não existiriam mais no país e o número de mulatos seria ínfimo (Albuquerque; Filho, 2006, p. 208). Lacerda advogou ainda que o Brasil traria uma alternativa para os Estados Unidos lidarem com problemáticas raciais, servindo como uma espécie de modelo a ser seguido, pois aqui os mecanismos escravagistas haviam sido pacíficos e os senhores de engenho, benevolentes. Do ponto de vista de Lacerda, o Brasil seguia um paradigma étnico-racial não excludente, que contrastava com o cenário de preconceitos raciais institucionalizados na América do Norte, marcado pela segregação e violência extrema. A tentativa de “clarear” a população por meio do incentivo à imigração europeia estendeu-se até o desfecho da Primeira República, em 1930, fator que contribuiu enormemente para o agravamento da situação de marginalidade em que se encontravam os negros após a abolição da escravidão. As condições de moradia, saúde, educação e saneamento básico eram precárias; as bases da política escravocrata continuavam presentes no cotidiano da sociedade brasileira e, como bem podemos constatar, foram as responsáveis pela origem da desigualdade social que vivenciamos até os dias atuais.

O Movimento Modernista, a partir de 1920, com a publicação – entre várias outras – do romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, deu início a uma corrente de exaltação da mestiçagem, ao propor uma nova perspectiva do mito das raças originárias da nação. Nessa mesma esteira, muitos políticos e intelectuais contribuíram para a valorização das contribuições dos índios e negros na formação da cultura nacional. Entretanto, conforme Schwarz (2012, p. 58-59), tal enaltecimento trouxe consigo uma espécie de “desafricanização” de componentes culturais, os quais, em alguma medida, sofreram clareamentos, como por exemplo: de “comida típica dos escravos”, a feijoada tornou-se prato emblemático da cozinha brasileira; a capoeira, antes contida pelas autoridades policiais, foi reconhecida como modalidade esportiva; o samba, por sua vez, deixa de ter um caráter marginal e passa a ter espaço e data reservados para os desfiles de rua no carnaval. Ainda de acordo com a pesquisadora da USP, a escolha de Nossa Senhora Aparecida, de pele negra, como a padroeira do Brasil e a instituição do “Dia da Raça” em 30 de maio de 1939 representaram os esforços de se forjar a imagem de um país racialmente tolerante.

Parece-me essencial essa exploração dos ambientes sócio-históricos ligados a cada versão de *Jazz* no que se refere a questões raciais, porque embora Brasil e Estados Unidos sejam marcados por passados escravagistas, há obviamente peculiaridades em cada caso. Além disso, as duas sociedades enxergam tais históricos e seus legados de formas diferentes e isso deve ser levado em conta para pensar a recepção desse romance uma vez traduzido no Brasil. Por conseguinte, quando um texto dessa natureza é lido em meio à conjuntura brasileira, somos fatalmente levados a pensar sobre a escravidão que aconteceu em nosso país e seu espólio para nossa cultura e nossa sociedade. E, se o entendimento acerca da tradução passa pelo modo como nos relacionamos com o outro, faz-se necessária uma imersão em tais aspectos sócio-históricos.

O sociólogo e professor da USP Oracy Nogueira (1917–1996) desenvolveu estudos relevantes acerca do racismo brasileiro por meio da definição de “preconceito de marca”

que, distinta da definição de “preconceito de origem” – comum, por exemplo, nos Estados Unidos – foi concebida em meio às pesquisas sobre relações raciais da UNESCO, durante a década de 1950. Esse estudo, escrito em 1954, bem como todas as críticas e atualizações que vem sofrendo, ainda é de extrema importância no contexto brasileiro. Nele, Nogueira (2006, p. 293) contrastou as formas de preconceito existentes nos dois países, utilizando tipos ideais de sujeitos para expor doze tópicos que explicavam as diferenças comportamentais entre brasileiros e estadunidenses. Enquanto no Brasil o critério do fenótipo é determinante para a classificação étnica de um indivíduo (incluindo não só a cor da pele, como também as características do cabelo e os traços faciais), nos Estados Unidos, ser negro não significa necessariamente ter uma cor de pele escura, mas sim qualquer grau de ascendência africana.³ É por essa razão que no Brasil os negros sofrem mais discriminação que os pardos; porém, indivíduos que normalmente são considerados brancos aqui podem vir a sofrer preconceito em terras estadunidenses. No Brasil, em razão do preconceito de marca e do mito da democracia racial (argumentos disseminados durante o Estado Novo pelo antropólogo Gilberto Freyre e pelo médico psiquiatra e antropólogo Arthur Ramos de Araújo Pereira) – ambos resultados do projeto de embranquecimento da sociedade impetrado pela monarquia portuguesa detalhado previamente – a construção da identidade negra foi obstruída historicamente. Se o ideário do branqueamento se manteve como uma ideologia dominante, foi porque não houve a proposição de um projeto social e político que tivesse como objetivo a inclusão social efetiva dos afrodescendentes recém-libertos. Essa ideologia, além de encobrir o teor discriminatório ali embutido, atuou também no sentido de isolar aqueles que poderiam se organizar em torno de uma reivindicação comum, tornando conveniente a ideia de se apresentar no cotidiano como o mais “branco” possível.

A instituição da escravatura marcou profundamente nosso desenvolvimento social, tanto quanto o dos Estados Unidos; contudo, lá, além de a escravidão ter sido abolida antes e por vias diferentes, a miscigenação jamais foi uma opção, pois os relacionamentos entre brancos e negros não eram incentivados, já que havia uma criminalização institucionalizada dos matrimônios inter-raciais por leis que vigoraram até 1967, as chamadas Leis de “Pureza racial” do estado da Virgínia⁴. Por isso, segundo o antropólogo Roberto DaMatta (1981, p. 63), o racismo nos Estados Unidos é direto e formal (ou se é branco ou não; ou se é negro ou não), enquanto, no Brasil, ele é disfarçado, velado, dando a muitos a impressão de que não existe. Para o antropólogo, a urgência de se criarem ideologias e meios de racionalização para as diferenças internas do país logo após a Proclamação da Independência deu origem ao que ele chamou, há quatro décadas, de “fábula das três raças” ou “racismo à brasileira” (DaMatta, 1981, p. 58), em que a fantasia de um país sem conflitos raciais foi amplamente defendida e estimulada. Mas isso desde que os negros “permanecessem em seu lugar, transparentes, invisíveis”, aí então o preconceito não se manifestaria; ou seja, o que aconteceu na realidade foi a delimitação discriminatória do “lugar do negro” na sociedade brasileira, algo que se

³ Discussões recentes em grupos organizados brasileiros fazem distinção entre preto (cor da pele) e negro (herança cultural ou a opção pela qual o indivíduo prefere ser chamado).

⁴ Um estudo feito pela Virginia Commonwealth University, publicado em 1995, traça um histórico sobre os decretos que legislavam as relações inter-raciais entre 1630 e 1932. Para mais informações: MAHONEY, John; KOOISTRA, Paul. *Policing the Races: Attempts to Enforce Racial Purity in Virginia (1630-1930)*. L. Douglas Wilder School of Government and Public Affairs Publications, Richmond, 1995. Disponível em: http://scholarscompass.vcu.edu/wilder_pubs/3. Acesso em: 11 jul. 2024.

naturalizou e que passou a definir quem tem ou não acesso a determinados espaços, a certas condições sociais – como se essa delimitação fosse fruto da natureza e não algo construído cultural, social e historicamente.

Em uma coluna do jornal *Nexo*, intitulada “Um antídoto para a cegueira racial: a obra de Toni Morrison” (2020), Lilia Schwarcz relembra alguns romances e ensaios morrisonianos e o documentário *Toni Morrison: The Pieces I Am* (2019), com o objetivo de mostrar como a autora fomenta a discussão sobre o racismo em seu país. Contudo, Schwarcz (2020) não deixa de frisar que esse debate acerca do racismo precisa ser feito globalmente, pois, na visão da romancista, todas as pessoas que vivem em sociedades racistas estão implicadas nele e são responsáveis por ele. Sem esquecer os outros países que também passaram pela colonização europeia escravocrata, a historiadora afirma:

Morrison é uma pensadora, que, trazendo protagonistas e espaços de sociabilidade negros, rompe com uma bolha social e, dessa maneira, realiza uma literatura de alcance “universal”. Ao fazê-lo, a escritora também destrói a ideia de que a branca, à sua maneira, é “neutra”, não só porque se converte em um ideal de status, mas porque vira régua e compasso para medir e comparar todos os demais. O certo é que, ao trazer a negritude para o primeiro plano, ao implicar o gênero nessa sua reflexão, Morrison acaba também questionando e provocando um certo “ideal de branquitude” que carrega justamente o que esconde com seu silêncio: o fato de deter, como se fosse natural, todas as posições de poder e de privilégio (Schwarcz, 2020).

Não por acaso – e muitíssimo diferente do que ocorre com a literatura afro-americana que, progressivamente, passou a integrar o cânone da literatura estadunidense – o trabalho de autores afro-brasileiros continua a pleitear espaço e reconhecimento em meio à cena literária nacional, sendo ainda insuficientemente difundido entre o público leitor de forma geral. Talvez até mesmo por esse motivo, ao chegar ao contexto cultural brasileiro, Toni Morrison é geralmente considerada como uma romancista americana de sucesso, agraciada com inúmeros prêmios literários. No entanto, sua extensa trajetória de engajamento político-racial nos Estados Unidos é bastante mitigada e, em alguns casos, puramente omitida. Acredito que tal situação pode estar relacionada, entre outras, às seguintes razões: a falta de projeção da própria literatura afro-brasileira, realidade que vai se modificando, mas em que ainda repercute o estereótipo de que o negro em geral não sabe escrever e nem ler; o mito da democracia racial, o qual pinta o Brasil como um país livre de conflitos étnicos e do preconceito, colocando Morrison e suas obras dentro de um contexto político-cultural particular, alheio e totalmente distinto do nosso.

3 A recente tradução da obra não ficcional de Toni Morrison no Brasil

Toni Morrison era absolutamente consciente de seu ofício; ela assumia a posição de crítica literária para descrever e refletir acerca de seu próprio processo de produção. Fica muito claro que sua criação ficcional é intrinsecamente ligada à sua atuação como intelectual, ao seu engajamento político e à sua representatividade junto às causas raciais e feministas. A própria romancista declara isso em uma de suas entrevistas:

Sempre fui consciente do aspecto de construção do processo de escrita, e de que a arte parece natural e elegante apenas se for resultado da prática constante e da consciência de suas estruturas formais (Morrison, 1993, p. 111, tradução própria).⁵

Frente à dimensão e à intensidade de sua atuação, fica evidente a relevância de movimentos editoriais que promovam a evolução do processo de recepção de textos não ficcionais de Toni Morrison no Brasil por meio da tradução. Entretanto, o presente trabalho almeja alcançar uma dimensão um tanto maior e, assim como perguntam os pesquisadores Lauro Maia Amorim e Dennys Silva-Reis, também gostaria de saber: “Por que há tão poucas traduções de autores negros no país?” (Amorim; Silva-Reis, 2016, p. 7). Amorim e Silva-Reis (2016, p. 8) explicam 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”. Discorrendo sobre questões como “*O que é ser negro? E o que é negritude?*” (Amorim; Silva-Reis, 2016, p. 8, grifo dos autores) eles explicitam que foi somente em 1987 que os escritos de Zilá Bernd começaram a expor a exclusão da produção negra do cânone literário nacional, em paralelo com a maior atividade que os movimentos negros passaram a exercer. Os pesquisadores afirmam que o quadro, à época em que escreveram seu texto, não havia sofrido mudanças consideráveis, já que a predominância continuava a ser de escritores negros norte-americanos e britânicos sendo publicados pelas editoras nacionais e que isso também se refletia na ainda pequena quantidade de profissionais negros na área de tradução no país. De acordo com os autores, esse cenário deriva inclusive, dentre vários outros aspectos, da teoria do embranquecimento, que conduzia a comunidade afrodescendente à assimilação de todos os aspectos da cultura europeia; eles reiteram ainda que “[e]sta 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” (Amorim; Silva-Reis, 2016, p. 15).

Oito anos depois da publicação desse artigo, todavia, é possível perceber que novas tendências começaram a surgir no meio tradutório e editorial brasileiro. Basta lembrarmos, entre outros exemplos, que em 2020 quatro editoras independentes decidiram publicar a tradução de quatro obras inéditas de Audre Lorde, escritora e feminista nova-iorquina. A mineira Relicário lançou *A unicórnio preta* (2020) e a carioca Bazar do Tempo lançou *Entre nós mesmas* (2020), livros que reúnem poesias da ativista. Já as paulistas Ubu e Elefante trazem, respectivamente, a coletânea ensaística *Sou sua irmã* (2020) e o autobiográfico *Zami, uma nova grafia do meu nome, uma biomitografia* (2021). A própria Elefante, a partir de 2019, publicou a tradução de cinco obras de bell hooks (pseudônimo de Gloria Jean Watkins, intencionalmente grafado em letras minúsculas), criando assim uma coleção que leva o nome da também feminista e ativista social nascida no Kentucky. A Ubu, por sua vez, traz traduções recentes de Françoise Vergès, cientista política francesa, estudiosa do feminismo decolonial, além de uma coletânea de discursos, entrevistas e cartas de Malcolm X. Verifica-se, por conseguinte, que em parte (talvez em sua maior parte), o diagnóstico de Amorim e Silva-Reis (2016) continua atual. Contudo, sem a menor dúvida, o mundo tradutório e editorial brasileiro vem passando por mudanças muito dinâmicas e, de 2016 para cá, vê novos fenôme-

⁵ “I was always conscious of the constructed aspect of the writing process, and that art appears natural and elegant only as a result of constant practice and awareness of its formal structures”.

nos surgirem, como essa onda significativa de publicações de autoras negras engajadas em questões de gênero por editoras de menor porte, por exemplo. Vemos, assim, que também a Companhia das Letras, ao publicar duas coletâneas ensaísticas de Toni Morrison no Brasil, integra essa efervescência editorial, motivada por um mercado consumidor muito mais atento para as questões raciais e de gênero.

Ao examinarmos essas recentes traduções dos ensaios de Toni Morrison no Brasil, perceberemos que, além de impulsionarem uma leitura revigorada da produção romanesca da autora, elas também fazem parte da resposta para outra pergunta de Amorim e Silva-Reis: “[...] *por que traduzir ainda obras de autores negros no Brasil?*” (Amorim; Silva-Reis, 2016, p. 16, grifo dos autores). Segundo eles,

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 a 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 (Amorim; Silva-Reis, 2016, p. 16).

Nesse sentido, observamos a memória cultural da escravidão sendo promovida de maneira multidirecional não somente por meio do exercício tradutório em si, mas também pela abertura que acontece no horizonte do público receptor ao entrar em contato com as publicações lançadas, que dão vazão às reflexões tão pertinentes levantadas por Toni Morrison ao longo de mais de quarenta anos. Além disso, é preciso ressaltar que lembrar é acionar um conjunto de demandas disparadas em um presente, acerca de fatos ou ocorrências passadas, tensionadas por coordenadas futuras; dessa forma, estou certa de que as atuais demandas por comunidades mais tolerantes e menos desiguais, esperançosas por não verem repetidas as tragédias do passado, apontam para diálogos e cooperações mais intensas entre indivíduos e instituições. Ainda nesse mesmo caminho, Stelamaris Coser afirma:

A necessidade de reconstruir a memória, recuperar fragmentos da história e integrar uma rede de solidariedade direciona a atenção das escritoras dos Estados Unidos para além do espaço nacional e, principalmente, para dentro da extensa faixa costeira ao longo do Atlântico caracterizadas pela exploração colonial europeia com mão de obra africana escrava [...]. A tradução de legados africanos, mesmo hibridizados, pode ser lida como estratégia de fortalecimento e poder através da consolidação de parcerias hemisféricas contra pressões hegemônicas (Coser, 2013, p. 189).

Considero extremamente relevante essa evolução no processo de recepção de textos de Toni Morrison em nosso país via tradução, pois os lançamentos de *A origem dos outros* (2021) e *A fonte da autoestima* (2021), além de ressignificarem o discurso da escritora para aqueles que só conheciam sua produção ficcional, acontecem em um momento histórico-social em que há uma demanda específica – e urgente – no contexto da luta contra o preconceito racial. Com as tragédias envolvendo assassinatos brutais de cidadãos e cidadãs afrodescen-

dentos tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos e as ondas de protestos que se seguiram por todo o globo, fica claro que não haveria melhor momento para que os ensaios e palestras de Toni Morrison viessem a lume, pois fomentam sobremaneira o debate público mais do que necessário. Dessa forma – considerando que, em 2019, Lília Schwarcz (que há muito pesquisa e leciona sobre a temática do racismo) publicou um artigo de opinião sobre Toni Morrison (citado anteriormente) e que sua editora lançou em novembro de 2020 a campanha “Novembro Negro” em referência ao mês da Consciência Negra, inserindo inclusive *A fonte da autoestima* entre as indicações de leitura – acredito que esta segunda década do século XXI testemunha um momento flagrante de ressignificação da figura de Toni Morrison no Brasil e, conseqüentemente, de transformação dos modos de recepção de suas narrativas literárias.

Vemos, dessa forma, que a ressignificação de toda a obra de Toni Morrison pela Companhia das Letras ganha uma abertura para um horizonte de “empretejamento” crítico em especial com a publicação do prefácio da autora para *Jazz* na versão brasileira do romance lançada em 2009, abertura essa que se amplia com o lançamento das traduções dessas duas obras não ficcionais dez anos mais tarde – em uma nítida guinada tradutória e editorial (e também social e política). Nesse mesmo sentido, ocorre ainda uma revitalização dos projetos gráficos das capas de todos os lançamentos e reedições de obras morrisonianas publicadas pela editora a partir de 2018. Tendo tudo isso em vista, considero todas essas ações como missões bem-sucedidas desempenhadas por meio da atividade tradutória, respaldadas por operações editoriais concretas que, obviamente, não perdem de vista o retorno financeiro proveniente de um nicho de mercado que só aumenta sua demanda, mas que de forma muito significativa contribuem para a disseminação da memória cultural da escravidão de maneira multidirecional no Brasil.

Agradecimentos

Agradecimentos especiais a Marcelo Paiva de Souza, pela parceria sempre.

Referências

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALENCAR, José de. *Cartas a favor da escravidão*. Organização de Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2008.

AMORIM, Lauro Maia; SILVA-REIS, Dennys. Negritude e tradução no Brasil: o legado do Barão de Jacuecanga. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 16, p. 7-18, maio 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/8670>. Acesso em: 26 abr. 2024.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002. Título original: *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*.

BERMAN, Antoine. A tradução e seus discursos. Tradução de Marlova Asef. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 341-353, dez. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 abr. 2024.

- BRODZKI, Bella. *Can These Bones Live?: Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- COSER, Stelamaris. Questões de poder e representação: conexões diaspóricas nas Américas. In: ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloísa Toller (org.). *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Título original: Des tours de Babel.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Tradução de Shane B. Lillis. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. Título original: Images malgré tout.
- HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. Tradução de Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. *Graphos*, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 13-28, dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4354>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- LAMBERT, José; GORP, Hendrik van. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P Fernandes. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (org.). *Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- MORRISON, Toni. Toni Morrison, the Art of Fiction CXXXIV. [Entrevista cedida a] Elissa Schappell e Claudia Brodsky Lacour. *The Paris Review*. New York, Issue 128, p. 83-125, Fall 1993.
- MORRISON, Toni. *Jazz*. New York: Vintage Books, 2004.
- MORRISON, Toni. *Jazz*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem – sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, nov. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/996>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Um antídoto para a cegueira racial: a obra de Toni Morrison. *Nexo*, São Paulo, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2020/Um-ant%C3%ADdoto-para-a-cegueira-racial-a-obra-de-Toni-Morrison>. Acesso em: 26 abr. 2024.
- UNESCO. *Index Translationum*. Paris: [s. n.], 2020. Disponível em: <http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>. Acesso em: 26 abr. 2024.

Podem ser brancos e livres os versos de uma poeta preta e escravizada?

Uma tradução de Phillis Wheatley

Can the Verses of a Black and Enslaved Poet be White and Free? Translating Phillis Wheatley

Adrian Clarindo

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
adrianlink@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2407-359X>

Luciana Carvalho Fonseca

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
lucianacarvalho@usp.br
<http://orcid.org/0000-0002-7938-9607>

Resumo: Este artigo busca apresentar uma tradução de um poema de Phillis Wheatley Peters, autora afro-americana do século XVIII, por meio de uma abordagem tradutória que leva em conta as circunstâncias da vida da autora. Apresentaremos brevemente a história de Phillis Wheatley, e uma possibilidade de tradução de seu poema “On being brought from Africa to America”. Defendemos um método de tradução que não seja descolado dos contextos vividos pela autora nem demasiadamente apegado a determinadas métricas e tradições. O que propomos é uma abordagem tradutória que ouve (Derrida) os silêncios falados (Bakhtin) do poema e da história de Phillis Wheatley em um diálogo amoroso (Carrascosa) com a autora; algo que nos possibilita subverter tradições e problematizar formas fixas.

Palavras-chave: Phillis Wheatley; tradução; poesia.

Abstract: This article presents a translation of a poem by Phillis Wheatley Peters, an eighteenth-century African American poet. The translation approach takes into account the circumstances of Wheatley’s life. We first briefly recount the life story of Phillis Wheatley and present a translation of one of her most famous poems “On being brought from Africa to America”. We argue for a translation approach that does not detach itself from the sociohistorical context of the author, nor is too tied to metric or tradition. We propose a translation approach that listens (Derrida) to the spoken silences (Bakhtin) of the poem and the history of Phillis Wheatley in a loving



dialogue (Carrascosa) with the author, thus, enabling us to subvert traditions and problematize fixed forms.

Keywords: Phillis Wheatley; translation; poetry.

1 Introdução

Neste artigo, apresentamos uma tradução do poema “On being brought from Africa to America” da poeta Phillis Wheatley, nascida por volta de 1753/54, possivelmente no norte da África. Em 1761, no norte da África, ainda menina, ela foi capturada por escravagistas e traficada à cidade de Boston na América do Norte para ser vendida. Comprada por um casal abastado, Phillis Wheatley é alfabetizada e lança um livro de poemas em 1773, tornando-se a primeira escravizada a ter um livro publicado na história do tráfico atlântico. Nosso trabalho busca compreender a época e situação de Phillis para traduzir os versos do seu poema.

Com rica fortuna crítica nos EUA, Phillis Wheatley é relativamente desconhecida no Brasil, encontrando-se aqui raros estudos sobre sua obra e vida. Como nossa meta é criticamente apresentar a poeta e a tradução de um dos seus poemas, faremos aqui a seguinte incursão: discutiremos o contexto da escravidão em que a poeta vivia, exemplificando como as circunstâncias de sua escrita sofriam amarras e opressões, e como a sua mera existência, a de uma escritora escravizada, abalava a normalização de uma hedionda hierarquia de raças. Em um segundo momento, trataremos do poema, que é o mais conhecido da poeta, para analisá-lo e ofertarmos uma possibilidade de tradução que busca encontrar a voz abafada de Phillis, dentro de seus contextos de servidão, das convenções impostas à sua escrita, além de problematizarmos a transformação do pentâmetro iâmbico inglês em formas tradicionais do verso em português.

2 Do que há em um nome

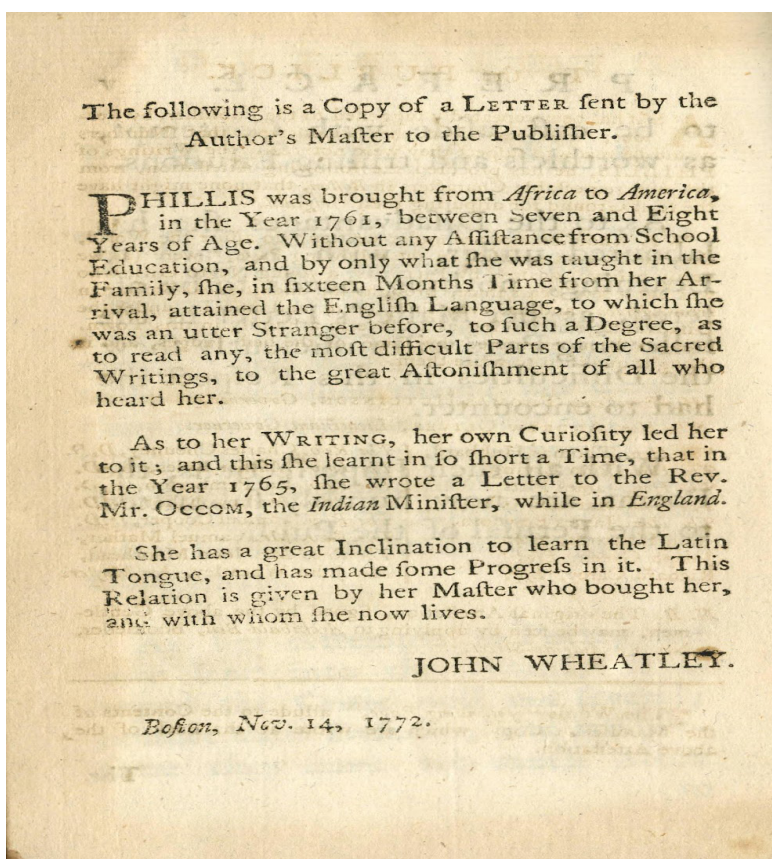
Phillis Wheatley ou Phillis Wheatley Peters¹ é considerada a primeira pessoa escravizada afro-americana a ter um livro publicado na história do tráfico atlântico (Waldstreicher, 2023, p. 7). Nascida em local incerto, provavelmente onde hoje estão Senegal ou Gâmbia, ela foi capturada e levada à cidade de Boston em 1761. Ao chegar em Boston, a menina foi comprada por John e Susanna Wheatley e batizada por eles com o nome do navio que a transportou do continente africano ao americano, *Phillis*. À ocasião, Phillis Wheatley tinha por volta de sete

¹ Em 1778, Phillis Wheatley se casou com John Peters, adotando o sobrenome do marido, fato este que a faz ser conhecida como Phillis Wheatley Peters. Este nome é defendido por escritores como Honorée Fanonne Jeffers (2020) e Zachary Mcleod Hutchins (2021), em um sentido de que seria uma escolha da poeta se chamar assim. A discussão, por exemplo, teve influência no nome da biografia sobre Phillis Wheatley escrita por Vicent Carretta. Em 2014, o livro de Carretta recebeu o título de *Phillis Wheatley*, e, em 2023, em sua reedição revista e ampliada, *Phillis Wheatley Peters*. Aqui, adotamos o nome da autora de acordo com o momento textual, Phillis Wheatley, tentando evitar a repetição e possível confusão entre nomes. Além disso, italicizamos o nome *Phillis* quando designa o navio escravagista que levou a poeta para os EUA em 1761.

anos de idade, estava sem roupas, muito magra, e evidentemente sofrendo com a mudança do clima, como relatou uma parente dos Wheatley, Matilda Odell (1838, p. 11).

Phillis Wheatley foi educada em casa, como nos conta seu então proprietário John Wheatley no paratexto do livro lançado pela autora (Fig. 1, abaixo). O texto informa que Phillis Wheatley recebeu ensinamentos, aprendendo a língua inglesa em apenas dezesseis meses, chegando a compreender os trechos mais difíceis “das sagradas escrituras” (Wheatley, 1773). John Wheatley ainda comenta que a leitura dos trechos bíblicos por Phillis causavam surpresa às pessoas que a ouviam.

Figura 1



Fonte: Página do texto de John Wheatley no livro de Phillis Wheatley (1773). University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections.

O texto da imagem acima diz:

O texto a seguir é a cópia de uma carta enviada pelo proprietário da autora ao editor: Phillis foi trazida da África para a América em 1761, quando tinha sete ou oito anos de idade. Sem nenhum auxílio escolar, e apenas com o que lhe ensinaram em família, ela, em dezoito meses após sua chegada, aprendeu inglês, língua que lhe era totalmente estranha, a tal ponto de ler as partes mais difíceis das Escrituras Sagradas, para grande espanto de todos que a ouviam.

Quanto a escrever, foi a sua própria curiosidade que a motivou; e isso ela aprendeu em tão pouco tempo que, no ano de 1765, redigiu uma carta ao Rev. Occom, o ministro indígena, quando ele estava na Inglaterra.

Ela possui uma imensa propensão para aprender Latim, e já demonstra alguns progressos. Este relato é feito por seu Senhor, que a comprou e com quem ela agora vive (Wheatley, 1773).²

Encontramos no contexto histórico sinais de um grande ceticismo sobre o fato de uma mulher negra e escravizada ser capaz de criar literatura. Para termos uma ideia da normalização explícita no que tange à hierarquia de raças no imaginário europeu colonial da época, vemos o caso de Thomas Woolbridge, um emissário que visitou Phillis Wheatley, e que relatou que ele “não conseguia acreditar nos próprios olhos” quando encontrou uma “extraordinária escrava” que, ao ser solicitada, era “capaz de escrever textos” (Gates, 2010, p. 28). A descrença na capacidade de escrita dos escravizados era tanta que suas obras continham geralmente um aviso que servia de prova de autoria. O livro de Phillis Wheatley conta, por exemplo, com uma mensagem endereçada ao público leitor, sem assinatura, mas provavelmente escrita pelo editor da obra, que atestava que era Phillis de fato a autora de seus poemas. Ao editor, diz o texto, foi muitas vezes levantada a suspeita sobre uma menina negra, antes “uma bárbara inculta”, possuir a habilidade necessária para escrever versos. Logo, foi necessário reunir “as mais respeitáveis figuras de Boston” (ao todo 18 homens) para aferir a veracidade da escrita da poeta (Wheatley, 1773, p. 7).

Relatos como o de Woolbridge (Gates, 2010, p. 28) e os prefácios da obra de Phillis Wheatley denotam o ambiente de desumanização e aproveitamento da ‘excepcionalidade’ para atrair o público de leitores e curiosos. O título do livro de Phillis – *Poems on various subjects, religious and moral by Phillis Wheatley, a negro servant to mister John Wheatley, of Boston, New England* [Poemas sobre vários assuntos, religiosos e morais por Phillis Wheatley, criada negra de John Wheatley, de Boston] – reforça o contexto de subordinação em que vivia a autora. A escravização de seres humanos pelos europeus que traficavam no atlântico era atravessada por um pensamento exclusivista e hierárquico que espalhava o eurocentrismo pelos três continentes. Achille Mbembe (2018) aponta uma espécie de régua eurocêntrica que só vê a si mesma como o centro de tudo, única capaz de conceber a razão, a verdade e a civilização. Para a Europa, só ela própria detinha o direito de legislar sobre os corpos de forma que se vissem como humanos com direitos políticos e morais, e com um código de conduta que poderia se espalhar por diferentes regiões do globo. Já “o resto”, diz Mbembe,

figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetificada. A África, de um modo geral, e o negro, em particular, eram apresentados como símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada. Figura excedente em relação a qualquer figura e, portanto, fundamentalmente infigurável, o negro em particular era o exemplo consumado desse ser-outro, vigorosamente forjado pelo vazio, e cujo negativo havia penetrado todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo. (2018, p. 29-30).

² A tradução é nossa, assim como todas as demais neste trabalho.

Vida e obra de Phillis Wheatley se entrelaçam em meio a um contexto de opressão, em que surge um símbolo de resistência representado pela própria presença inédita de uma mulher negra e escravizada em um universo letrado em geral restrito a homens brancos e em posições sociais privilegiadas. O livro de Phillis Wheatley contava com uma ilustração que a retratava aprisionada por uma moldura com o nome de seu proprietário na folha de rosto (Fig. 2).

Figura 2



Fonte: Ilustração que retrata Phillis Wheatley em *Poems on Several Subjects, religious and moral* de 1773. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections.

A imagem acima carrega um significado sem precedentes:

Phillis Wheatley não só foi a primeira pessoa de ascendência africana da Nova Inglaterra a ter sua poesia publicada em inglês na esfera pública britânica, como também foi a primeira mulher das colônias americanas de qualquer raça a ter seu retrato impresso ao lado de seus escritos. Nenhuma mulher das colônias anglo-americanas antes de Wheatley pode reivindicar tal distinção. (Shaw, 2006, p. 27).³

³ "Not Only was Phillis Wheatley the first person of African descent from New England to have her poetry published in English in the British public sphere, but she was also the first colonial American woman of any

A imagem de Phillis, segurando uma pena, e com o livro ao lado, conecta a poeta a uma ideia de “mulher das letras”, ao mesmo tempo em que a inscrição verbal que contorna a ilustração “não nos permite esquecer que esse também é um mundo no qual ela é uma escravizada” (Pointon, 2013, p. 58).⁴ Em análise sobre a imagem, Chuong (2022) afirma que Phillis Wheatley significava “a existência material de uma pessoa escravizada que, em virtude de sua inteligência, erudição e imaginação, abalava as bases da escravidão que alegavam que as pessoas escravizadas eram objetos a serem comprados e vendidos” (2022, p. 63).⁵ Phillis Wheatley habita a tensão entre ser aceita e rejeitada, algo que dura muito além de sua morte, como é o caso de críticas mais atuais como a de Matson quando taxativamente diz que Phillis “não era uma grande poeta” (1972, p. 230),⁶ ou de Long que afirma que Phillis era uma pobre criança que “foi transformada numa boneca de cera” e que – continua o autor – “canta como um canário numa gaiola, um pássaro que esquece a sua melodia nativa e imita apenas o que ouve.” (1923, p. 146).⁷ No entanto, a visão sobre o fazer literário de Phillis Wheatley vem mudando, e assim a percepção de seu papel como figura de resistência a um sistema dependente de séculos de exploração dos africanos e que buscava, sob o signo do capital desumanizar pessoas e transformá-las em força de trabalho invisível.

John C. Shields é um dos estudiosos que se aprofundam e advogam por uma leitura mais complexa de Phillis Wheatley. Podemos identificar uma evolução do pensamento de Shields sobre a poeta. Em seu primeiro estudo, em 1988, Shields chega à conclusão de que Phillis “não era uma grande poeta, mas uma boa poeta” (1998, p. 267). Entretanto, após anos de pesquisa, Shields (2008) se corrige e chama a atenção ao fato de que faltavam estudos que se debruçassem suficientemente sobre o trabalho de Wheatley. Para ele, ela era provavelmente a autora americana menos compreendida e que agora já tinha elementos suficientes para se convencer do fato de que “Phillis Wheatley não é apenas uma grande poeta americana; ela é uma grande poeta!” (2008, p. 46).⁸

3 Do poema

O único livro publicado de Phillis Wheatley conta com 39 poemas, escritos em sua maioria na métrica poética inglesa de cinco pés. Eles versam sobre diversos temas, incluindo homenagens e elegias, e demonstram o grande conhecimento da autora sobre textos clássicos da cultura europeia. Sua obra, ainda que contenha alguns trechos controversos enredados em ideias eurocêntricas, também possui um caráter denunciante contra a escravização. Este fato

race to have her portrait printed alongside her writings. No woman from the Anglo-American colonies prior to Wheatley can claim such a distinction.”

⁴ “[...] the portrait also connects her to the type of the woman of letters, but the verbal inscription does not permit us to forget that this is also a world in which she is a servant.”

⁵ “In tandem with Wheatley’s poetry, this portrait was meant to attest to the material existence of an enslaved person who, by virtue of her intelligence, erudition, and imagination, exploded slavery’s foundational claim that enslaved persons were objects to be bought and sold.”

⁶ “She was not a great poet”.

⁷ “This poor child has been made over into a wax puppet; she sings like a canary in a cage, a bird that forgets its native melody and imitates only what it hears.”

⁸ “Phillis Wheatley is not just a great American poet; she is a great poet!”

faz com que Phillis seja vista, por algumas correntes, como a mãe da literatura de origem africana nas Américas (Winkler, 2020). Além do livro, Phillis escreveu muitas cartas que resistiram ao tempo e que podem servir de fonte primária sobre sua condição de escritora e escravizada na Boston do século XVIII. A pesquisadora americana Tara Bynum (2021) escreve que tais correspondências oferecem um vislumbre mais cotidiano sobre a jovem Phillis Wheatley por meio de sua própria escrita. Um exemplo é uma carta endereçada ao reverendo Ocom, datada de 11 de fevereiro de 1774, em que Phillis declara que “em todo peito humano, Deus implantou um Princípio que chamamos de Amor à Liberdade; esse Princípio é impaciente com a Opressão e anseia por Liberdade; e, com a Licença de nossos Egípcios modernos, afirmo que o mesmo Princípio vive em nós.” (Levernier, 1993, p. 172).⁹

Dentre os poemas do livro de Phillis, um se destaca: “On being brought from Africa to America”. Trata-se de seu texto mais lido e lembrado, e possivelmente o mais ferrenhamente criticado de toda a literatura afro-americana (Boren, 2004, p. 42). A leitura do poema é complexa, pois recebeu interpretações de repulsa por parte de Phillis Wheatley em relação a suas origens. É por isso, que em geral, muitos de seus leitores e críticos vão encontrar apenas resignação e submissão em seus versos àqueles que a escravizavam (Pool, 1952; Loggins, 1964; Johnson, 2008). Entretanto, há um esforço de buscar leituras aprofundadas sobre o poema bem como sobre a obra geral de Phillis, para uma compreensão dos textos em seu contexto de produção (Shields, 2008; Carretta, 2023; Waldstreicher, 2023). É interessante termos em mente que Phillis Wheatley era uma escravizada ao escrever o poema, e que a voz própria, ou seja, um eu biográfico, que interferisse em sua literatura, não era de praxe nas literaturas a que tivera acesso. No entanto, em vários momentos, encontramos Phillis se colocando entre as palavras, fazendo alusões à própria história, e usando de artifícios de ironia, duplicidade de voz, ambiguidades, metáforas, para criar as denúncias possíveis à sua época. Assim, a poeta já aparece como corpo estranho no meio de uma literatura feita por pessoas livres, brancas, e em sua maioria, homens. A primeira tarefa de Phillis parece ter sido a de ser ao menos ouvida, seja por qualquer ouvido, algo que se repercutiria muito em abordagens críticas posteriores. “O simples fato de Phillis Wheatley, uma escravizada negra, ter conseguido escrever” – afirma Hilene Flanzbaum – “já atraiu mais atenção, gerou mais teorias e inspirou debates mais acalorados do que qualquer verso de sua poesia”. (1993, p. 71).¹⁰

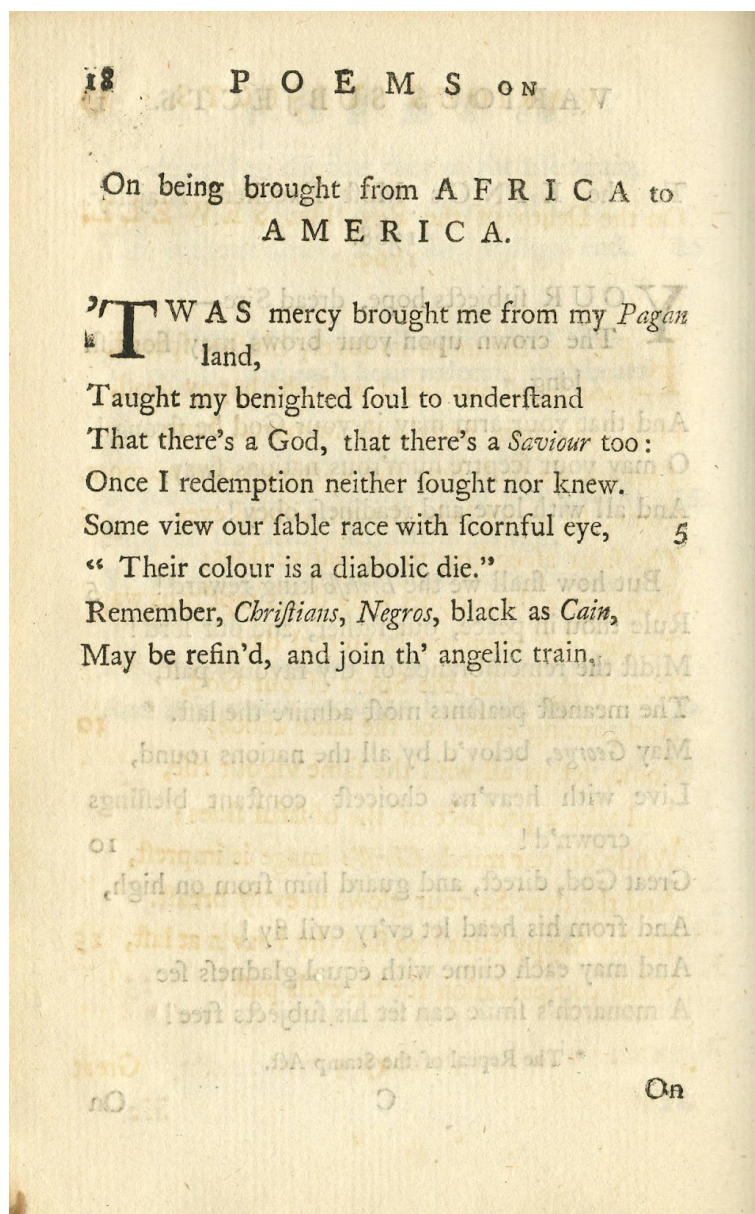
O poema a seguir está na página 18 da obra de Phillis de 1773. Usaremos a edição digitalizada da obra de 1773 (Fig. 3), encontrada no acervo digital da Universidade da Carolina do Sul.¹¹ A escolha se justifica por alguns fatores: os poemas de Phillis Wheatley foram publicados em muitas coletâneas, são de domínio público, e, muitas vezes, a estrutura ou mesmo os estilos de grafia dos poemas variam.

⁹ “[...] in every human Breast, God has implanted a Principle, which we call Love of Freedom; it is impatient of Oppression, and pants for Deliverance; and by the Leave of our modern Egyptians I will assert, that the same Principle lives in us.”

¹⁰ “The very fact that Phillis Wheatley, a black female slave, wrote at all has attracted more attention, prompted more theories, and inspired more heated debate than any line of her poetry ever has.”

¹¹ Digital Collections - University of South Carolina Libraries, com acesso em 6 de junho de 2023.

Figura 3



Fonte: Wheatley (1773). *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Digital Collections – University of South Carolina Libraries.

Os poemas de Phillis Wheatley geralmente são escritos na métrica de pentâmetros iâmbicos. Um pentâmetro corresponde a um verso de cinco pés; cada pé corresponde a duas sílabas, uma fraca e uma forte, o que é caracterizado como iâmbico (Hobsbaum, 1996). O primeiro verso do poema de Phillis Wheatley pode ser exemplificado da seguinte forma, em que ~ corresponde às sílabas fracas e / corresponde às fortes. Vejamos os cinco pés:

~ / ~ / ~ / ~ / ~ /
'Twas mercy brought me from my Pagan land,

A tradução de versos em pentâmetros iâmbicos do inglês geralmente se dá em português em dodecassílabos ou decassílabos. Paulo Henriques Britto (2006) chega mesmo a afirmar que o decassílabo é a “forma portuguesa que é normalmente considerada a que melhor corresponde ao pentâmetro iâmbico” (p. 137). No entanto, a língua inglesa contém muitas monossílabas e dissílabas diferentemente da língua portuguesa, algo que dificulta a construção de iambos nos versos em português. Assim, iambos em português são geralmente ignorados nas traduções, buscando-se outras ênfases nas questões métricas que por vezes são modificadas e adaptadas às tradições do verso no Brasil. Lawrence Pereira constata que o verso decassílabo em português foi tido como um “herdeiro natural” do pentâmetro inglês, embora tenha sido

um engano tê-lo adotado por tanto tempo. De um modo geral, o Inglês é silabicamente um idioma mais sintético que o português. Em versos como “when I do look the clock that tells the time”, todas as palavras possuem apenas uma sílaba. Se tal verso fosse traduzido ao português, haveria quatro palavras com mais de uma sílaba, uma das quais com três sílabas. Apesar deste exemplo não poder ser aplicado a todos os casos, dá uma ideia acerca dos problemas com que temos de lidar quando adotamos o verso heroico para a tradução dos versos pentâmetros iâmbicos. *O número silábico não deveria ser um critério* (2012, p. 4-5, grifo nosso).

Lawrence Pereira não desconsidera as possibilidades de tradução dentro de versos decassílabos, mas busca, como demais autores, diferentes acomodações. Tais acomodações se dão de diferentes formas, dependendo do tradutor, podendo implicar o acréscimo de versos às fontes para que as métricas sejam respeitadas, ou a transformação dos versos em prosa, ou o sacrifício de certos sentidos em favor de uma métrica contínua. Para tanto, há uma variedade de escolhas à disposição da pessoa que traduz textos em verso que seguem alguma métrica acerca do que mais vai se querer enfatizar em um poema.

4 Uma possibilidade de tradução

A possibilidade de tradução que apresentamos parte de um princípio de problematização da prática de se traduzir em metros fixos, geralmente decassílabos ou dodecassílabos, os poemas escritos em pentâmetros iâmbicos, na fonte. Assim, precisamos subverter certas tradições métricas de tradução, o que já vem sendo feito por tradutores e tradutoras. A tradução da *Odisseia* de Homero por Cristian Werner (2018), por exemplo, quebra a ideia da tradução da métrica da fonte (hexâmetros datílicos) para evidenciar outras questões. Werner explica:

minha tradução, *embora não adote um metro fixo, procura criar certo ritmo discursivo* por meio de dois procedimentos: a utilização de fórmulas e, conseqüentemente, certa distribuição dos sintagmas no verso. Para isso, os parâmetros impostos foram a criação de uma linguagem especial (sobretudo por meio de adjetivos compostos por justaposição, como “alvos-braços” ou “caro-a-Zeus”) e a reprodução do sentido do verso original no verso em vernáculo, desde que isso não forçasse uma *ordem sintática estranha demais ao português* (2018, p. 44, grifos nossos).

O que Werner chama de “certo ritmo discursivo”, criado a partir de procedimentos que levam em conta as escolhas de Homero, vai resultar em um novo estilo de versificação em

português brasileiro, ainda que seja ele totalmente irregular. É o caso da tradução portuguesa das *Odes* de Horácio por Pedro Braga Falcão cuja nota sobre o seu trabalho no livro inicia com a constatação de que o “monumento acústico do latim de Horácio é irreproduzível em português” (2021, p. 35). Na sua tradução, Braga Falcão busca o verso branco, a manutenção da estrutura das estrofes, e o pensamento de que a tradução foi pensada para ser declamada, procurando “uma certa dicção poética a partir do rimo sincero das palavras, tendo até em conta a estética da poesia portuguesa contemporânea” e a própria prática poética (2021, p. 35). Tanto Werner quanto Braga Falcão seguem o que Paulo Henriques Britto exemplifica ao dizer que “na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados” (2006, p. 34). Ana Cristina César ao ler Emily Dickinson constata a importância da sua prosódia, e assim afirma quando traduz a poeta: “Mesmo que a métrica não seja rigorosamente respeitada, o que importa é a preservação da contradição, revelando a impressão de simplicidade, quase ingenuidade ou primitivismo de prosódia.” (2009, p. 437).

Os estilos dos poemas de Phillis Wheatley se enquadram dentro de um contexto clássico de escrita, com frequentes alusões às tradições clássicas da mitologia europeia e do cristianismo. No entanto, Phillis Wheatley, em diversas ocasiões, insere-se na gama de seus temas: ela, uma mulher negra escravizada na segunda metade dos 1700 em Boston, em meio a uma normalização do tráfico de pessoas africanas com fins de exploração máxima do trabalho a serviço do capital. No tempo em que Phillis vivia,

em proveito do tráfico atlântico (do século XV ao XIX), homens e mulheres originários da África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda. Apriados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria. (Mbembe, 2018, p. 14).

É sem a sua língua e sem seu nome maternos que Phillis escreve e lança suas obras. Suas leituras, como nos diz John Wheatley em seu prefácio, são ligadas às escrituras religiosas cristãs. Phillis muito possivelmente leu o *Paraíso Perdido* de John Milton, as obras e traduções feitas por Alexander Pope, e em carta, de 18 de outubro de 1773 (Carretta, 2023, p. 224), revela que havia comprado o livro *Dom Quixote* em 1773 quando esteve em Londres. O fato de uma escravizada ter viajado para discutir o lançamento de sua obra, e ter ela mesma comprado livros, no alto do século XVIII, não deve ser menosprezado. O mundo apresentado a ela é um em que pentâmetros iâmbicos falam a língua da poesia e chegam a locais de poder inimagináveis para uma escravizada. No entanto, há uma parte da crítica que vê Phillis como uma mera imitadora e mesmo celebradora de seus algozes por seguir exatamente as mesmas fórmulas e temas que a fizeram popular, algo que Brady (2021) chamaria de “constrição lírica” [*lyrical constraint*] para revelar certas amarras, limitações, e coerções líricas no texto de Phillis Wheatley.

Assim, o caso de Phillis Wheatley é de uma voz que ao mesmo tempo em que é glorificada e exibida, também é abafada. A glória vem com Phillis ser poeta e prova contrária à crença racial de que os africanos não eram capazes de escrever. Voltaire, que fazia comparações controversas entre a população negra e os animais em seu *Tratado de Metafísica* em 1734, ao conhecer a obra de Phillis Wheatley, escreveu em carta datada de 11 de abril de 1774 que Fontenelle, um autor francês, “estava errado em dizer que não houvera jamais poetas entre os

negros; há, na verdade, uma negra que escreve versos muito bem em inglês” (1817, p. 774).¹² Joseph Woods, em *Thoughts on the Slavery of the Negroes* de 1784, escreve:

Não se pode esperar que, em seu precário grau de civilização, os africanos possam ter atingido qualquer grande conquista nas artes; mas as cartas de Ignatius Sancho e os poemas de Phillis Wheatley provam suficientemente que eles não são deficientes nos sentimentos de humanidade nem na capacidade de compreensão (p. 14).¹³

A sociedade racializada e racista em que Phillis Wheatley vivia simplesmente não a deixaria sair de uma espécie de coerção lírica. É por isso que defendemos, como Shields (2008), Carreta (2023) e Brady (2021), que a autora precisou usar de subterfúgios para, ao dançar conforme uma música não escolhida por ela, fazer vibrar os seus passos e sua voz. Para Sondra O’Neale (1985), Phillis Wheatley sabia que o público com o qual estava conversando era composto de leitores em sua maioria homens, religiosos, afeitos aos aspectos morais da época. O’Neale comenta sobre esse apelo e sobre um olhar anacrônico e crítico que Phillis recebe por isso:

Os mais expressivos porta-vozes da anti-escravatura eram pregadores protestantes. Phillis conhecia pessoalmente muitos deles e mantinha uma correspondência permanente com alguns dos mais notáveis. Ainda que, para alguns, o comportamento da poeta pareça meramente típico de uma mulher negra que sofreu uma lavagem cerebral para “pensar como os brancos”, a verdade é que a igreja evangélica era a única instituição social que procurava colocar a questão da escravatura na pauta nacional. Para dizer sem rodeios: “não havia outro jeito de se ‘jogar’” (1985, p. 503)¹⁴

Fazem parte do jogo, segundo O’Neale, todos os aspectos da literatura apresentados à Phillis Wheatley. A imposição também se dava sobre quais temas e sobre como escrever. Assim, a forma, ou seja, o pentâmetro iâmbico, acaba se tornando, por um lado, uma espécie de acesso a uma sociedade letrada e de prestígio, e, por outro, uma prisão lírica. Portanto, nossa busca é ouvir Phillis Wheatley Peters para além de sua métrica de modo a problematizar a tendência de limitar as sílabas a um padrão na sua tradução, ainda mais para a língua portuguesa do Brasil atual. O autor caribenho Kamau Brathwaite (1984) argumenta que forçar as normas de uma realidade em outra artificializaria os discursos. Assim como diversas faces culturais, a presença da métrica poética europeia nas ilhas da América seria um fato imposto pelo colonizador que silenciaria expressões locais e individuais. Para o autor, “o furacão não ruge em pentâmetros” (1984, p. 265).¹⁵ Portanto, chegamos ao ponto de problematizar não

¹² “Fontenelle avait tort de dire qu’il n’y aurait jamais de poètes chez les Nègres: il y a actuellement une Nègresse qui fait de très bons vers anglais.”

¹³ “[...] it cannot be expected that, in their low state of civilisation, the Africans can have arrived at any great attainment in the arts; but the letters of Ignatius Sancho, and the Poems of Phillis Wheatley, sufficiently prove that they are neither deficient in the feelings of humanity, nor the powers of the understanding.”

¹⁴ “The most eloquent anti-slavery speakers were evangelical preachers. Phillis was personally acquainted with many of them and carried on a continuing correspondence with some of the prominent ones. While her behavior now seems to some as merely typical of a Black woman who was brainwashed into ‘thinking white,’ the truth is that the evangelical church was the only functioning social institution that desired to put the issue of slavery on the national agenda. To phrase it bluntly, there was no other ‘game’ in town”.

¹⁵ “The hurricane does not roar in pentameter.”

somente o pentâmetro iâmbico, mas também a sua tradução para um metro fixo em português. A escolha não se dá sem razão: as palavras escolhidas por Phillis Wheatley, acreditamos, atuam em permanente ambiguidade para que o efeito de um silêncio falado se execute. O silêncio em si tem uma multiplicidade de acepções. Em estudo sobre o tema, Orlandi (2007, p. 13) diz que o silêncio é o “reduo do possível, do múltiplo,” o que abriria, então, espaço para o que não é único, mas, sim, para o que “permite o movimento do sujeito”. Assim, ao sabermos que estamos lendo uma escravizada no século XVIII, podemos engajar nossos olhos para que busquem por seus silêncios, frutos de uma censura estrutural e integral à sua existência em determinadas camadas sociais. O silêncio aqui então permite o movimento do sujeito lido e do sujeito leitor e da relação entre esses elementos. Logo, ouvir Phillis Wheatley é ouvir seu silêncio, e o silêncio de Phillis tem suas especificidades. É um silêncio falado que parte, aos nossos olhos, do local de movimento, abordado por Orlandi (2007), para se colocar como ruído numa questão bakhtiniana: Bakhtin (2011) clama que há vários gêneros de discurso e lançamos mão deles dependendo da ordem do momento. Se assim o fazemos, silenciaremos certos discursos quando usamos de outro. Aí existe o silêncio falado que tanto se percebe em grupos subalternos. Toda palavra dita é em si também o silêncio de outras não ditas. Toda liberdade da escrita é também a escravidão do que não se pode escrever.

Como Phillis não poderia simplesmente denunciar a própria condição, ela usa certos recursos para criar formas e se colocar em seus poemas. Logo, surge-nos então uma outra possibilidade de tradução com uma quebra da necessidade de metros rígidos para privilegiarmos com mais ênfase outros elementos, e conseguir, por exemplo, dar uma solução para os jogos dos significados de determinadas construções propostas pela autora. Tais jogos também se referem às possibilidades de leitura. Nem toda recepção será a mesma, e é por isso que entendemos o poema como algo vivo e moldável de acordo com quem o lê e como o lê. A leitura transforma o lido. Logo, em nossa tradução, reconhecemos a impossibilidade de uma captura total do que a autora ou o texto pretendia dizer, seguindo os apontamentos de Arrojo:

Nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao “original” porque o “original” não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor. Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção. De maneira semelhante, ao avaliarmos uma tradução, ao compararmos o texto traduzido ao “original, estaremos apenas e tão somente comparando a tradução à nossa interpretação “original” que, por sua vez, jamais poderá ser exatamente a “mesma” do tradutor (p. 19-20).

Assim, entendemos que o esforço da tradução apresentado surge a partir de uma escolha de como percebemos e de como fomos tocados pelo poema de Phillis Wheatley, e da nossa compreensão das ambiguidades e ironias, de um ‘olhar’ que busca ouvir silêncios ao ler palavras escritas.

5 De ouvir com os olhos

O que buscamos em Phillis Wheatley sabendo de seu contexto de escravizada é buscar ouvir a sua voz, que sabemos amarrada às formas. O filósofo franco-argelino Jacques Derrida lança mão de uma prática, chamada *otobiografia*, em que *oto*, do grego, remeteria a ouvido, por ser ouvinte do filósofo alemão Nietzsche. Este não apenas como filósofo, nem apenas como um estudioso ou cientista, mas como alguém para além de suas “máscaras”, termo usado pelo próprio Derrida (1985). E o ouvido, para Derrida, é um mistério que ouve e não se pode fechar. Um ouvido que também é boca e produz. Logo, para ouvir e entender a voz e a assinatura, a obra como um todo que é o próprio Nietzsche, seria preciso produzir. E o ato de recepção/ produção pode ser executado com ouvidos/bocas atentos à biografia, à obra, ao todo do outro. Sabemos que isso é tarefa impossível, mas dentro dos limites, Derrida faz uma distinção entre o nome do indivíduo e a sua vida. Depois de terminada a vida, o que nos restaria seria um nome. E este nome não seria simplesmente uma assinatura. A assinatura, nos diz Derrida, não se restringiria a ser “apenas uma palavra ou um nome próprio no final do texto, mas a operação como um todo, o texto como um todo, o conjunto da interpretação ativa que deixou um traço ou um vestígio.” (1985, p. 52).

O ato de Derrida mistura-se à nossa base, tomada dos gêneros do discurso de Bakhtin. Para o teórico russo (2011), todo enunciado, seja falado ou escrito, é em si mesmo um gênero do discurso, desde conversas banais a romances longos. E seja em um diálogo cotidiano, seja em uma leitura de um poema, um falante ativo e um ouvinte passivo não passa de ficção científica, sendo o ouvinte participante ativo na realidade da comunicação discursiva. A ação do ouvinte pode ser – e sempre é – imediata, embora talvez mais demonstrável nos casos de diálogos falados, mas pode viver e se desenvolver em silêncio de acordo com o contexto, no gênero lírico, por exemplo. Um poema, e todas as ligações que ele carrega: a obra, a vida, um todo, suas referências, suas leituras, ou seja, a assinatura, para Derrida, de uma pessoa escritora – Phillis Wheatley, para nós – também é um gênero do discurso. Assim, o movimento de ouvir/falar de um ouvido que é também boca se demonstra explícito nos processos ativos dos elementos da emissão e recepção das obras, pois, “toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.” (Bakhtin, 2011, p. 152).

Reforça as nossas escolhas ainda uma questão didática: o vocabulário de Phillis Wheatley e as questões de sua métrica podem resultar em um texto em português rebuscado e repleto de arcaísmos. Entretanto, nosso interesse é também o de buscar apresentar Phillis Wheatley a uma amplidão de leitores. Há uma tendência em Portugal, e mais timidamente ainda no Brasil, de se traduzir versos de peças antigas feitas em metros fixos com uma determinada liberdade, em fórmulas tradutórias particulares, por vezes explicadas aos leitores em paratextos. Esta espécie de acordo, de pacto tradutório, entre leitor e tradutor resulta em poemas versificados traduzidos em prosa, ou em prosa com aparência de verso, ou em versos que se preocupam com detalhes métricos individuais assim como dentro de um todo do poema, sem enforçar sentidos. Uma nota em Gonçalves explica que

a tendência portuguesa tem certa motivação didática e é abertamente preocupada com o objetivo de divulgação dos clássicos junto ao leitor comum. Isso reflete-se, por exemplo, no fato de suas edições serem monolíngues enquanto as traduções brasileiras são publicadas em edições quase sempre bilíngues. Participam dessa

tendência os tradutores Frederico Lourenço, com a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero (2014a, 2014b); Luís Manuel Gaspar Cerqueira, com *Da natureza das coisas*, de Lucrecio (2015) e *Eneida* de Virgílio (2011), esta última, uma tradução coletiva feita por professores da Faculdade de Letras de Lisboa. Incluem-se nesse grupo, também, Paulo Farmhouse Alberto com *Metamorfoses*, de Ovídio (2014), Carlos Ascenso André com *Amores* (2006), *Arte de amar* (2008), *Remédios contra o amor* (2015) e *Heroides* (2015), de Ovídio e *Poemas*, de Tibulo (2015) e Domingos Lucas Dias com as *Metamorfoses*, de Ovídio (2017b). (2019, p. 284).

Adiciono ao elenco acima, além das traduções brasileiras já citadas de Werner e mesmo a de Braga Falcão, os trabalhos de Donald Schüller, com a *Odisseia*, que afirma não querer “algemar os versos a medidas consagradas” (2021, p. 11); de Thereza Motta (2009) que popularizam os sonetos de Shakespeare, e a de Juremir Machado da Silva (2020) que re-escandalizam os versos de Baudelaire. Ainda que busquem o desprendimento dos metros fixos, tais traduções continuam seguindo, geralmente, as manchas das formas poéticas dos textos fontes: a quantidade de versos, os seus tamanhos, suas pausas, mesmo cesuras são elementos muitas vezes respeitados e pensados pelo tradutor numa espécie de compensação.

A despeito de tamanhas mudanças, todas as obras citadas nesta seção são consideradas traduções e não adaptações. O que podemos perceber é que a diferença entre esses dois conceitos vive em uma área cinzenta. Britto (2017) fala da tradução como uma busca por certos equilíbrios entre os textos da fonte e o da língua para a qual se traduz, levando em conta uma série de elementos. Já a adaptação habita na potencialidade de se afastar mais do texto-fonte com a liberdade para mudar cenários, personagens, enredo, ambientar histórias em tempos e locais diferentes dos presentes na fonte. Mas uma tradução não poderia até certo ponto fazer o mesmo e ainda assim ser considerada uma tradução? A discussão pode se alongar infinitamente, o que não é o nosso escopo. Objetivamos aqui na nossa abordagem tradutória algo do ‘equilíbrio’ mencionado por Britto, por mais subjetivo que seja o termo. De qualquer forma, sabemos que o processo de traduzir já é uma radicalização e, assim, um afastamento. E Britto corrobora com a ideia ao dizer que “toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita, em que todas as palavras de um texto são substituídas por outras, de um idioma diferente” (2017, p. 60).

6 Do amor

Em nosso processo de tradução, procuramos não descolar Phillis Wheatley do seu texto e perceber pessoa e obra como um enunciado, como uma história, como um símbolo, como uma assinatura, envidando nossos esforços para apreender tantos sentidos quantos nos forem possíveis. Como sendo a autora parte do processo da escravização no Atlântico que obrigou mais de doze milhões de pessoas africanas irem à força para as Américas, foi pertinente para nós buscar compreender, na medida do possível, os contextos dos escravizados, da sua vida e produção, e da ideia de uma tradução em meio a tantas complexidades. Assim, dentro das nossas limitações, é importante a visão do Atlântico Negro como, segundo Gilroy (2001), uma construção de um novo mundo ocidental a partir da diáspora africana e de deslocamentos de identidades. E é em tal atmosfera, que a pesquisadora Denise Carrascosa nos elucida sobre o tema da tradução, ao afirmar que para traduzir no Atlântico Negro seria preciso

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. 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. (2016, p. 69).

O que Carrascosa chama de “desejo de uma experiência ética do social” e que passaria por um diálogo amoroso se junta à ideia de ouvirmos a pessoa traduzida, nos termos otobiográficos de Derrida. Então, poderíamos buscar recepcionar/produzir e ouvir/falar, como um elemento ativo e responsivo, na ilustração de Bakhtin, dentro do processo de tradução do poema de Phillis Wheatley, compreendendo seus contextos. E é desse modo que apresentamos e comentamos a tradução a que chegamos:

On being brought from Africa to America

Sobre ser trazida da África à América

‘Twas mercy brought me from my *Pagan* land,
 Taught my benighted soul to understand
 That there’s a God, that there’s a *Saviour* too:
 Once I redemption neither sought nor knew.
 Some view our sable race with scornful eye,
 Their “colour is a diabolic die.”
 Remember, *Christians*, *Negros*, black as *Cain*,
 May be refin’d, and join th’ angelic train.

A misericórdia me trouxe de meu país *Pagão*,
 E ensinou minha obscurecida alma a compreensão
 Que havia um Deus, que um *Salvador* também havia:
 Já que redenção eu não buscava nem conhecia.
 Alguns veem nossa escura raça com olhos de horror,
 “É de tinta diabólica a sua cor.”
 Lembrem-se, *Cristãos*, *Negros*, mascavos como *Caim*,
 Podem ser refinados para unirem-se ao angélico fim.

Uma tradução desprendida de quem foi Phillis Wheatley ou que se conforme a dar um universal masculino ao “eu” do poema, poderia intitulá-lo com o verbo conjugado como “tra-zido”. Sabendo da história de Phillis Wheatley, podemos, então, optar por “trazida”. O verbo em sua forma feminina e passiva enfatiza a questão de que a autora não veio por sua vontade, mas sim, foi sequestrada, forçada a viajar no navio *Phillis* e a ser comercializada como se fosse coisa.

O primeiro verso demonstra um problema à leitura política posterior sobre Phillis Wheatley que gostaria de vê-la já com um discurso mais incisivo contra a questão escravagista ou religiosa. Reid-Pharr enfatizaria sobre o verso e o poema que Phillis estaria celebrando sua escravidão por “retirá-la de uma ignorante particularidade africana e colocá-la em uma comitiva angélica em que toda distinção é proibida” (1999, p. 4). Assim, percebemos que o primeiro verso, como outros trechos do poema, parece ser um reforço à ideia do cristianismo na vida da poeta. Sua terra natal então era pagã, e ela ter sido capturada à força e levada para servir uma família do outro lado do planeta, perdendo contatos com seus próprios parentes, perdendo sua identidade, seria um ato de piedade. Logo, uma parcela de pessoas talvez veja o verso como uma ideia de aceitação apático sobre a situação da escravidão. Honorée Jeffers se posiciona contrariamente a essa visão:

Não se importem com a polêmica linha inicial desse poema: “Foi a misericórdia que me trouxe de minha terra *Pagã*...” Phillis Wheatley Peters é muito mais do que isso. Ela provou aos brancos algo sobre nós: que podíamos ler, pensar e escrever - e, caramba, podíamos sentir, independentemente do que os racistas acreditassem. Nós já sabíamos essas verdades, tenho certeza disso. Mas na época dela, os filósofos estavam classificando os “povos”, colocando os africanos na parte mais baixa, enquanto outros europeus mediam os crânios dos negros ao lado dos crânios dos orangotangos para determinar se as duas espécies eram parentes próximas. Em meio a esses ataques à alma, os poemas de uma mulher africana carregaram o peso para os negros deste lado do Atlântico (2020, p. 255, 256).

As dimensões da figura de Phillis Wheatley não se encerram na polêmica do primeiro verso, é claro. No entanto, Jeffers demonstra uma questão que pode nos fazer compreendê-lo de outra forma. Jeffers se pergunta em poema: “O que trouxe Phillis através daquele mar?/ O que preservou uma filha roubada?/ Talvez tenha sido a misericórdia, /Caro leitor.” (2020, p. 17).¹⁶ A ideia de um navio com a possibilidade imensa de uma criança frágil ser simplesmente descartada ou sofrer qualquer atrocidade é o mote para Jeffers. A misericórdia, então, não seria exclusivamente da religião cristã que paganiza a África, mas, sim, da própria viagem do navio. De alguma forma, Phillis foi poupada já que sabido é que as ordens que o capitão do navio *Phillis* recebia eram as de “ir à costa da África, primeiramente à região de Senegal; comprar 100 ou 110 escravizados de primeira linha; e prestar atenção para adquirir o mínimo de meninas e o máximo de meninos” (Fitch, 1760).¹⁷

É por meio dessa visão, que traduzimos o primeiro verso como “A misericórdia me trouxe de meu país *Pagão*” perseguindo um certo efeito de sonoridade da letra “m”, em *mercy, me, from, my*, com *misericórdia, me, meu*. Pensamos na palavra “perdão”, mas optamos por “misericórdia” desde que acreditamos que a segunda simboliza mais a ideia religiosa e cristã que percorre o poema e que Phillis parece estar enfatizando e mesmo jogando com o que seria essa “misericórdia”. Além de ter sido um perdão local e marcado na viagem, teria sido a permanente misericórdia divina que fez com que Phillis acabasse nos EUA. Carreta (2023) endossa o fato, comentando que à época de Phillis, havia o imaginário corrente sobre certa justificativa da escravidão vir a ser um caminho para a salvação eterna prometida pelo cristianismo em oposição ao destino triste dos escravizados. Tendo sido exposta a tais ideais, Phillis e outras pessoas escravizadas do seu tempo demonstram, seja na ambiguidade ou objetividade de seus versos, tal influência. Em 1787, Jupiter Hammon, também escravizado, faz um discurso endereçado aos negros de Nova York (*An address to the Negroes of New York*), que em tom conformado alude a justificativas cristãs para se ser “um bom escravizado”, sempre respeitando seus senhores. O discurso de Hammon pode se garantir como uma prova de como era difícil à época construir vozes abolicionistas e rebeldes às leis e ao modo de pensar vigentes, ainda mais sendo uma pessoa em situação de escravidão.

A palavra “pagã” na fonte encontra-se em itálico e Bradley (1815), segundo Loving (2016), diz que o recurso de italicizar os termos era utilizado para ênfase. As palavras em itálico parecem se ligar por certa oposição: *Pagan/Pagão* com *Saviour/Salvador*, no terceiro verso.

¹⁶ “What got Phillis over that sea?/ What kept a stolen daughter?/ Perhaps it was mercy,/ Dear Reader.”

¹⁷ Mantivemos a grafia da fonte: “I hope you’l Purchase One Hundread or One Hundread & Ten Prime Slaves [...]”; e “Now in Regard to your purchasing Slaves, you’l Observe to get as few Girl Slaves as Possible & as many Prime Boys as you Can [...]”.

Land em nossa tradução vira o substantivo masculino “país” para concordar com o adjetivo “pagão” em gênero, e buscar, assim, a rima no segundo verso.

Benighted no Merriam Webster é 1) “surpreendido pela escuridão ou pela noite”; e 2) “existir em um estado escuridão intelectual, moral ou social. Por isso, buscamos um verbo no particípio. No segundo verso, é necessário que essa alma, que está imersa nesta escuridão de ignorância, seja ensinada a compreender sobre as divindades ocidentais citadas no terceiro verso. A ignorância ligada à ideia de escuridão pode exaltar o que Jay Saunders Redding afirma sobre a poeta: “Os Wheatley a adotaram, mas ela adotou a atemorizante consciência da Nova Inglaterra deles” (p. 9). Levernier, em artigo de 1993, busca entender a visão de Redding, confirmando a crença de que Phillis estava envolta no imaginário de seus proprietários de que pessoas negras batizadas no cristianismo, ainda que escravizadas, estavam em melhor situação na América do que se estivessem livres na obscura e pagã África. O verbo no particípio confirma uma ideia de que Phillis não se percebia ignorante perante suas condições, mas se descobriu assim no confronto de visões sobre ela no novo continente. É ali que ela coloca em palavras um sentimento de talvez milhões de pessoas escravizadas nas Américas, em se sentir não somente a própria noite, mas anoitecidas, como nas palavras já citadas de Achille Mbembe. O contexto representaria um todo que chega até hoje em diferentes níveis aos grupos que carregam em si marcas fronteiriças em um imaginário europeu, como a cor da pele. Chimamanda Ngozi Adichie, em entrevista de 2018 ao canal Casa África, comenta que na Nigéria não via sua identidade relacionada a aspectos de raça ou cor, mas que isso acontece com ela nos EUA. Logo, é neste embate entre os mundos que determinadas crenças nascem, hierarquizam e racializam os seres humanos por meio de olhos eurocêntricos.

O terceiro verso em português manteve a semelhança da construção *that there's* com *que havia um*. A palavra “Salvador” em itálico parece chamar a atenção para o fato de não haver um único ente divino, mas sim uma existência plural, muito provavelmente a trindade cristã, para a qual Wheatley foi apresentada na América do Norte. O artigo “um” na frente da palavra Deus pode passar também a ideia desta novidade. Phillis não estaria falando sobre Deus, a possibilidade do divino como única, caracterizada por não exigir pronomes, mas, sim, de um Deus, de um *Salvador* italicizado. Assim, Phillis encontra algo que não conhecia, nem mesmo procurava. O verso não se encerra em si, mas deixa o leitor na expectativa em virtude dos dois pontos finais.

O verbo imperfeito no final do verso busca a rima com verso anterior, e se liga à ideia de um desconhecimento prévio sobre as tradições ocidentais já explorado pelo poema. Este passado da poeta incrustrado em *Once*, em “Já que”, em “Uma vez que” é a revelação de sua vida antes de ser capturada. Ou seja, antes de ser levada pelo oceano atlântico, de ter sido oferecida como refúgio (Carretta, 2023, p. 17), comprada e criada por uma nova família segundo um diferente tipo de educação. Um antes que ficara só na memória, e que demonstra uma força dentro do verso, contrastando até com “redenção”, que aludiria à piedade do primeiro verso, num recurso de não ênfase. Não há letras maiúsculas em “redenção”, nem está a palavra escrita em itálico. Loving (2016) comenta que a gramática de Bradley (1815) alerta que todo nome ou chamado de uma divindade deveria ser escrito com inicial maiúscula, e que todos os nomes, sejam próprios ou substantivos, quando personificados, deveriam ser iniciados também com letra maiúscula. O verso em questão encerra a primeira parte do poema que individualiza um eu-lírico com o uso da primeira pessoa, lançando mão de um ponto ao

final do verso, e passa, o poema, então, para uma alusão mais à terceira pessoa do plural em sua segunda parte. “Eu” vira “nós” sempre numa relação com “eles”.

Agora, temos “nossa” e não “minha raça”, o que pode ser interpretado como um senso de coletividade da poeta com seu povo. Para criar um recorte e não uma generalização, ao denunciar as pessoas que veem a população negra com olhos de horror, Phillis usa a palavra *some*, alguns, e não *they, eles*. Alguns, entre muitos, enxergam a raça da autora com olhos desdenhosos. Há então, quem não vê. Phillis Wheatley conheceu pessoas brancas e abolicionistas, principalmente na Inglaterra, onde conseguiu publicar seu livro, e foi, sob pressão delas que Phillis iria conseguir sua liberdade do casal Wheatley (Carretta, 2023, p. 224). O adjetivo *sable* se refere à cor de tons escuros da pele do animal conhecido em português como zibelina. Loving (2016) chama a atenção para o fato de que o uso de pele de zibelina denotaria nobreza e dignidade humana, e, no entanto, não recebe letras maiúsculas ou efeitos itálicos. De qualquer forma, o uso de *sable race* não se restringe ao poema aqui analisado. Em *To Maecenas*, poema que abre seu único livro publicado, Phillis demonstra uma adoração pelo poeta romano Terêncio, descendente de africanos, identificando-o como oriundo da raça escura (*sable race*) (Wheatley, 1773, p. 9). Seria então essa raça que é vista com olhos de “horror”, palavra que busca a rima com o próximo verso, que acaba hesitante com uma vírgula. O uso da vírgula na gramática da língua inglesa pode servir como preparação para a fala dentro de aspas, de forma semelhante aos dois pontos e travessão em português.

“A sua cor”, vindo de *Their Color*, demonstra que este possessivo é também de um conjunto do qual Phillis faz parte. As aspas simbolizam a fala de alguns em meio a um todo. O ponto ao final do verso, dentro das aspas, é para enfatizar o final do enunciado de fala e não para repartir o poema como no quarto verso. E a palavra “diabólica” pode remeter ao tema da religião que surpreende a poeta. A ignorância dela também é sobre o preconceito e a discriminação disseminados na cultura ocidental em que foi forçosamente inserida. É sobre descobrir que a cor da sua pele é o contrário do que muitos entendem como divina. O imaginário criado sobre a cor preta estigmatizada como satânica seria uma ideia espalhada por um pensamento puritano na então colônia Nova Inglaterra (Poole, 2009, p. 53).

No sétimo verso, as duas palavras, “Cristãos” e “Negros”, se intercambiam como sujeitos e não há como saber exatamente quem deve se lembrar e quem são os pretos como Caim. Caim é a personagem bíblica que mata seu irmão Abel e, condenado ao exílio, pede proteção a Deus que, então, dá a ele uma marca. Esta marca pode ser algo metafórico, mas outra interpretação

tem um perturbador legado racista: a ideia de que a marca de Caim é a pele escura. Embora nada na Bíblia sugira qualquer relação à cor da pele, o pensamento de que Caim foi amaldiçoado a ser negro – e de que os negros também são amaldiçoados – era comum entre os séculos 18 e 20. Juntando a crença de que o filho de Noé, Ham, foi amaldiçoado com a pele negra, e seus descendentes foram condenados à escravidão (com base em Gênesis 9: 20-25), a interpretação da marca de Caim foi empregada para justificar o comércio de escravos, e algumas denominações religiosas nos EUA a usaram para apoiar a segregação e a exclusão de afro-americanos de lideranças na igreja. (Mroczek, 2023)

A ideia do pedido aos cristãos especificamente não seria um acaso: é dentro do cristianismo que Phillis conheceu a novidade de que a sua cor é de alguma forma condenada. E se o sujeito do verbo “lembrar” fossem os negros? Cristãos também poderiam ter um “fim angé-

lico”, como diz o último verso, mesmo que escravizando uma criança? Há ainda a possibilidade de um alerta: cristãos, ainda que pretos como Caim, ou seja, negros cristianizados, podem ter lugar na comitiva dos anjos que leva ao paraíso da vida eterna. A palavra *train*, como substantivo, é usada por Phillis Wheatley geralmente no sentido de “séquito”, “comitiva”. A palavra pode causar confusão com os veículos, mas Phillis Wheatley vivia numa época anterior à popularização dos primeiros trens na Europa e nas colônias inglesas na América. No portal do Merriam-Webster, encontramos que a palavra “train”, com o significado do veículo, somente aparece a partir do século XVIII, precisamente a partir de 1825. No dicionário de Língua Inglesa de Samuel Johnson de 1755, que provavelmente compilava o vocabulário falado por pessoas letradas como Phillis Wheatley à sua época, a entrada de “train” não conta com nenhuma acepção que se ligue a locomotivas. Em Johnson, temos *train* como uma sequência de pessoas e como o traço das caudas dos vestidos, a parte de trás das penas dos pássaros, ou seja, a parte do fim de tais coisas. Daí, nossa escolha para que se coubesse alguma rima com Caim.

Não bastasse toda esta ambiguidade, ainda há uma homofonia entre a palavra “Cain” e “Cane”, cana de açúcar. O verbo no particípio “refinados” pode se ligar a Cain através dessa homofonia. *Cane*, cana de açúcar, viria a aludir o trabalho comum nas fazendas onde trabalhavam os escravizados nas Américas. Boren salienta que à época em que o poema foi escrito por Phillis Wheatley, uma das principais culturas comerciais do trabalho de escravizados no Novo Mundo era a lida com cana-de-açúcar, sendo o seu cultivo e a sua colheita “um dos principais argumentos para a importação de escravos.” (2004, p. 48).

O açúcar tem uma cor mais escura quando em xarope, mais dourada quando cristalizada, e se torna branco quando refinado, ou seja, quando lhe são retiradas o que são consideradas suas impurezas. Alfredo Bosi, ao comentar sobre os relatos da produção do produto no Brasil, contidos em obra de Antonil de 1711, destaca que a cana de açúcar

verá a lenha empilhada no forno a queimar noite adentro. Conhecerá os diversos tipos de caldeiras, paróis e tachos da casa dos cobres edificada em cima das fornalhas onde se ferve a garapa limpando-a das escumas (a primeira delas tem por nome cachaça...) e juntando-lhe a cinza da decoada para que melhor se filtre até alcançar o grau perfeito de cozimento, “a têmpera do melado”. Com este enchem-se as fôrmas e procede-se à última operação, o branqueamento. Só então separa-se o açúcar que não se cristalizou (o “mel”) do cristal de açúcar. Para purgar aplicam-se ao produto camadas de barro, no caso, a argila puxada das terras alagadiças do Recôncavo. O açúcar mal purgado, escuro, é o mascavo. Ao bem purgado dava-se o nome de branco macho, o mais prezado e de mais alto custo. (Bosi, 1992, p. 167).

A passagem de Bosi tanto revela a questão da produção de açúcar como a exploração máxima da cana quanto demonstra a violenta dicotomia das cores do açúcar e dos momentos de sua produção, reforçando, sob a égide da representação patriarcal, o maior apreço pelo açúcar “branco macho”. Este fecundo jogo linguístico ainda se dá em inglês e português: Boren (2004) comenta que o processo de refinamento do açúcar se dá numa área chamada “purgery”, em português, casa de purgar; palavras que remeteriam diretamente à ideia de purgatório no cristianismo. Desde que Phillis Wheatley tinha bastante contato com a religião cristã, Scheick (1992) chama a atenção para uma possível relação entre o jogo de significado das últimas linhas do poema com a passagem de Isaías 48:10 que, na versão inglesa da Bíblia sagrada, conta com o verbo “refine” em “See, I have refined you, but not with silver; I have chosen you

in the furnace of affliction” [Eis que já te purifiquei, mas não como a prata; escolhi-te na fornalha da aflição] Scheick comenta que a alusão pode significar que “ser branco (prateado) não é sinal de privilégio (espiritual ou culturalmente) porque os escolhidos de Deus são refinados (purificados) por meio das aflições que os cristãos e os negros têm em comum” (1992, p. 138). Logo, em nossa tradução, optou-se por manter o verbo “refinar” em português, ainda que Caim não faça alusão ao universo semântico de cana de açúcar, movimentando a impossibilidade do jogo de palavras para o adjetivo que o antecipa: black se torna “mascavo” que vai conversar com o verbo “refinar”, construindo-se assim uma alusão similar à contida na fonte.

7 Das considerações finais

Ana Cristina César afirma que como resultado de seu próprio trabalho surgiria “um poema em outra língua, e não apenas uma tradução” (2009, p. 473). Cremos que nossas escolhas de olhar também assim o fazem com o poema mais famoso de Phillis Wheatley Peters: resultam em uma possibilidade. Aqui, buscamos problematizar as tradições no país de se escolher um metro fixo em português para traduzir metros fixos em outras línguas, já movimentando nossa crítica ao texto e contexto de partida de uma mulher escravizada que resistiu não só ao labor físico doméstico, ao preconceito de raça e gênero, mas também da normalização da hedionda hierarquia criada por uma sociedade que a percebia como coisa. À luz de Carrascosa, Bakhtin e Derrida, nossa tradução buscou ouvir os silêncios escritos de Phillis Wheatley e se ateve a eles. A indagação do título deste trabalho, se podem ser livres, ou seja, não seguir padrões métricos, os versos da poeta escravizada, ou brancos, versos que seguem uma métrica, mas que não possuem rimas (Hobsbaum, 1996), os versos da poeta preta, é respondida com nossa tradução que experimenta e cria invariavelmente uma versificação própria. Nosso pacto tradutório flerta com os dodecassílabos, com a manutenção de rimas, mas muito mais querendo soar em um ritmo e andamentos próprios do que com restrições formais que pudessem *açoitar* sentidos. O uso de *açoitar* não é sem razão: é por meio da poesia, e da sua subversão, que Phillis Wheatley conseguiu sua liberdade, pois foi alforriada logo depois do lançamento do seu livro. Phillis morreu jovem, por volta de 30 anos de idade, na miséria e na tristeza depois de ter perdido três filhos recém-nascidos. Nas memórias que escreve sobre a poeta, Matilda Odell narra sua hora derradeira:

Em um apartamento imundo, em uma parte obscura da metrópole, jaziam a mãe que morria e o filho que definhava. A mulher que uma vez fora prestigiada e respeitada na presença dos intelectuais e virtuosos daquele país – que era seu por adoção, ou melhor, por coerção –, que havia abrilhantado os antigos salões da Velha Inglaterra e circulado no ilustre meio dos altivos nobres da Grã-Bretanha, estava agora contando as últimas horas de vida em um estado da mais abjeta miséria, cercada por todos os emblemas de uma esqualida pobreza! (1838, p. 23).¹⁸

¹⁸ “In a filthy apartment, in an obscure part of the metropolis, lay the dying mother, and the wasting child. The woman who had stood honored and respected in the presence of the wise and good of that country which was hers by adoption, or rather compulsion, who had graced the ancient halls of Old England, and rolled about in the splendid equipages of the proud nobles of Britain, was now numbering the last hours of life in a state of the most abject misery, surrounded by all the emblems of squalid poverty.”

A morte de Phillis Wheatley pode ter um paralelo com as interpretações sobre os versos finais do poema aqui traduzido. Ao morrerem, brancos e negros teriam um só destino: o angélico fim. Talvez tenha sido esse o apelo da poeta ao racismo vivido. No entanto, não se sabe onde está o túmulo de Phillis Wheatley. Possivelmente tenha sido enterrada como indigente, algo que não deve ter acontecido com seus senhores nem com as proeminentes pessoas de sua época. E desde que na hora da morte, as diferenças sociais se aumentam, pode ser por isso que a esperança do poema se volta para uma vida após a morte. Depois de morrer, a obra e história da poeta foram ainda alvo de crítica ferrenha que tentou, por muitas vezes, aprisioná-la em um local de mera imitadora e celebradora daqueles que a escravizaram. Um olhar e ouvido atentos à Phillis Wheatley Peters, que talvez não soubesse que estava respondendo e ainda responderia por uma gigantesca parcela de injustiçados na história do tráfico transatlântico, no entanto, podem revelar e, no nosso caso, buscar traduzir, a resistência contida nos caminhos dos seus versos.

Referências

- ARROJO, Rosemary. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Biblioteca Pierre Menard. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- BRADY, Andrea. *Poetry and Bondage: a History and Theory of Lyric Constraint*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2021.
- BRATHWAITE, Kamau. *History of the Voice: the development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. London: New Beacon Books, 1984.
- BOREN, Mark E. A Fiery Furnace and a Sugar Train: Metaphors that Challenge the Legacy of Phillis Wheatley's "On Being Brought from Africa to America". *CEA Critic*, v. 67, p. 38-56, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44377583>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRITTO, Paulo H. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. *In: Congresso Internacional da ABRALIC*, 10. 2006. Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. 135-144.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BYNUM, Tara. *Chasing Phillis Wheatley - uncovering other possibilities from the past*. 2021. Disponível em: <https://hedgehogreview.com/issues/authenticity/articles/chasing-phillis-wheatley>. Acesso em: 6 jun. 2023.
- CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiaspóricas. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 16, p. 63-72, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i16p63-72>.

CARRETTA, Vincent. *Phillis Wheatley Peters: Biography of a Genius in Bondage*. Georgia: University of Georgia Press, 2023.

CARRETTA, Vincent. (Ed.). *The Writings of Phillis Wheatley*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

CASA ÁFRICA. Conversación con Chimamanda Ngozi Adichie / CCCB. YouTube, 16 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHyNlOW-RKo>. Acesso em: 6 jun. 2023.

CESAR, Ana C. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

CHUONG, Jennifer Y. Engraving's "Immoveable Veil": Phillis Wheatley's Portrait and the Politics of Technique. *The Art Bulletin*, v. 104, n. 2, p. 63-88, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.2022.2000260>.

DERRIDA, Jacques. *The Ear of the Other*. Trad. Avital Ronell, Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985.

FALCÃO, Pedro Braga. Sobre a tradução. In: HORACIO. *Odes*. Trad. Pedro Braga Falcão. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 35-38.

FERLINI, Vera. *A civilização do açúcar: séculos XVI a XVIII*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

FLANZBAUM, Hilene. "Unprecedented Liberties: Re-Reading Phillis Wheatley." *MELUS*, v. 18, n. 3, p. 71-81, 1993. DOI: <https://doi.org/10.2307/468067>.

FITCH, Timothy. *Slave Trade Letters*. Medford Historical Society & Museum, 23 fev. 2013. Disponível em: <https://www.medfordhistorical.org/collections/slave-trade-letters/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GATES, Henry. *The Trials of Phillis Wheatley: America's First Black Poet and Her Encounters with the Founding Fathers*. New York: Basic Civitas Group, 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Kniple Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

CONÇALVES, Willamy. Tradução e imitação: correspondências formal e funcional para o hexâmetro e o dístico elegíaco greco-latinos em língua portuguesa nos séculos XVI e XVII. *Nuntius Antiquus*, v. 15, n. 1, p. 279-308, 2019.

HAMMON, Jupiter. ROYSTER, Paul (Ed.). *An Address to the Negroes in the State of New-York, 1787*. Nebraska, Electronic Texts in American Studies - University of Nebraska-Lincoln, Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/etas/12>. Acesso em: 6 jun. 2023.

HOBSBAUM, Philip. *Meter, Rhythm and Verse Form*. London, New York: Routledge, 1996.

HUTCHINS, Zachary Mcleod. Provocation: "Add New Glory to Her Name" Phillis Wheatley Peters. *Early American Literature*, v. 56, n. 3, p. 663-667, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1353/eal.2021.0062>.

JEFFERS, Honorée Fanonne. *The Age of Phillis*. Middletown: Wesleyan University Press, 2020. Kindle Edition.

JOHNSON, James W. *The Book of American Negro Poetry*. New York: Quinn & Boden Company, 2008.

JOHNSON, Samuel. *Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, explained in their different meanings and authorized by the names of the writers in whose works they are found*. 1753, 1755.

- LEVERNIER, James A. Style as Protest in the Poetry of Phillis Wheatley. *Style*, v. 27, n. 2, p. 172–193, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42946037>. Acesso em: 25 jul. 2024.
- LOGGINS, Vernon. *The Negro Author: his Development in America to 1900*. New York: Kennikat Press, 1964.
- LONG, William J. *American Literature: a Study of the Men and the Books that in the Earlier and Later Times Reflect the American Spirit*. Boston: Athenaeum Press – Ginn and Company, 1923.
- LOVING, MaryCatherine. Uncovering Subversion in Phillis Wheatley’s Signature Poem: “On Being Brought from AFRICA to AMERICA”. Nova York: Springer Science+Business Media, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44508165>. Acesso em: 9 jul. 2023.
- MATSON, R. Lynn. Phillis Wheatley – Soul Sister? *Phylon*, v. 33, n. 3, p. 222-230, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/273522>.
- MBEMBE, Achille. Crítica da razão negra. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2018.
- MERRIAM-WEBSTER ONLINE. Springfield: Merriam-Webster, 2023. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- MROCZEK, Eva. “Mark of Cain”. Disponível em: <https://www.bibleodyssey.org:443/en/people/related-articles/mark-of-cain>. Acesso em: 16 jul. 2023.
- O’NEALE, Sondra. A Challenge to Wheatley’s Critics: “There Was No Other ‘Game’ in Town”. *The Journal of Negro Education*, v. 54, n. 4, p. 500-511, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/229471>
- ODELL, Margaretta Matilda; WHEATLEY, Phillis. *Memoir and Poems of Phillis Wheatley, a Native African and a Slave*. Boston: Isaac Knapp, 1838.
- ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PEREIRA, Lawrence. Traduzindo Hamlet e King Lear ao português. *Eutomia*, v. 1, n. 10, p. 370-389, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/832>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- POINTON, Marcia. Slavery and the Possibilities of Portraiture. In: LUGO-ORTIZ, Agnes; ROSENTHAL, Angela. (Ed.). *Slave Portraiture in the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 41–70.
- POOL, Rosey E. *Beyond the Blues: New Poems by American Negroes*. Lymgne, Kent: Hand and Flower Press, 1962.
- POOLE, Scott. *Satan in America: the Devil We Know*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2009.
- SHAW, Gwendolyn DuBois. *Portraits of a People: Picturing African Americans in the Nineteenth Century*. Seattle: Addison Gallery of American Art: University of Washington Press, 2006.
- SCHEICK, William. Phillis Wheatley’s Appropriation of Isaiah. *Early American Literature*, v. 27, n. 2, p. 135-140, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25056895>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- SCHEICK, William. *Authority and Female Authorship in Colonial America*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998.
- SHIELDS, John. *Phillis Wheatley’s Poetics of Liberation: Backgrounds and Contexts*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2008.

WHEATLEY, Phillis; SHIELDS, John. (Ed.). *The Collected Works of Phillis Wheatley*. New York: Oxford University Press, 1998.

REDDING, J. Saunders. *To Make a Poet Black*. Estados Unidos: Cornell University Press, 2018.

REID-PHARR, Robert. *Conjugal Union: the Body, the House, and the Black American*. New York, Oxford University Press, 1999.

VOLTAIRE. *Ouvres complètes de Voltaire*. Tome Onzième - Seconde Partie. Correspondance Générale. Paris: Chez Th. Desoer, 1817.

WALDSTREICHER, David. *The Odyssey of Phillis Wheatley: a Poet's Journey through American Slavery and Independence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2023.

WERNER, Christian. Da tradução. Apresentação. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Ubu, 2018. p. 99-119.

WHEATLEY, Phillis. *Poems on Various Subjects, Religious and Moral by Phillis Wheatley, a Negro Servant to Mister John Wheatley, of Boston, in New England*. Boston, 1773. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/409/pg409.txt>. Acesso em: 23 jan. 2023.

WINKLER, Elizabeth. How Phillis Wheatley Was Recovered Through History. *The New Yorker*, New York, 30 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/under-review/how-phillis-wheatley-was-recovered-through-history>. Acesso em: 10 mar. 2023.

WOODS, Joseph. *Thoughts on the Slavery of the Negroes*. London: printed and sold by James Phillips, 1784.

Un ailleurs à soi e a tradução de um outro lugar

Un ailleurs à soi and the Translation of Elsewhere

Lígia Medina

Université de Montréal (UdeM)

Montreal | QC | CA

l.medinafc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5322-3174>

Resumo: De alguns anos para cá, nota-se o aumento da participação do público LGBTQIA+ nas produções culturais como um todo. Na literatura, isso é percebido não só no aumento de publicações de escritoras e escritores pertencentes a essa comunidade, mas também no crescente interesse das editoras e de profissionais da escrita em traduzir obras estrangeiras que a representem. Esse crescimento, no entanto, nem sempre corresponde à participação igualitária dessa comunidade na sociedade e muito menos à redução das violências contra esse grupo. Em muitos países de língua francesa, mesmo que os direitos reservados à população LGBTQIA+ sejam assegurados pelas vias legais, não é raro que o desejo por uma vida em *outro lugar* apareça como um caminho rumo à liberdade. O presente artigo propõe reflexões acerca das escolhas tradutórias de um romance que tematiza tal desejo: *Un ailleurs à soi*, da escritora haitiana Emmelie Prophète. Publicado em 2018, o romance apresenta o relacionamento amoroso entre duas mulheres em Porto Príncipe e o desejo quase generalizado de seus habitantes pela diáspora. Aqui, é apresentado o papel que a escrita de mulheres e a tradução feminista podem desempenhar para a ruptura dos silêncios que circundam mulheres que amam mulheres em realidades opressoras. Considerando o aumento de obras que centralizam a realidade de grupos sócio-historicamente excluídos, acredita-se que a tradução e discussão de tal romance no contexto brasileiro atual possam contribuir para a participação da comunidade LGBTQIA+ na sociedade, auxiliando no aumento da visibilidade e da inclusão da comunidade.

Palavras-chave: Emmelie Prophète; tradução literária; diáspora *queer*; literatura de expressão francesa.



Abstract: In recent years, there has been an increase in the participation of the LGBTQIA+ community in cultural productions overall. In literature, this is observed not only in the increase of publications by authors belonging to this community but also in the growing interest of publishers and writing professionals in translating foreign works that represent it. However, this growth does not always correspond to an equal participation of this community in society, nor to a reduction in violence against this group. In many French-speaking countries, even though the rights reserved for the LGBTQIA+ community are legally ensured, the desire for a life *elsewhere* often emerges as a path to freedom. This article proposes reflections on the translational choices of a novel that represents such desire: *Un ailleurs à soi*, by Haitian writer Emmelie Prophète. Published in 2018, the novel themes the romantic relationship between two women in Port-au-Prince, and the almost generalized desire of its inhabitants for diaspora. Here, it is shown the role that women's writing, and feminist translation can play in breaking the silences that surround women loving women in oppressive realities. Considering the growth of works that represent the reality of socio-historically excluded groups, it is believed that translating such a novel and discussing it in the current Brazilian context can contribute to the participation of the LGBTQIA+ community in society, aiding in the increase of visibility and inclusion of the community.

Keywords: Emmelie Prophète; literary translation; queer diaspora; Francophone literature.

1 Introdução

Meu lugar é por toda parte, menos aqui.

(Prophète, 2018, p. 7, tradução nossa)¹

A busca, a qualquer custo, por um lugar onde é possível *existir* longe de repressões, de silenciamentos, de violência. Existir não só no breu da noite, mas na palavra e no corpo, por si mesma e na companhia de outra. Tão óbvio e tão distante. Esse é o sonho de Maritou, uma

¹ “Ma place est partout, sauf ici.” Doravante, leia-se toda tradução de *Un ailleurs à soi* como nossa.

das protagonistas do romance *Un ailleurs à soi*, de Emmelie Prophète, que deseja partir alhures, para este *outro lugar*, em busca de si e de uma existência livre das amarras que a prendem a seu local de origem. Apesar de não ser um romance baseado em uma biografia específica, a vivência de Maritou é representativa de uma realidade bastante comum, especialmente em locais onde a homossexualidade segue sendo motivo de exclusão e, no limite, criminalizada.²

Como reflexo da sociedade em que vivemos, o apagamento de mulheres que amam mulheres³ na literatura é tamanho que, dos romances em língua francesa a que mais temos acesso, podemos contar nos dedos aqueles que, primeiro, apresentam uma relação homoafetiva entre mulheres e, segundo, chegam a fazê-lo de forma não fetichizada. Quando nos restringimos a romances escritos por mulheres de fora da França, o volume de obras é ainda menor, mas não inexistente. No entanto, esta realidade está em plena mudança e, seja por interesses comerciais, seja para dar conta da demanda de um público leitor curioso e diverso, ou pelo trabalho incessante e corajoso de profissionais da escrita, notamos o aumento da publicação de romances representativos da temática no mercado editorial mundial. Considerando esta tendência, e o desejo de contribuir com a inserção de obras que retratem mulheres que amam mulheres em suas narrativas nas discussões literárias da atualidade, o presente artigo visa apresentar algumas das reflexões que surgiram ao longo da tradução⁴ de *Un ailleurs à soi* da escritora haitiana Emmelie Prophète.

Publicado em 2018 pela editora Mémoire d'Encrier,⁵ o romance é todo localizado no Haiti, mais especificamente em sua capital, Porto Príncipe. As duas personagens principais se conhecem no bar Ayizan frequentado majoritariamente por estrangeiros e burgueses locais, onde Lucie trabalha como atendente. Maritou, que é estudante de Ciências Sociais, frequenta diariamente o Ayizan a fim de acompanhar Lucie até em casa ao final de seu expediente. As duas passam a ter uma relação amorosa velada, forçando Maritou a ter uma vida dupla: uma durante o dia na companhia de suas irmãs e outra na parte da noite com Lucie.

Maritou sente-se estrangeira em todos os locais que frequenta – exceto no quarto de Lucie. Na família, ela é vista como fruto do pecado da traição cometido pela mãe e, na comunidade onde vive, é estranha aos padrões de feminilidade socialmente esperados de uma mulher. Seu corpo, suas roupas, sua maneira de ser, são estranhos aos costumes locais e, desde muito nova, Maritou não se sente parte daquela comunidade. Assim como para vários outros personagens, ela considera o estrangeiro – o *ailleurs* – como um local de liberdade onde poderá viver longe das repressões sentidas em sua casa.

Lucie, por sua vez, não aspira à emigração pois, consciente de sua realidade, sabe que dificilmente viveria em condições melhores do que as tem em Porto-Príncipe. Ainda ado-

² Atualmente, 40 países criminalizam “atos homossexuais” entre mulheres, sendo que 12 dentre eles podem aplicar a pena de morte contra o crime (Map, c2024).

³ O termo “*femmes qui aiment les femmes*” é utilizado pela professora, romancista e ativista Frieda Ekotto (2013) para designar mulheres que têm relações amorosas e/ou sexuais com outras mulheres. A escolha por utilizar essa expressão ao invés de, por exemplo, “lésbicas”, “bissexuais”, “mulheres *queer*” se dá pelo entendimento da pluralidade de *performances* de gênero e de sexualidade que vão muito além das classificações ocidentais. Tal perspectiva será aprofundada na seção “Mulheres que amam mulheres”.

⁴ A tradução parcial do romance foi proposta como trabalho de conclusão de curso para fins acadêmicos em 2023 e a versão completa da tradução ainda está em andamento, sem publicação.

⁵ Editora independente com sede em Montreal, a Mémoire d'Encrier tem garantido espaço às “palavras singulares que contam histórias que não são contadas” (“*paroles singulières qui racontent des histoires que l'on ne raconte pas*”) (Mémoire d'Encrier, c2024) nas literaturas de língua francesa.

lescente, ela foge das violências e abusos que sofria em sua própria casa, sendo forçada a abandonar os estudos e a prostituir-se. O Ayizan, além de ser seu local de trabalho diário, é também onde encontra seus clientes.

As duas personagens têm características e histórias opostas: enquanto uma, abandonada pela mãe, cursa uma graduação, não se conforma aos padrões de feminilidade, é rejeitada e sonha com o exterior, a outra é forçada a abandonar a família e os estudos, é alvo de desejo de seus clientes por ser considerada uma mulher muito bonita e não tem pretensões de sair do Haiti. Uma é palavra lida em voz alta, outra é o silêncio da escuta. Ainda assim, quando não há mais luz do dia, essas duas mulheres conseguem se encontrar uma na outra, construindo talvez uma das poucas relações verdadeiras que já experimentaram na vida. Uma encontra segurança e paz na outra; mas, assim como o restante da relação, tais sentimentos terminam sempre velados, silenciados pelas violências que as circundam.

2 Silêncios e sexualidades de espaços não ditos

Lucie é meu silêncio preferido, aquele que fala sobre viagens, sobre o outro lugar para onde caminho desde sempre.

(Prophète, 2018, p. 98)⁶

Conforme relato de Frieda Ekotto (2013, tradução nossa) em entrevista, “a gramática do medo está presente em todo lugar e o silêncio se torna a norma.”⁷ Segundo o organizador do livro de relatos *The Queer Caribbean Speaks*, Kofi Campbell (2014, p. 6, tradução nossa), “muitos de fora da região não estão cientes do quão brutal pode ser a vida para homens gays, lésbicas e pessoas *queer* de toda identificação no Caribe”,⁸ o que estabelece essa “gramática do medo” na região em questão. Assim, os silêncios que circundam a narrativa e a relação entre as personagens podem ser entendidos como representantes da realidade de mulheres que amam mulheres no Caribe, mais especificamente, no Haiti. O silêncio marca a tentativa de apagamento de corpos e vozes dissidentes, pois aquilo que não pode ter voz, que é invisibilizado, não existe aos olhos da sociedade e, logo, não pode reivindicar direitos que desestabilizem as normas de poder já estabelecidas. No entanto, o que vemos em *Un ailleurs à soi* é como as protagonistas constroem uma relação justamente nesse silêncio, nesse espaço invisível às demais figuras da narrativa, como explicitado no trecho a seguir.

⁶ “Lucie est mon silence préféré, celui qui parle de voyages, de l’ailleurs vers lequel je marche depuis toujours.”

⁷ “La grammaire de la peur est partout présente et le silence devient la norme.”

⁸ “Many outside of the region are unaware of how brutal life can be for gay men and lesbians, and queers of all identifications, in the Caribbean”.

Ela encontrou em Lucie um ponto de referência. Existia alguém naquela cidade, naquele país que lhe demonstrou afeto. Essa pessoa não tinha dito que ela era uma fodida, grande demais, malvestida. Alguém que a ouvia ler, que ela levava de Niamei à Amsterdam numa tacada só. Seus sonhos podiam ser revelados, ditos em voz alta. Ela havia ultrapassado o estado de boato para se tornar uma alma, um corpo, um nome que uma mulher bonita repetia durante a noite, numa voz que era como um bálsamo sobre os anos de feridas e abria caminhos para que se misturassem os desejos de viagens e as razões para ficar. (Prophète, 2018, p. 59)

Elle avait trouvé en Lucie un point de repère. Il y avait quelqu'un dans cette ville, dans ce pays qui lui avait témoigné de l'affection. Cette personne ne lui avait pas dit qu'elle était mal foutue, trop grande, mal habillée. Quelqu'un qui l'écoutait lire, qu'elle emmenait de Niamey à Amsterdam dans une seule volée. Ses rêves pouvaient être dévoilés, dits à haute voix. Elle avait dépassé le stade de rumeur pour devenir une âme, un corps, un prénom qu'une belle jeune femme répétait dans la nuit et dont la voix était comme un baume sur des années de blessures et ouvrait la voie pour que se mélangent des désirs de voyages à des raisons de rester.

Entre elas, não existe o mesmo medo que aquele sentido diante das ameaças do restante do mundo. O medo é o da descoberta, da fragilidade e do desconhecido. A segurança que uma dá à outra permite a saída do “estado de boato” para a transmutação em “uma alma, um corpo, um nome que uma mulher bonita repetia durante a noite”. Maritou percebe a sua própria existência quando se permite existir diante de outra, lendo e criando histórias de mulheres que deram saltos no vazio, que atravessaram fronteiras e que, como ela, buscaram *existir* em qualquer outro lugar, menos ali. Elas driblam a “gramática do medo” e constroem uma forma de relação só delas, que nenhum outro personagem conhece ou sequer desconfia.

Para Lucie, o silêncio tem ainda outra função: o de defesa. Como mencionado, a personagem foi forçada a abandonar a família em decorrência de abusos que sofreu do pai, que também era um líder religioso da comunidade, além da violência por parte de sua mãe e irmãos. Ela não fala de seu passado nem de seus medos, e o silêncio se torna a sua arma frente aos demônios internos que precisa enfrentar diariamente. Sempre que questionada, ela se desvia com respostas ríspidas.

Maritou não ousava abordar com Lucie a questão dos homens que a acompanhavam em algumas noites. Morria de medo de estragar tudo. Lucie também não gostava muito de conversar. Achava que era uma perda de tempo e se irritava quando alguém lhe fazia perguntas. Lucie não fazia aquilo por dinheiro, Maritou tentava se convencer. Um grande sofrimento a invadia quando os ouvia em seu quarto, sabendo que estavam sobre a sua cama enquanto ela ficava sentada embaixo da janela. Será que ela pensava somente nela nesses momentos? Talvez.

— Não se meta nisso, gritou Lucie na única vez em que Maritou tentou abordar o assunto. (Prophète, 2018, p. 59)

Maritou n'osait pas aborder avec Lucie la question des hommes qui la raccompagnaient certains soirs. Elle avait trop peur de tout gâcher. Elle n'aimait pas parler non plus, Lucie. Elle considérait que c'était une perte de temps et s'énervait quand on lui posait des questions. Lucie ne faisait pas cela pour l'argent, essayait de se persuader Maritou. Une grande souffrance l'irradiait en les entendant dans sa chambre, les sachant dans son lit, alors qu'elle était assise sous la fenêtre. Pensait-elle seulement à elle dans ces moments-là ? Peut-être.

— Ne te mêle pas de cela, lui avait crié Lucie la seule fois où Maritou avait essayé d'aborder le sujet avec elle.

“Lucie não gostava de conversar” pois isso escancarava um passado que ela era incapaz de esquecer, um passado que a levou à dura realidade que vivia no presente. Por trás desse escudo opaco, existe uma mulher com cicatrizes e sonhos destruídos, tentando passar um dia de cada vez nos espaços seguros que ela mesma encontrou e construiu. No trecho a seguir, observamos a relação da personagem com seu espaço de liberdade: o território noturno.

É verdade que ela estava sempre com pressa para encerrar o dia, de tanto que o território noturno era o único lugar propício à vida para ela. (Prophète, 2018, p. 87)

Elle était, c'est vrai, toujours pressée de solder le jour, tant le territoire de nuit était seul propice à la vie pour elle.

É no território noturno, sobretudo no espaço fechado do seu quarto, que Lucie pode existir. Para Niamina Diabate (2016, p. 54, tradução nossa), “como resposta aos atos violentos de homofobia, as personagens se dedicam a uma espacialização *queer*”,⁹ na medida em que, assim como em outros romances (*Tu t'appelleras Tanga*, de Calixe Beyala, 1988; *La petite peule*, de Mariama Barry, 2000; *Chuchote pas trop*, de Frieda Ekotto, 2005; *Crépuscule du tourment*, de Léonora Miano, 2016), os relacionamentos proibidos acontecem em espaços secretos, fora das fronteiras opressoras das comunidades (Diabate, 2016, p. 53). É nesse espaço – e nos sonhos de Maritou – que a relação das duas de fato acontece. Como, portanto, levar adiante uma relação que existe apenas no silêncio?

3 Diáspora: sonho e sobrevivência

Ouviu como que em meio a uma névoa a voz do piloto dando as boas-vindas aos passageiros, em seguida uma voz feminina lembrando que não era permitido fumar dentro da aeronave. Ela já estava em outro lugar. Como Fatou, ela acabava de dar um grande salto no vazio.

(Prophète, 2018, p. 115)¹⁰

Para além desses espaços privados, um dos caminhos para contornar as agressões e os silêncios é a partida em diáspora. Em *Le discours antillais*, Glissant (1997) ressalta como o Outro produz uma opressão naturalizada, oculta, da qual o povo antilhano tenta escapar por meio da diáspora rumo justamente ao território dominado por este mesmo Outro, onde, então, toma consciência de seu não pertencimento. Tal questão é bastante visível no romance, que contrapõe o desejo de partida em busca de liberdade de uns, à consciência da dificuldade de pertencimento alhures de outros.

Saiu sem querer, ainda bem. Viverem juntas, as duas, aquele sonho. Existem países, cidades onde era possível. O mundo estava mudando. Quase em todos os grandes países era permitido que houvesse casais de mesmo sexo. As pessoas estão prontas. — Eu não, disse Lucie, que lhe deu as costas para dormir. (Prophète, 2018, p. 59)

C'était sorti malgré elle, c'était tant mieux. Vivre ensemble, à deux, ce rêve-là. Il y a des pays, des villes où c'était possible. Le monde changeait. Presque dans tous les grands pays, on admettait qu'il y ait des couples de même sexe. Les gens sont prêts. — Pas moi, avait dit Lucie qui lui avait tourné le dos pour dormir.

Maritou deseja partir para este outro lugar, onde as *outras* pessoas estão prontas, onde ela poderá andar de mãos dadas com a mulher que ama pela rua. Ela imagina outra possibili-

⁹ “As a response to homophobic acts of violence, the characters engage in a queer spatialization”.

¹⁰ “Elle entendit comme dans un brouillard le pilote souhaiter la bienvenue aux passagers, ensuite une voix féminine rappeler que le vol était non-fumeur. Elle était déjà ailleurs. Comme Fatou, elle venait de faire un grand saut dans le vide.”

dade de vida, mas infelizmente Lucie não compartilha do mesmo plano. Segundo Anne-Marie Fortier (2002), no movimento de diáspora *queer*, a saída do país pode coincidir também com a “saída do armário”, possibilitando novas formas de existência às pessoas que vivem em condições de repressão em seus locais de origem. Além de ser o maior desejo de Maritou e de outros personagens do romance, essa é também a realidade de muitos escritores e pesquisadores de temáticas LGBTQIA+, como os já mencionados H. Nigel Thomas e Frieda Ekotto que migraram, respectivamente, para o Canadá e para os Estados Unidos, onde construíram suas carreiras.

Existe ainda uma evidente relação do título do romance com o ensaio publicado em 1929 de Virginia Woolf: *Um teto todo seu* (*Une chambre à soi*, na tradução de Clara Malraux em francês). Para onde uma mulher precisa ir para conseguir ser livre? Woolf (2014) defende que esse lugar poderia ser um cômodo fechado de uma casa, por exemplo, onde ela poderia existir para além das obrigações familiares. Poderia ser também um *outro lugar*, amplo, sem forma definida, onde os pensamentos são livres e onde a liberdade e a individualidade são possíveis. Muitas vezes, sob um mesmo teto, residem traumas, violências e apagamentos intransponíveis, fazendo com que o único escape possível seja o dos pensamentos. Para Maritou, esse lugar seria a amplidão de Amsterdam e o reflexo de seus rios. Para as mulheres suicidas de Hilin Kaye presentes nas histórias contadas por Maritou, seria o fosso profundo, no interior de uma gruta, para onde saltavam.

4 Mulheres que amam mulheres

Frente ao abismo do silêncio, a questão deve, portanto, ser colocada de forma diferente: quais são os modos de representação que me permitiriam contar histórias de mulheres que amam mulheres?

(Ekotto, 2013)¹¹

Como mencionado anteriormente, escolhemos dar preferência ao termo “mulheres que amam mulheres” ao invés de lésbicas ou mulheres homossexuais, por exemplo. Na introdução de *The queer caribbean speaks*, Kofi Campbell (2014) também nos alerta para o risco do uso da palavra “*queer*” para denominação de pessoas que não se conformam aos padrões heteronormativos em culturas não ocidentais, visto que este termo foi cunhado dentro de espaços hegemônicos – e brancos. Um exemplo disso são os termos do crioulo haitiano para designar a *communauté M* que não têm traduções diretas no português, e que representam a comunidade não heterossexual do Haiti. Nela, *masisi* é o nome dado a homens que performam um “papel feminino” na sociedade ou na sua vida sexual, mas não é necessariamente equivalente a um homem homossexual; *madivin*, a pessoa do sexo feminino que vive relações sexuais com pessoas do mesmo sexo, mesmo que de forma esporádica, e é mais amplo do que a noção identitária de *lésbica*; *makomè*, a pessoa de sexo masculino que assume uma postura radicalmente feminina, mas ainda não é equivalente a uma pessoa transgênero; e *mix*, a pessoa que tem relações tanto homo quanto heterossexuais. Para a organização Kouraj (Corbet, 2013), os termos *masisi*, *madivin*, *monkonpè*, *makomè* e *mix* têm sido reivindicados pelas *personnes M*

¹¹ “Face à l’abîme du silence, la question doit donc être posée de façon différente : Quels sont les modes de représentation qui me permettraient de raconter des histoires de femmes qui aiment les femmes ?”

como ato de resistência ao apagamento e repressão do grupo LGBTQIA+ no Haiti, demonstrando novamente o poder político que sexualidade e gênero podem ter.

Segundo Keja Valens (2013, p. 5), o *ato de amar* mulheres (“doing women-loving”) condiz mais com uma possível identificação de sexualidade do que *ser amante* de mulheres (“being a women-lover”), considerando justamente a complexidade e multiplicidade de relações possíveis e os vários papéis que um indivíduo pode desempenhar dentro de uma relação. Frieda Ekotto (2016) reitera tal noção ao denominar este grupo de “mulheres que amam mulheres”, cada uma à sua maneira e à sua condição na sociedade onde estão inseridas.

Além disso, não basta olharmos para a comunidade LGBTQIA+ como sendo uma só, um único grupo excluído socialmente, pois, conforme Butler (2006), performatividades de gênero são múltiplas e variam conforme o contexto e intenção dos indivíduos. Ainda que relações homoafetivas ocupem espaços marginalizados em grande parte das sociedades no mundo, a forma como esses indivíduos participam (ou não) de suas comunidades difere em cada território. Além disso, Sophie Large (2017) afirma que o movimento feminista lésbico do Caribe é também afetado pelas marcas deixadas pela colonização que impõe normas sociais a serem seguidas e que determinam as comunidades e os comportamentos que devem ser rejeitados. Essas imposições geram hierarquias nas relações de poder entre os indivíduos, nas quais aquele que se enquadra dentro da norma detém mais poder, enquanto os dissidentes, não. Esse é um aspecto especialmente relevante quando analisamos *Un ailleurs à soi*, já que existe uma relação desigual de poder entre os personagens em geral, inclusive entre as protagonistas.

5 A tradução de um *outro lugar*

Diante de uma realidade tão particular, que tipo de posicionamento uma tradutora pode tomar no momento de escolher suas palavras para a construção desse *outro lugar*? Os aspectos culturais, a relação entre a representação na obra e as vivências reais de pessoas LGBTQIA+ no Haiti, a forma como o silêncio afeta as protagonistas, as motivações e as consequências da diáspora, a oralidade da linguagem, enfim, são muitos os detalhes que precisam ser estudados e levados em consideração para este trabalho. Na tradução e crítica da coletânea de relatos *She Called me Woman: Nigeria's Queer Women Speak*, Carolina Facchin (2021, p. 18) comenta a necessidade da representatividade de “histórias diversas, completas, que possibilitem a construção de novos imaginários e novas possibilidades”. Ao retomar Venuti (2017), a autora reforça que tradutores e tradutoras não são figuras invisíveis. Isso significa que as escolhas tradutórias nunca serão neutras, pois, por trás daquele texto, existe uma pessoa que optou por traduzi-lo daquela forma e não de outra. Além disso, por ser um romance representativo da homossexualidade feminina e pelo projeto tradutório estar inscrito em uma tradução feminista, as escolhas tradutórias não devem omitir questões referentes a gênero e sexualidade (Spurlin, 2017). O trecho a seguir é um exemplo de tais escolhas.

Deus não interveio prontamente para proteger seu pai, sua família. Ela não entendia como aquele tanto de orações, de devoções não tivesse surtido efeito imediato. Deus tinha permitido que a praga entrasse na casa e lá se instalasse em definitivo, ela continuava roendo a madeira, as paredes e a degradava. Sentia-se tão fraca diante da invasão deste lado de fora tão feio, tão fétido. (Prophète, 2018, p. 84)

Dieu n'était pas tout de suite intervenu pour protéger son père, sa famille. Elle avait mal compris que tant de prières, tant de dévotions n'aient pas un effet immédiat. Dieu avait laissé la vermine entrer dans la maison et elle s'y était durablement installée, elle continuait à ronger le bois, les murs et à la dégrader, elle. Elle se sentait si faible face à l'envahissement de ce dehors si laid, si puant.

Aqui, a irmã mais velha de Maritou, Jeanette, reflete sobre as condições deploráveis de sua vida e sobre o passado de sua família. Ao mencionar “la vermine” como causadora de toda mazela, a tradução escolhida foi “a praga”. Mesmo que “o verme” seja mais próximo do termo em francês, a escolha se deu considerando a marcação de gênero no feminino de “la vermine”. Nesse mesmo capítulo, somos apresentados à vida de Jeanette e a sua relação com a irmã mais nova, vista por ela também como uma praga na família, causadora de todo o mal.

Uma tradução feminista é aquela capaz de apresentar outras realidades sem o apagamento de gênero e de vivências marcadas pelo patriarcalismo (Flotow, 1991), recorrentes no romance em questão. Para Patricia Hills Collins (2017, p. xi, tradução nossa), “na política de um mundo em descolonização, a tradução é a cola que catalisa novos conhecimentos e que potencialmente fundamenta uma nova prática política”,¹² servindo como ferramenta que permite trocas e diálogos entre grupos distantes. Assim, a noção de uma tradutora “neutra” parece ainda mais distante, especialmente considerando que o romance foi escrito por uma mulher negra haitiana, que ele retrata a vida de pessoas marginalizadas neste mesmo país, e que isso é extremamente diferente da minha realidade. Toda a minha bagagem, de uma forma ou outra, faz parte das condições que embasam minha leitura crítica e tradução do romance, sempre atenta às particularidades da língua e às marcações de gênero, raça e classe no texto literário.

Um dos elementos desafiadores foi a tradução de termos referentes à religiosidade local e práticas vodu. Não são traduções óbvias e necessitam de atenção dobrada para não esbarrar nos limites entre apagamento e exotismo. Por exemplo, o peso que a palavra “vodu” carrega no imaginário de muitos brasileiros é completamente destoante das práticas religiosas comuns na região do Caribe. O próprio nome do bar faz referência a uma das maiores entidades da religião: Ayizan é uma figura feminina de muita autoridade sobre, por exemplo, o comércio e os espaços públicos, e esse nome não necessariamente nos diz algo em uma primeira leitura. Por um momento, pensei se não seria o caso de inserir uma nota de rodapé explicativa. Mas, novamente, esse é um dos elementos que marcam o distanciamento entre a obra e os leitores brasileiros. A escritora guadalupense Gisèle Pineau (Carlos *et al.*, 2024) afirma que, quando se trata de livros voltados a um público adulto, não há necessidade de incluir notas de rodapé para termos em crioulo a fim de explicar tudo de forma esmiuçada. Assim, tanto a busca por um significado quanto a manutenção do desconhecimento ficam por conta do leitor.

Existem ambiguidades evidentes no uso repetitivo de pronomes pessoais, sobretudo os femininos. Tais marcações foram mantidas por acreditar que colaboram com a construção dos personagens e de suas individualidades, como em: “Une grande souffrance l'irradiait en les entendant dans sa chambre, les sachant dans son lit, alors qu'elle était assise sous la fenêtre. Pensait-elle seulement à elle dans ces moments-là ? Peut-être.” (Prophète, 2018, p. 59, grifos

¹² “Within the politics of a decolonising world, translation is the glue that catalyses new knowledge that potentially grounds a new political praxis.”

nossos). Alguns dos pronomes poderiam ter sido omitidos no português, mas ao perceber a ambiguidade gerada e como isso se reflete na relação entre essas duas mulheres, preferi mantê-los todos (ou melhor, mantê-las todas) na tradução: “Um grande sofrimento a invadia quando os ouvia em *seu* quarto, sabendo que estavam sobre a *sua* cama enquanto *ela* ficava sentada embaixo da janela. Será que *ela* pensava somente *nela* nesses momentos? Talvez.” Maritou poderia, por exemplo, estar pensando no quarto de Lucie como sendo um espaço comum que também pertence a ela, e isso interfere na forma como lemos esse relacionamento, que por si só também é bastante ambíguo. Existem sonhos, mas nem sempre compartilhados; algumas comunicações, mas muito silêncio; muito afeto, mas também muita distância.

Lendo o romance de forma integral, nota-se a presença de alguns elementos textuais que ajudam a marcar o tom do texto, como a oralidade e a mescla de falas e pensamentos de personagens à narrativa. Tais elementos aproximam o texto escrito àquela realidade e às vivências diárias daquelas mulheres, o que pode ser visto no trecho a seguir, em que acompanhamos de perto os passos e pensamentos de Jeanette.

Sentia um leve rancor de Clémence pois, mesmo após vários avisos, ela não tinha chamado ninguém para consertá-las. A chapa está toda podre, ela dizia, a gente precisa trocar. Precisamos realmente fazer algumas reformas nesta casa, antes do próximo terremoto ou do próximo ciclone, senão vamos acabar debaixo de uma tenda, acrescentava. Mas com o que poderiam fazer tais reformas? Seria preciso que aquele peso morto que chamavam de irmã, que lhes custava caro, arrumasse um emprego ou sãisse de casa para morar em outro lugar. Ela já devia ter ido embora, nunca devia ter estado ali. (Prophète, 2018, p. 83)

Elle en voulait un peu à Clémence qui, malgré ses nombreux signalements, n'avait pas appelé un réparateur. La tôle est complètement pourrie, lui avait-elle dit, elle doit être remplacée. Nous devons sérieusement entreprendre des travaux dans cette demeure, avant le prochain tremblement de terre ou le prochain cyclone, sinon nous allons nous retrouver sous une tente, ajoutait-elle. Mais avec quoi pouvaient-elles bien effectuer ces travaux ? Il faudrait que leur feignasse de sœur qui leur coûtait finalement cher se trouve un travail ou quitte la demeure pour aller habiter ailleurs. Elle aurait dû déjà partir, elle n'aurait jamais dû être là.

Nota-se a preferência pela tradução dos verbos na forma “plus-que-parfait” ora para a forma simples do pretérito perfeito, ora para o pretérito mais-que-perfeito na sua forma analítica (ter/haver + participio do verbo principal), a depender do contexto de narração. Essa escolha se deu na tentativa de manter um tom textual mais próximo às vivências diárias, já que a forma sintética do pretérito mais-que-perfeito elevaria o tom do texto de forma indesejada. Isso se vê, por exemplo, em “[elle] n'avait pas appelé un réparateur”, traduzido por “ela não tinha chamado ninguém para consertá-las”, ou em “Dieu n'était pas tout de suite intervenu” (Prophète, 2018, p. 84) para “Deus não interveio prontamente”.

Além disso, ao longo do texto, o verbo *partir*, do francês, foi traduzido por “ir embora”, já que no português brasileiro do dia a dia usamos mais essa construção do que a palavra cognata do francês. A aproximação com a oralidade também permitiu escolhas lexicais nem sempre ao pé da letra da tradução, mas sim considerando o impacto e a força das expressões no contexto. Por exemplo, traduzir “feignasse” (Prophète, 2018, p. 83) por “peso morto” e “une mal foutue” (Prophète, 2018, p. 59) por “uma fodida”.

Uma das questões levantadas antes mesmo de dar início à tradução do romance foi em relação ao título da obra: *Un ailleurs à soi*. Em uma tradução ao pé da letra, *Um alhures para si*, talvez. No entanto, *alhures* não carrega a mesma familiaridade no português que *ailleurs* no francês. Além disso, o paralelo entre *Un ailleurs à soi* (Emmelie Prophète, 2018) e *Une chambre à soi* (Virginia Woolf, 1929, tradução de Clara Malraux) se dá logo nos títulos das publicações

em francês e, considerando a tradução de Woolf para o português (*Um teto todo seu*, realizada por Bia Nunes De Souza), gostaria de propor a tradução do título de *Prophète* seguindo esta mesma estrutura. *Um teto todo seu* é uma obra bastante relevante para os estudos feministas mundo afora, inclusive no nosso país, e fazer esse paralelo entre os títulos pode resultar em uma leitura frutífera do romance. Por enquanto, temos: *Um outro lugar todo seu*. Outra opção seria *Um estrangeiro todo seu* ou *Um alhures todo seu*, mas *estrangeiro* acaba levantando uma ambiguidade indesejada (e masculina) e, como já mencionado, *alhures* não me parece suficientemente corriqueiro como *ailleurs*. A escolha por traduzir *ailleurs* por *outro lugar* foi mantida ao longo de todo o texto, não só no título.

6 Reivindicando a palavra

Se existe uma gramática do medo, existe também uma gramática da subversão, na qual escritoras e personagens transgridem as normas de silenciamento. Chérine Chéhata (2018, p. 153, tradução nossa) afirma que, enquanto as mulheres negras foram despojadas de sua humanidade, o escritor homem se apossou do quadro literário com o “espírito hegemônico patriarcal”.¹³ Assim, buscando sua emancipação e “[p]raticando uma escrita fragmentada enquanto quebram tabus, essas mulheres das letras tomam posse de seus textos, de sua fala” (Chéhata, 2018, p. 153, tradução nossa).¹⁴ Ao tomar posse de sua própria palavra, “a escrita feminina contemporânea busca se redefinir em sua própria linguagem; reivindicar seus direitos na sociedade de hoje, independentemente de sua identidade sexual” (Chéhata, 2018, p. 153, tradução nossa).¹⁵ Além do mais, as escritoras francófonas negras

[q]uerem escrever porque têm algo a (se) escrever; porque têm algo a dizer após longos períodos de silêncio e mutismo ensurdecido que lhes foi imposto por um contexto sociocultural retrógrado, aquele que vê em cada palavra feminina uma voz a ser sufocada, em cada transgressão cultural uma voz a ser bloqueada.¹⁶ (Chéhata, 2018, p. 152, tradução nossa).

Se essas autoras escrevem as próprias histórias porque ninguém as escreveu por elas ou para elas, cabe também a nós, tradutoras e tradutores, compreender a autenticidade de suas narrativas e fazer escolhas que permitam (ou que ao menos busquem) transmitir as mesmas sensações de leitura, na mesma intensidade e profundidade. A literatura é capaz de revelar realidades que nos são desconhecidas, e a tradução permite que essas realidades alcancem lugares mais distantes. Em um mundo onde a gramática do medo persevera

¹³ “esprit hégémonique patriarcal”.

¹⁴ “Pratiquant une écriture éclatée tout en brisant les tabous, ces femmes de lettres prennent possession de leurs textes, de leur parole.”

¹⁵ “l’écriture féminine contemporaine cherche à se redéfinir dans son propre langage ; à revendiquer ses droits dans la société d’aujourd’hui, indépendamment de son identité sexuelle.”

¹⁶ “[Elles] veulent écrire parce qu’elles ont à (s’)écrire; parce qu’elles ont à dire après de longues périodes de silence et de mutisme assourdissant qui leur était imposé par un contexte socio-culturel rétrograde, celui-là qui voyait dans toute parole féminine une voix à étouffer, dans toute transgression culturelle une voix à bloquer.” (Chéhata, 2018, p. 152).

tão intensamente, é nosso dever manter a gramática da subversão por meio de escolhas que não apaguem ainda mais a autenticidade dessa literatura e dos indivíduos ali presentes. *Un ailleurs à soi* permite a ruptura do silêncio ao redor de mulheres que amam mulheres no Haiti, e, por mais que estes trechos da tradução estejam inseridos inicialmente na academia, o desejo é que frutos destas discussões possam também alcançar *outros lugares*, talvez ainda insipientes, mas reais e libertadores.

Referências

- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
- CAMPBELL, Kofi Omoniyi Sylvanus. *The Queer Caribbean Speaks: Interviews with Writers, Artists, and Activists*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- CARLOS, Lígia Medina *et al.* Palavras que atravessam mares e oceanos: entrevista com Gisèle Pineau. *Revista de Literatura, História e Memória*, [s. l.], v. 19, n. 34, p. 311-335, 2024. DOI: <https://doi.org/10.48075/rlhm.v19i34.32044>.
- CHÉHATA, Chérine. Voix et voies de l'émancipation de la femme dans le roman francophone contemporain d'Afrique noire. In: PARE, Daouda; YAUDAM, Élisabeth (Ed.). *Métamorphoses féminines: émergence et évolutions dans les littératures francophones contemporaines*. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2018. p. 151-159.
- COLLINS, Patricia Hill. Preface: On Translation and Intellectual Activism. In: CASTRO, Olga; ERGUN, Emek (Ed.). *Feminist Translation Studies: Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2017. (Série Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies). p. xi–xvi.
- CORBET, Alice. Le kouraj d'être soi en Haïti. *HAL open science*, [s. l.], 15 set. 2013. Disponível em: <https://shs.hal.science/hal-03024632/>. Acesso em: 16 jul. 2024.
- DIABATE, Naminata. Genealogies of Desire, Extravagance, and Radical Queerness in Frieda Ekotto's *Chuchote Pas Trop*. *Research in African Literatures*, v. 47, n. 2, p. 46-65, Summer 2016. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/622195>. Acesso em: 16 jul. 2024.
- EKOTTO, Frieda. Frieda Ekotto: Pour une critique endogène sur les représentations visuelles et littéraires de l'identité lesbienne africaine. [Entrevista cedida a] Beti Ellerson. *African Women in Cinema*. [S. l.] 13 nov. 2013. Disponível em: <https://africanwomenincinema.blogspot.com/2013/11/frieda-ekotto-pour-une-critique.html>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- EKOTTO, Frieda. Framing Homosexual Identities in Cameroonian Literature. *Tydskrif vir Letterkunde*, [s. l.], v. 53, n. 1, p. 128–137, 1 abr. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v53i1.8>.
- FACCHIN, Carolina Kuhn. *Do âmagô: uma tradução queerizante de She called me woman: Nigeria's queer women speak*. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.
- FLOTOW, Luise von. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *Traduction, terminologie, rédaction*, v. 4, n. 2, p. 69–84, 1991. DOI: <https://doi.org/10.7202/037094ar>.

FORTIER, Anne-Marie. Queer diaspora. In: RICHARDSON, Diane; SEIDMAN, Steven (Ed.). *Handbook of Lesbian and Gay Studies*. London: Sage Publications, 2002. p. 183-197.

GLISSANT, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.

LARGE, Sophie. Les spécificités du féminisme lesbien décolonial caribéen au prisme de la littérature : les cas de Yolanda Arroyo Pizarro et Rita Indiana Hernández. *Amerika*, n. 16, 1 jul. 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.8106>.

MAP of Countries that Criminalise LGBT People. *Human Dignity Trust*, Londres, c2024. Disponível em: https://www.humandignitytrust.org/lgbt-the-law/map-of-criminalisation/?type_filter_submitted=&type_filter%5B%5D=death_pen_applies. Acesso em: 20 abr. 2024.

PROPHÈTE, Emmelie. *Un ailleurs à soi*. Montréal, QC: Mémoire d'encrier, 2018.

SPURLIN, William. Queering Translation: Rethinking Gender and Sexual Politics in the Spaces Between Languages and Cultures. In: EPSTEIN, B. J.; GILLET, Robert (Ed.). *Queer in translation*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. (Série Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies). p. 172-183.

MÉMOIRE d'Encrier. Maison d'édition fondée en 2003, c2024. Disponível em: <https://memoire-dencrier.com/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

VALENS, Keja. *Desire between Women in Caribbean Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. 3. ed. New York: Routledge, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes De Souza. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2014.

Literatura LGBT em língua francesa no Brasil: flashes tradutórios

French LGBT Literature in Brazil: Translational Flashes

Dennys Silva-Reis

Universidade Federal do Acre (UFAC)

Rio Branco | AC | BR

reisdennys@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2422-2260>

Resumo: Este artigo investiga alguns movimentos não lineares ou cronológicos das traduções literárias LGBTs do par linguístico francês-português no Brasil. Interessa-nos saber quais são as motivações para tais traduções e como ocorreu ou como ainda ocorre a circulação da literatura LGBT em língua francesa no Brasil. Nota-se que tais traduções têm sua origem por meio do infiltramento temático em traduções de clássicos literários franceses e também por meio da adaptação de textos literários para outras artes. Por conta de uma ascensão do mercado livreiro e do crescimento do público leitor LGBT, cada vez mais novas traduções *queer* surgem. Entretanto, para auxiliar que o número de traduções possa prosseguir, o ensino de literatura francófona *queer* é colocado como uma força motriz. Assim, este artigo faz um levantamento amplo das traduções literárias LGBTs em língua francesa quanto ao seu histórico e à sua existência no Brasil.

Palavras-chave: tradução *queer*; tradução LGBT; tradução literária; literatura francófona; historiografia da tradução.

Abstract: This article investigates some non-linear or chronological movements of LGBT literary translations from the French-Portuguese language pair in Brazil. We are interested in knowing what the motivations are for such translations and how the circulation of French LGBT literature in Brazil occurred or still occurs. It is possible to see that such translations have their origin through thematic infiltration in translations of French literary classics and also through the adaptation of literary texts to other arts. Due to the rise of the book market and the growth of the LGBT readership, more and more new queer translations are emerging. However, to



help the number of translations continue, the teaching of queer Francophone literature is placed as a driving force. Thus, this article makes a broad survey of French LGBT literary translations regarding their history and existence in Brazil.

Keywords: queer translation; LGBT translation; literary translation; francophone literature; translation historiography.

1 Alavantú

Os elos entre os países de língua francesa e o Brasil têm uma longa tradição. Perpassam desde momentos históricos, como, por exemplo, França Antártica, França Equinocial, e imigração belga, suíça, haitiana, até elementos culturais como a Festa Junina, os agudás, os *boulevards* e o suflê. Em tratando-se de literatura, é inegável como a cultura francesa (em particular) dialoga com a cultura brasileira por meio de suas ideias (do pensamento iluminista ao republicano), de seus impressos (do folhetim aos romances) e gêneros textuais (da Constituição às poesias). No que tange a grandes movimentos transnacionais, como o da comunidade LGBT,¹ isso não é diferente. De grandes reflexões a memoráveis representantes, o Brasil acolhe e acolheu com vigor a cultura LGBT francófona, bem como outras que se somam à causa das minorias sexuais e de gênero brasileiras.

Prova disso são as visitas ao Brasil, no século XX, de Michel Foucault nas décadas de 1960 e 1970, e Sam Bourcier nestes últimos anos do século XXI. As obras e as ideias desses autores somadas às de Monique Wittig são facilmente encontradas nos debates brasileiros da comunidade LGBT. Ademais, Tomboy de Céline Sciamma, Adèle de Julie Maroh e Abdellatif Kechiche, Tom de Michel Marc Bouchard e Xavier Dolan, e a divertida família *gay* de *Agaiola das loucas* são personagens francófonos que estão no imaginário da comunidade LGBT brasileira. Atualmente, o livro *Aparelho sexual e cia.* (tradução de Eduardo Brandão; em francês: *Le guide du zizi sexuel*, 2001), escrito pelos quadrinistas Zep e Hélène Bruller, é a obra de língua francesa mais lembrada e discutida no Brasil por estar envolvida em escândalos como o “*kit gay*” (referência ao programa Escola sem homofobia), a candidatura do ex-presidente do Brasil Jair Messias Bolsonaro e a censura em escola.²

¹ Esta sigla, *grosso modo*, refere-se a lésbicas, gays, bissexuais e transsexuais. Neste texto, ela está sendo usada como designação de qualquer pessoa não heterossexual ou não cisgênero, ou mesmo fora dos padrões de gênero. Utiliza-se neste estudo o termo “*queer*” como sinônimo de LGBT, por entender que tal palavra pode designar um questionamento à sexualidade normativa. O autor do texto é ciente que a sigla possui atualmente outras variantes e que as letras desta sigla são formas de representatividade das sexualidades, logo, adota-se “LGBT” ou “*queer*” como um meio linguístico de fácil reconhecimento das inúmeras sexualidades dissidentes nem sempre simples de serem nomeadas ou reduzidas a um único termo.

² A prefeita Juliana Maciel de Canoinhas (SC) descartou o livro no lixo, alegando que a obra é imprópria para crianças e adolescentes.

Na França, a obra brasileira *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, afamada como o primeiro romance a abordar a questão da homossexualidade de forma aberta – antes mesmo da obra belga *Escal-Vigor* (1899), de Georges Eekhoud, considerada a primeira a tratar este assunto na Europa –, já recebeu duas traduções em língua francesa: *Rue de la Miséricorde* (2007), pela Éditions Métailié com tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, e *Un amour d'ébène* (2010), pela Quintes-Feuilles com tradução de Alexis Pereira de Gamboa. Somado a estas traduções, Caio Fernando Abreu, importante autor brasileiro *gay* do século XX, que tratou de temas como a AIDS em suas crônicas, tem parte de sua obra vertida em língua francesa.

Observa-se, assim, que as traduções literárias com a vertente LGBT são bilaterais entre França e Brasil. Entretanto, para este artigo, nos concentramos nas obras de língua francesa vertidas à língua portuguesa e publicadas no Brasil. Interessa-nos saber quais os motivos da tradução e como se dá ou se deu a circulação e recepção de tais livros. Para esta finalidade, primeiramente, demonstramos como a questão LGBT se infiltra em obras canônicas via tradução; em seguida, expomos como a circulação de algumas obras se deu primeiramente por suas transmutações;³ prosseguimos evidenciando como há um mercado e uma demanda do público leitor por tais obras; e, por fim, como o ensino dessa literatura pode contribuir para maior circulação do imaginário francófono LGBT no Brasil e, conseqüentemente, para a feitura de suas traduções.

Não se tem a pretensão de discutir todas as obras francófonas LGBTs traduzidas em português, mas sim fazer apontamentos de que essas traduções sempre existiram na História da Tradução brasileira⁴ e nas práticas de (re)leitura do público LGBT nacional. Ademais, a extensão e diversidade dessas traduções são vastas e complexas, pois muitas dessas obras foram publicadas em diferentes contextos históricos e editoriais, o que dificulta uma análise exaustiva em um único artigo. Logo, os pequenos *flashes* aqui apresentados, não são necessariamente cronológicos ou lineares, pois há uma preocupação nesse texto em mostrar *movimentos tradutórios* que aconteceram no passado e que ainda acontecem no presente – uma espécie de atos circulatórios da tradução. Almeja-se que as informações aqui reunidas sejam indícios de uma construção mais profunda da *etno-historiografia da tradução*⁵ da população LGBT brasileira que ainda carece de registros, de uma forma sistemática e organizada, das traduções de obras que exploram temas LGBTs.

A história dessas traduções é marcada por retomadas e transformações contextuais que dialogam com mudanças sociais, políticas e culturais ao longo do tempo, o que faz com que se demande uma abordagem que considere as múltiplas temporalidades e influências cruzadas dos processos de tradução de obras LGBTs. Convém lembrar que existem investigações basilares da História LGBT brasileira muito conhecidas – notadamente João Silvério Trevisan (2018), Renan Quinalha (2021), Luiz Mott (1987), Ronaldo Vainfas (2017), James Green

³ *Transmutação ou tradução interartística* é “[o] traslado de uma arte para outra ou a passagem de uma obra para outra obra em diferentes suportes, com diferentes sintaxes artísticas”. Assim, neste trabalho usa-se “a nomenclatura *tradução interartística* para nos referirmos tanto à passagem dos significados, quanto à passagem da materialidade de uma arte em outra arte” (Reis, 2019, p. 102-103).

⁴ Reafirma-se aqui o que já foi dito em trabalho anterior: “a História da Tradução é o estudo do ato tradutório no tempo, o que, conseqüentemente, envolve três instâncias: o agente de tradução, as obras traduzidas e o ato de traduzir analisados e mostrados diacronicamente” (Silva-Reis; Milton, 2016, p. 2-3).

⁵ Sobre o conceito de *etno-historiografia da tradução*, ele foi aprofundado em Silva-Reis (2021).

(2019), Flávia Péret (2011), dentre outros;⁶ todavia, elas apresentam uma lacuna quando o objeto central a ser explorado e refletido é a tradução.

2 O infiltramento no cânone

O conceito de Literatura LGBT (ou Literatura *Queer*) é bastante complexo de ser delineado. Por vezes, podemos mencionar que é a literatura produzida por pessoas LGBTs. Em outros momentos, é possível dizer que pode ser a literatura na qual os temas, as narrativas e as abordagens colocam em evidência as experiências, as reflexões e os valores LGBTs. Existe uma classificação que considera literatura LGBT apenas quando há uma união inseparável entre autoria e temática. O professor e pesquisador Pierre-Luc Landry (2017) considera que a literatura *queer* apresenta ao menos três princípios: a homonacionalidade, a ficção da homossexualidade e *queerificação* do literário. O primeiro princípio diz respeito à inclusão da homossexualidade dentro do discurso nacional; já o segundo leva em consideração a textualização das vivências *queer*; e, o terceiro, está voltado para a experimentação ou inovação, seja textual ou temática, relacionada à comunidade LGBT. Considerada desta forma, é possível dizer que a literatura *queer*, em sua face mais visível (e processável), se desdobra *grosso modo* em literatura *gay*, literatura lésbica, literatura bissexual e literatura trans.

Todavia, essas considerações delimitadoras ou organizadoras da literatura LGBT são muito recentes. Elas estão se sedimentando no século XXI devido à grande força que o movimento LGBT tem ganhado em cada canto geográfico do mundo, inclusive no Brasil. Anteriormente a esta consciência literária comunitária LGBT, temas, experiências e valores *queer* eram embutidos em narrativas de muitos autores e autoras que não tinham consciência deliberada sobre a comunidade LGBT ou apenas tinham consciência pessoal sobre o tema. Logo, há muitas obras de autores que não são LGBTs, mas que narraram ou escreveram sobre experiências não heteronormativas.

No caso da literatura em língua francesa, muitos dos autores tatearam de forma mais ou menos aprofundada os temas LGBTs, sobretudo no que tange a experiências sexuais não heteronormativas. O historiador brasileiro Luiz Carlos Villalta (2012), ao estudar as bibliotecas de padres em Outro Preto entre os séculos XVIII e XIX, demonstrou como a literatura erótica e libertina em língua francesa era popular e, em certa medida, tolerada. A recepção crítica dessas obras variava e expressava, em certa medida, um contexto social singular. Já no século XIX, a literatura de sensação – feita para “se ler com uma mão só” (El Far, 2004) – era algo que fazia muito sucesso com os leitores masculinos. Já circulava à época, para além das bibliotecas de padres, obras eróticas que apresentavam experiências sexuais lésbicas e os mais diversos tipos de libertinagens como os romances setecentistas *Teresa filósofa* (*Thérèse philosophe*, 1748), atribuído a Jean-Baptiste de Boyer, Marquês d’Argens, e *Memórias de frei*

⁶ Cf. GREEN, James Naylor. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução de Cristina Fino, Cássio Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2019; MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987; PÉRET, Flávia. *Imprensa gay no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2011; QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021; VAINFAS, Ronaldo. *Trópicos dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

Saturnino (Histoire de don Bougre, portier des Chartreux, 1715), de Gervaise de Latouche. Aliás, tais obras acompanhavam toda a literatura licenciada em língua portuguesa oriunda da Europa que circulava no Brasil (Curopos; Maia, 2023).

E com o sucesso da corrente literária naturalista e suas extrapolações, obras francesas que performavam sexualidades dissidentes também circulavam no Brasil oitocentista. Ainda que, em um primeiro momento, essas obras não fossem traduzidas – pois a língua francesa era aprendida pela elite e, portanto, se lia no original –, posteriormente, elas receberam tradução. Dentre elas, pode-se mencionar: *Dama das Camélias (La Dame aux camélias, 1856)*, de Alexandre Dumas Filho, *Naná (Nana, 1880)*, de Émile Zola e *A religiosa (La religieuse, 1796)*, de Denis Diderot. Todas obras de autores do cânone francês que traziam, em particular, ora de modo velado, ora em forma de erotismo e/ou pornografia, cenas, experiências e metáforas da homossexualidade e da bissexualidade.

Como eram autores respeitados, admirados e extremamente lidos, temáticas LGBTs discutidas nessas obras entravam na cultura literária brasileira sem desconfiança. Isso se dava porque esses autores do cânone francês não eram exatamente conhecidos por escreverem sobre tal temática. A sexualidade era assunto adjacente para tais autores. Desta forma, textos de Balzac (ex.: *A menina dos olhos de ouro [La Fille aux yeux d'or, 1833]*), Victor Hugo (ex.: *Claude Gueux, 1834*),⁷ Charles Baudelaire (alguns poemas de *As flores do mal [Les Fleurs du mal, 1857]*), Guy de Maupassant (ex.: *A mulher de Paulo [La Femme de Paul, 1881]*), dentre outros, foram lidos, traduzidos e circulam até os dias atuais nas livrarias brasileiras. A única exceção é o Marquês de Sade que tem, desde muito tempo, obras eróticas traduzidas no Brasil em que se manifestam vivências homo e bissexuais (Silva, 2022).

Observa-se que esse infiltramento da temática LGBT em autores de língua francesa cânones do século XIX foi igualmente copiado por André Gide, Jean Cocteau, Jean Genet, Julien Green, Paul Verlaine, Marcel Proust, Marguerite Yourcenar, Max Jacob, Sidonie-Gabrielle Colette, Valentine Penrose, Violette Leduc, dentre outros autores assumidamente não héteros. Eles escreveram sobre diversos assuntos com algumas obras dedicadas à temática LGBT, seja de forma tímida ou intensiva, seja de modo ficcional ou autobiográfico. Isso, possivelmente, pode ter contribuído para que suas obras possam ter sido traduzidas no Brasil sem embargo moral ou qualquer tipo de censura, visto que são igualmente autores que fazem parte do cânone, dentro de uma visão contemporânea, quando se estuda literaturas em língua francesa.

3 A circulação “não livresca”

No século XX, algumas obras literárias de língua francesa ganharam fama e, posteriormente, tradução em língua portuguesa porque, primeiramente, ficaram conhecidas por suas transmutações ou traduções interartísticas. Ou seja, foram apresentadas ao público brasileiro, inicialmente, a partir de outra arte como uma adaptação do texto. Possivelmente, da década de 1980 aos anos seguintes, a mais lembrada e fresca na memória LGBT brasileira é *A gaiola das*

⁷ Para um aprofundamento sobre as traduções e circulação brasileira deste texto *vide* REIS, Dennys da Silva. *As retexturas brasileiras de Claude Gueux*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

loucas (La cage aux folles), peça de Jean Poiret que foi adaptada para o cinema italiano (1978), americano (1996) e vietnamita (2019), com grande sucesso mundial.

No Brasil, o texto foi traduzido do francês por Ironi Tavares e a peça foi dirigida por João Bethencourt em 1978. Com enorme sucesso durante três anos, sempre com o teatro lotado, ela foi representada por um elenco inteiramente hétero como relembra o diretor:

[João] Dória se queixa até hoje que eu o maltratei nos ensaios. É que ele, no início, tinha dificuldade de desmunhecar. E aí eu desmunhecava; todo mundo desmunhecava; para mostrar que desmunhecar é só uma forma de linguagem, um comportamento. Tivemos ensaios engraçados e difíceis, ao mesmo tempo. Hoje em dia, que eu estou mais seguro e menos ansioso, depois de muitos anos de análise, acho que saberia lidar melhor com a situação. Naquela época, o conceito de que todos nós temos um lado feminino e um masculino não era tão difundido. Por isso, os valores eram mais rígidos. O Dória acabou superando suas dificuldades e a peça foi um dos maiores sucessos de várias temporadas (Murat, 2007, p. 109).

Foi a primeira vez que o papel de transformista (*drag queen*) foi tratado com profundidade e respeito, mostrando impasses emocionais vividos pelos personagens homossexuais (Bethencourt, 2015). Seguido a esse sucesso teatral, o texto ganha novamente vida com o *remake* filmico americano de 1996. O sucesso da peça era tão grande que se tornou musical na Broadway em 1983 e este musical é traduzido no Brasil em diferentes épocas, sendo em 2010 a última representação afamada que contou com a adaptação, direção e atuação de Miguel Falabella ao lado de Diogo Vilela. Destaca-se que, enquanto na primeira tradução (a de Ironi e Bethencourt), o tradutor era um agente heterossexual e sua intenção maior era o sucesso do produto cultural, os últimos (Miguel Falabella e Diogo Vilela) são tradutores-atores *gays*, que, além do sucesso do produto cultural, almejavam trazer as discussões da obra com maior realidade e proximidade de suas próprias vivências pessoais.

Outro texto de língua francesa que ficou conhecido entre o público brasileiro foi a peça teatral *Tom na fazenda* (2017) – texto escrito pelo dramaturgo quebequense Michel Marc Bouchard. A peça foi traduzida por Armando Babaioff, que relata:

Conheci esse texto em 2014, depois de uma conversa com meu amigo Egídio La Pasta Jr., que me contava sobre um longa-metragem dirigido pelo canadense Xavier Dolan. Eu disse que não tinha visto e ele achou que eu poderia gostar, mas o que me chamou a atenção foi quando Egídio me contou que o longa era baseado numa peça de teatro e ambos tinham o mesmo nome: *Tom na fazenda*. Pedi a ele que não me contasse mais nada. Eu já tinha colocado na cabeça que não queria ver o filme, que queria ler a peça. Quando cheguei em casa, fui à caça do texto na internet, encontrei uma edição digital e li numa tacada só. Fiquei fascinando com a história do jovem Tom, que viajava ao interior para o funeral de seu namorado e encontra uma série de surpresas e conflitos.

Terminei a leitura e logo comecei a tradução do texto. Eu queria contar essa história no teatro. Enquanto reescrevia em português as falas dos personagens que revelavam suas idiosincrasias em cada frase, busquei o contato do autor da peça, Michel Marc Bouchard. Em pouco tempo, eu estava com os direitos comprados para produzir a obra, que veio a se tornar realidade três anos depois (Babaioff, 2017, p. 7-8).

Tom na fazenda viajou o Brasil e com mais de 300 apresentações ganhou protagonismo no cenário teatral brasileiro com diversos prêmios. Seu texto foi publicado em formato de livro no mesmo ano de sua estreia nos palcos: 2017. O texto chama a atenção por tratar de questões de não aceitação da homossexualidade dentro do seio da família, especialmente na zona rural. A obra tem adaptação homônima para o cinema, mas esta não fez tanto sucesso no Brasil. Vale destacar que a identificação do tradutor Armando Babaioff, que também é ator, com a obra traduzida (*Tom na fazenda*) deve-se ao fato de que ele é um tradutor-ator *gay*, com experiências próximas à da peça de teatro. E assim, com amorosidade, se apaixonou pelo texto a ser traduzido e representado, como é possível ver na citação anterior.

Em 2013, um filme de grande sucesso estreia no Brasil trazendo a descoberta lésbica como tema central: *Azul é a cor mais quente*, do diretor Abdellatif Kechiche. O longa-metragem recebeu grande destaque em todo o mundo concorrendo a vários prêmios pelo realismo das atuações e a beleza do enredo. Por outro lado, foi extremamente criticado por transformar o sexo lésbico em pornografia e por não ter a mesma representatividade lésbica proposta pela autora da obra original em que o filme se baseia (Miranda, 2013). De fato, o filme é uma adaptação do romance gráfico de Julie Maroh, ativista do movimento LGBT na França. O sucesso do longa fez com que o romance gráfico fosse traduzido em 2019 pela editora Martins Fontes com tradução de Marcelo Mori. A obra é um sucesso de vendas entre os admiradores de romances gráficos no Brasil na atualidade.

Ainda dentro do universo de língua francesa, um dos poemas *queer* mais conhecidos no Brasil é “Sonnet du trou du cul” (Soneto do olho/buraco do cu):

Sonnet du trou du cul

Obscur et froncé comme un œillet violet
Il respire, humblement tapi parmi la mousse
Humide encor d'amour qui suit la fuite douce
Des Fesses blanches jusqu'au cœur de son ourlet.

Des filaments pareils à des larmes de lait
Ont pleuré, sous le vent cruel qui les repousse,
À travers de petits caillots de marne rousse
Pour s'aller perdre où la pente les appelait.

Mon Rêve s'aboucha souvent à sa ventouse ;
Mon âme, du coït matériel jalouse,
En fit son larmier fauve et son nid de sanglots.

C'est l'olive pâmée, et la flûte câline,
C'est le tube où descend la céleste praline :
Chanaan féminin dans les moiteurs enclos !
(Verlaine, [Rimbaud], 2006 [1863], p. 68)

Soneto do olho do cu

Obscuro e pagueado cravo violeta
Respira, humildemente no meio da espuma
Inda úmida de amor que em doce encosta ruma
Da brancura da bunda à beirada da meta.

Filamentos tais como lágrimas de leite
Choraram, sob o vento cruel que os repele,
Através de coágulos de barro em pele,
P'ra se perder depois onde a encosta os deite.

Mi'a boca se ajustou muita vez à ventosa
Minh'alma, do coito material invejosa,
Fez ali lacrimal e de soluços ninho.

Azeitona em desmaio e taça carinhosa
O tubo onde desce celeste noz gostosa
Canaã feminino em suor muradinho!
(Silva, 2007, p. 148-149)

Este soneto foi escrito por dois autores franceses que tinham uma relação homoafetiva no século XIX: Paul Verlaine e Arthur Rimbaud (White, 2010). Os quartetos são atribuídos a Verlaine e os tercetos a Rimbaud. O poema é uma paródia de uma antologia de sonetos de Albert Merat que elogiava partes do corpo feminino (Silva, 2007). A surpresa e

o riso dos excessos descritivos e imagéticos recaem sobre a parte do corpo escolhida: o cu. Este poema foi traduzido por inúmeros letrados brasileiros: Ivo Barroso, Heloísa Jahn, José Paulo Paes, José Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drummond, Milton Lins, dentre outros. A versão de Corrêa e Drummond foi usada em um espetáculo teatral e posteriormente musicada por José Miguel Wisnik.⁸

O poema sobrevive no imaginário brasileiro erótico graças às suas traduções e transmutações e pela ambiguidade do tema, se masculino ou feminino, se hétero ou homossexual. Marcos Silva (2007) fez uma historiografia deste poema e nela demonstra o quanto este texto sobreviveu entre os literatos brasileiros com as mais diversas conotações, significâncias e simbolismos. Para o historiador, *Sonnet du trou du cul* é símbolo de riso, enfrentamento e inconformismo poético, social e sexual. O riso causado não é menosprezo, mas acolhimento de um inesperado objeto poético que circulou e ainda circula em língua portuguesa graças aos sentimentos que causa entre seus leitores: estranheza e contentamento.

4 Demandas *queer*: um público interessado e um mercado em ascensão

Assim como as inúmeras artes contribuem para que a tradução literária *queer* circule e finque raízes na cultura literária brasileira, outro fator que contribui também é a formação, evolução e continuidade de um mercado editorial LGBT e de um público LGBT interessado em consumir produtos culturais dirigidos a eles. Segundo o pesquisador Roberto Muniz Dias,

[a]s editoras LGBTTT não surgiram apenas para desengavetar textos não-publicáveis ou não condizentes com uma linha editorial tradicional. Elas também serviram, e ainda usam este expediente, para publicar autores e histórias com teor e qualidade literárias. Além de editores comprometidos com seu mister e seus autores, as editoras LGBTTT trabalham para levar ao público informação, autoajuda, inclusão e entretenimento. Sua função está além de se posicionar num mercado competitivo por ter um público consumidor, ou um nicho mercadológico. Elas existem como registro de uma literatura que pela sua contemporaneidade pleiteia a visibilização de minorias historicamente silenciadas por relatar suas experiências de amor, desejo e demandas sociais. O público consumidor está além de colocar um produto cultural na prateleira, ele está à procura de se informar, autoconhecer-se, instruir-se sobre direitos e, sobretudo, compartilhar suas histórias com o mundo.

Dessas experiências com uma literatura engajada, autobiográfica, visceral, politizada e reivindicatória surgiram as primeiras editoras gays, no final do século XX. Têm como enfoque o testemunho, a reivindicação, a militância como forma de exigir direitos como mais uma forma de conscientizar e protocolar demandas das minorias; diminuir o preconceito e levar informação ao público leitor. Além disso, elas visavam difundir as ideias de libertação gay e desenvolver uma cultura própria (Dias, 2013, p. 59).

Em consonância com Dias, assevera-se que o mercado livresco LGBT tem cada vez mais produzido obras em diversos seguimentos de livros, em particular, psicologia, autoajuda, religião, ciência, direito e política. Há uma profusão de traduções ensaístas, sendo que

⁸ Disponível para escuta em: https://youtu.be/gh3YdmKgyHU?si=3L3wlwbOpXR_pLhW. Acesso em: 23 abr. 2024.

muitas são traduções oriundas da língua francesa, como, por exemplo: *As lésbicas – mitos e verdades* (2009) (tradução de Marly N. Peres), de Stéphanie Arc; *Homo Inc.Orporated: o triângulo e o unicórnio que peida* (2020) (tradução de Marcia Bechara), *Compreender o feminismo* (2021) (tradução de Fabiana Aparecida de Carvalho, Roberta Stubs Parpinelli e Patrícia Lessa dos Santos) e *Queer Zones 1* (2022) (tradução de Henrique Provinzano Amaral e Thiago Mattos), de Sam Bourcier; *O pensamento hétero e outros ensaios* (2022) (tradução de Maíra Mendes Galvão), de Monique Wittig; *O desejo homossexual* (2020) (tradução de Daniel Lühmann), de Guy Hocquenghem; além dos textos de Michel Foucault, como os volumes de *História da Sexualidade* (traduções dos três primeiros volumes por Maria Thereza da Costa Albuquerque e o último, quarto volume, por Heliana de Barros Conde Rodrigues e Vera Maria Portocarrero) publicados pela editora Paz e Terra.

Nesta seara de traduções, a tradução literária tem uma dose significativa. No que tange às traduções oriundas da língua francesa, podem-se mencionar desde textos clássicos conhecidos e canônicos (como *As guerrilheiras* [2019] [tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo], de Monique Wittig; *Herculine Barbin – o diário de um hermafrodita* [1982] [tradução de Irley Franco], de Michel Foucault, *Poemas eróticos – para ser caluniado* [1985] [tradução de Heloisa Jahn], de Paul Verlaine, *A terra austral conhecida* [2011] [tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro], de Gabriel de Foigny; *A convidada* [2020] [tradução de Vittor Ramos], de Simone de Beauvoir; *Memórias de Adriano* [2015] [tradução de Martha Calderaro], de Margueritte Yourcenar, *O imoralista* [2018] [tradução de Theodomiro Tostes], de André Gide, etc.) até textos mais contemporâneos ou antigos e desconhecidos (como *Teresa e Isabel* [2001] [tradução de Maria Lúcia Machado], de Violette Leduc, *Justin* [2016] [tradução de Fernando Scheibe], de Gautier; *Degenerado* [2020] [tradução de Renata Silveira], de Chloé Cruchaudet, *Je Nathanaël* [2011] [tradução de Thiago Gomide Nasser], de Nathanaël, *Três* [2023] [tradução de Julia Sobral Campos], de Valérie Perrin, *A Trindade Bantu* [2022] [tradução de Lucas Neves], de Max Lobe, *O beijo de Narciso* [2023] [tradução de Régis Mikail], de Jacques d'Adelswärd-Fersen, *A menina que não fui* [2023] [tradução de Régis Mikail], de Han Ryner, etc.).

Dois casos específicos chamam a atenção: as traduções de obras de Edouard Louis e de Abdellah Taïa. Toda a obra completa de Edouard Louis foi traduzida no Brasil por duas editoras: a Tusquets (traduções de Francesca Angiolillo) (*O fim de Eddy* [2018] e *História da violência* [2020]) e a Todavia (traduções de Marília Scalzo) (*Quem matou meu pai* [2023], *Lutas e metamorfoses de uma mulher* [2023] e *Mudar: Método* [2024]). Em 2024, foi publicado seu novo romance *Monique s'évade*, que possivelmente será traduzido em breve no Brasil. O autor, abertamente homossexual, escreve, em tom autoficcional de forma bastante detalhista e com uma visão ampliada da sociedade e da política francesa atual, sobre suas vivências como homem *gay*. Muitos leitores LGBTs se identificam com as situações e os comportamentos descritos em seus romances. Já Abdellah Taïa, autor *gay* marroquino, com extensa obra publicada em francês, começou a ser traduzido e publicado no Brasil recentemente: *Aquele que é digno de ser amado* (2018) (tradução de Paulo Werneck), *Um país para morrer* (tradução de Raquel Camargo) (2021) e *Viver à sua luz* (2023) (tradução de Camilla Vargas Boldrini). Suas obras têm um certo destaque porque trazem à luz como é ser *gay* e árabe no Marrocos, ou seja, apresenta, por meio da literatura, vivências LGBTs em um país que criminaliza a homossexualidade. Aliás, seus textos aproximam as comunidades LGBTs árabes e europeias, mostrando que as questões *queer* são transnacionais independentemente da localidade geográfica.

Com efeito, a crescente efervescência de traduções e publicações LGBTs no Brasil tem acompanhado as conquistas do movimento LGBT brasileiro (Francisco, 2022), especialmente no século XXI, com a implementação de políticas públicas de Direitos Humanos, fortalecimento de associações LGBTs, criação de leis a favor da comunidade LGBT, produção de conhecimento científico LGBT, bem como “uma maior conscientização” sobre as sexualidades dissidentes nas escolas, mídias e na sociedade como um todo (Green, Quinalha, Caetano, Fernandes, 2018). É claro que, como consequência, de um lado, há a promoção de ativismos, letramentos, imaginários e representatividade LGBT (Trevisan, 2018); de outro lado, há a valorização do *pink money* (dinheiro gasto por indivíduos da comunidade LGBT), o que faz com que o mercado capitalista também fique atento ao poder aquisitivo da comunidade LGBT e produza produtos direcionados a ela (Alves, 2019). E dentre esses produtos culturais, os livros, as traduções.

5 Ensino de culturas literárias francófonas *queer*

O desejo da tradução e da leitura de obras literárias *queer* se dá, *grosso modo*, pela formação de um certo gosto e conhecimento deste tipo de literatura. Mesmo os editores de livrarias especializadas em literatura LGBT, para apostarem na comercialização de um livro, se inteiram de uma certa cultura LGBT em voga para fins capitalistas e/ou ativistas (Francisco, 2022). No que concerne à literatura *queer* em língua francesa, percebe-se que, quer seja nos cursos livres de língua francesa, quer seja nos cursos de formação de professores de francês, quer seja nos cursos de pós-graduação, esse repertório cultural literário é pouco debatido e dado a conhecer.

Cada vez mais, no Brasil, nos cursos *de* e *em* língua francesa (bem como nos cursos de Letras – Línguas Estrangeiras Modernas), o público LGBT se faz presente.⁹ Contudo, pouco das culturas francófonas LGBTs são mencionadas e trabalhadas em sala de aula como uma interculturalidade ou como conhecimento de mais uma alteridade. O resultado disso é uma educação relativamente heteropatriarcal, tradicional e canônica da língua francesa e de suas literaturas, com certo afastamento das vivências *queer*.¹⁰ O professor e pesquisador Anderson da Mata (2020) chama a atenção para como a leitura de textos LGBTs pode ser reparadora, terapêutica e como isso deve ser considerado no ensino de literatura:

⁹ Uma amostra singular desse dado é conhecida por meio da dissertação *Trajetória, permanência e afiliação de estudantes LGBTs na UFRB: a transformação do estigma em orgulho* (2017), de Elder Luan dos Santos Silva, que discute como a universidade pública brasileira tem recebido um número maior de alunos não heterossexuais nos cursos de Humanidades, dentre eles, o curso de Letras. Em consonância com essa discussão, investigações sobre gênero no ensino de língua francesa leva-nos a constatar a presença de aprendizes LGBTs e seus aliados nos cursos deste idioma. Para citar um exemplo, a tese *Masculinidades e feminilidades dentro dos manuais do FLE (Francês Língua Estrangeira): das visões sexistas às relações de gênero* (2008), de Sergio Luiz Baptista da Silva, aborda maneiras de mediar conhecimentos feministas, LGBTs e anti-heteropatriarcais em sala de aula de língua francesa.

¹⁰ Um relato bastante interessante sobre este assunto é oferecido no trabalho de conclusão de curso de Jéssica Farias dos Santos (2022): *Thérèse et Isabelle: Uma tradução comentada de uma obra dissidente*. A autora expõe seu percurso formativo em Letras-Francês, bem como sua vivência lésbica enquanto leitora e tradutora de uma literatura *queer* em língua francesa, revelando como essa área de estudo e aprendizagem estética está à margem dos conteúdos acadêmicos e das vivências universitárias didatizadas em sala de aula na graduação.

[A] dimensão reparadora é mais uma forma de esses leitores falarem da identificação com o texto. Por isso, o que mais me interessa nesses comentários é o entusiasmo com a leitura que vai sendo expresso em cada um deles, que é devido exatamente ao que se costuma negar na crítica literária dita séria sobre a experiência estética: o distanciamento e o desinteresse. Nenhum desses leitores está preocupado em se mostrar distante do texto nem dele desinteressado. Ao contrário, quanto mais próximo dele, melhor. Quanto mais ensinar, mais potente terá sido a leitura. Poderíamos, condescendentes, dizer que esses leitores estariam em busca de um espelho, de uma leitura que repetisse aquilo que já sabem, que querem ouvir, em que, por vaidade, se reconhecem. Por outro lado, de alguma forma, é também possível imaginar que esses leitores estão em busca de experiência: de ouvir a do outro, experimentá-la, conectá-la com as suas e saírem mais complexos – e, por que não?, melhores – da leitura. Esse desejo do efeito terapêutico, condenado por grande parte da crítica e da teoria literárias, correlaciona-se com a observação de bell hooks sobre a vontade dos estudantes de transformarem os espaços da aula em uma «terapia de grupo», rejeitada pelos professores ditos sérios. [...] Não venho aqui defender esse modelo de leitura como mais adequado, mas apenas constatar que há um imenso descompasso entre o que esperamos do leitor literário e o modo como esses leitores têm se formado. E posso afirmar que esse descompasso é nocivo a todos: de um lado, os leitores limitados a um modelo de leitura por identificação direta não têm acesso a um potencial revolucionário e transformador que só pode vir da oscilação entre perder-se e encontrar-se em um texto e do manejo habilidoso das ferramentas de leitura e escrita que a teoria propõe; de outro lado, teóricos e críticos seguem falando para um clube fechado de iniciados, sem entender o que está acontecendo da porta de sua confraria para fora, onde há muita literatura sendo feita e lida (Mata, 2020, p. 34-35).

Nos cursos de graduação,¹¹ notadamente, percebe-se o quanto o ensino das literaturas não atinge de imediato os alunos LGBTs e nem conscientiza quaisquer alunos sobre outras alteridades relacionadas às sexualidades dissidentes. Não há uma oscilação entre perder-se e encontrar-se na aula de literatura, tal como sugere Anderson da Mata acima. Esse desfalque no ensino superior de literaturas francófonas se dá ora pelo desconhecimento, ora pela falta de acesso a obras, seja no original ou em tradução. Entre os professores, há uma insipiência quanto às temáticas *queer* abordadas em obras de autores canônicos de literaturas em língua francesa. Textos como *Gabriel* (1839), de Georges Sand, *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier, *Séraphîta* (1835), de Honoré de Balzac, *Lorenzaccio* (1896), de Alfred de Musset – para citar apenas alguns autores clássicos – são majoritariamente desconhecidos nos cursos de graduação e formação de leitores, bem como do público brasileiro em geral já que não possuem tradução.¹²

¹¹ Cita-se aqui duas pesquisas sem a pretensão de exaurir o assunto, visto não ser o momento oportuno: uma pesquisa mais antiga: *O texto literário em aula de francês língua estrangeira (FLE)* (2007), de Josilene Pinheiro Mariz, que aborda os cursos de graduação no Nordeste; e uma pesquisa mais recente: *Ensino de literatura e a formação de professores de francês na(s) Amazônia(s) brasileira(s)* (2021), de Stéphanie Soares Girão, que aborda os cursos de graduação na região Norte do Brasil. Ambas pesquisas sérias sobre o potencial da literatura para com os alunos e professores, e com análises qualitativas de cursos de graduação. Nelas vê-se que o tema das literaturas *queer* ou LGBTs não são nem aludidos.

¹² Uma anedota: a convite da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), o autor do presente texto apresentou um trabalho analisando as obras *Gabriel* (1839), de Georges Sand, *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier e *Séraphîta* (1835), de Honoré de Balzac (Silva-Reis, 2022). Somente o mediador da mesa conhecia uma das obras, a audiência e demais componentes da mesa as desconheciam. Após apresen-

É claro que, se há uma ignorância quanto a textos de autores clássicos franceses, no que diz respeito às chamadas literaturas francófonas, isso é potencializado. Por exemplo, são totalmente ignoradas as obras dos belgas Georges Eekhoud (ex.: *Escal-Vigor* [1899]) e Marguerite Coppin (ex.: *Ressort cassé* [1889]); do suíço Max Lobe (39 *rue de Berne* [2013]); das camaronesas Frieda Ekotto (ex.: *Ne chuchote pas trop* [2005]) e Calixthe Beyala (ex.: *C'est le soleil qui m'a brulée* [1987]); da magascarense Michèle Rakotoson (ex.: *Lalana* [2002]); dos marroquinos Abdelhak Serhane (ex.: *Messouada* [2002]), Abdelkebir Khatibi (ex.: *Le Livre du sang* [1979]), Mohamed Leftah (ex.: *Au bonheur des limbes* [2006]) e Hicham Tahir (ex.: *Jaabouq, le joint* [2012]); dos haitianos Claude Fignolé (ex.: *La dernière goutte d'homme* [1999]), Jean-Euphèle Milcé (ex.: *L'alphabet de nuits* [2004]) e Kettly Mars (ex.: *L'Heure hybride* [2005]); dos franco-antilhanos Denis Boucolon (ex.: *Mon mari est capable* [1988]) e Maryse Condé (ex.: *Célanire cou-coupé* [2000], *La Belle créole* [2003], *Histoire de la femme cannibale* [2003], *Comme deux frères* [2007]); e da guianense Françoise James-Ousénie (ex.: *Entre l'arbre et l'écorce* [2009]). Todas estas obras citadas trazem em seus enredos, ora personagens, ora situações, ora ativismos LGBTs. Algumas até mesmo com autoria não heterossexual. Tais produções literárias são desconsideradas, de uma parte, por não serem muito divulgadas, lidas e estudadas; por outra parte, por serem obras um pouco inacessíveis no mercado livresco ou em bibliotecas públicas – inclusive para poder traduzi-las.

A invisibilidade no ensino de tal literatura colabora para: (1) uma falta de experiências com as estéticas *queer*; (2) menos apreciação da diversidade cultural e do pluralismo de pontos de vista; (3) pouco respeito por outras referências culturais LGBTs; (4) diminuição de conscientização e compreensão sobre os próprios preconceitos, estereótipos, discriminações e ideias pré-concebidas a respeito de sexualidades não heteronormativas; (5) a antipatia e a acriticidade quanto às ideias, aos valores, os comportamentos e os sentimentos em torno da comunidade LGBT; e, (6) a inaptidão de intervir (mesmo que teoricamente) como mediador cultural de práticas e saberes culturais *queer*.¹³ Logo, é preciso rever maneiras de atualizar o magistério superior sobre o tema, bem como promover tal ensino entre alunos e professores na universidade. Desde a socialização (institucional, discente e/ou docente) de obras de autores com temáticas LGBTs de língua francesa até mesmo investimento em momentos de trocas literárias didatizadas ou espontâneas, em sala de aula ou outros ambientes educacionais e/ou culturais.

Frisa-se ainda que a escolha de um repertório literário LGBT abrangente (entre tradicional e popular, ou clássico e contemporâneo) contribui para uma maior ampliação de horizontes críticos dentro do domínio das sexualidades dissidentes. Como a língua francesa tem uma produção extremamente diversa em vários países francófonos, um caminho interessante seria: (1) tentar interseccionar cultura LGBT local com cultura LGBT da obra literária escolhida para leitura/análise em sala de aula; ou (2) conhecer uma nova cultura LGBT totalmente desconhecida ou diferente da cultura LGBT local por meio de uma obra literária. Aliás, a análise de autores héteros que escrevem sobre vivências *queer*, bem como de autores LGBTs

tação, algumas pessoas – que já haviam feito uma pesquisa rápida na internet – perguntaram se já existia tradução dessas obras, inclusive em outras línguas (como inglês ou espanhol) porque, por meio da comunicação, despertou-se o interesse por lê-las. Ou seja, apresentar uma obra também é um meio de motivar sua leitura, quiçá sua tradução. Entretanto, muitos leitores nem sabem que tais obras *queer* existem.

¹³ Jean-Claude Beacco, em *L'altérité en classe de langue – pour une méthodologie éducative* (2018), faz um aprofundamento mais detalhado e elaborado dessas questões relacionadas, em particular, ao ensino de línguas, todavia, bastante úteis para se pensar, igualmente, o ensino de literaturas em língua francesa.

que escrevem sobre suas próprias experiências, pode trazer experimentações estéticas e terapêuticas singulares para os leitores, com compartilhamentos de saberes únicos, robustos e enriquecedores (para aluno e professor) em sala de aula.

Um maior ensino de literatura *queer* pode oportunizar futuramente um número mais elevado de obras estrangeiras em língua portuguesa. Uma vez o gosto literário e a educação literária adquiridos, isso pode gerar vontade de traduzir e favorecer o surgimento de novos tradutores, de novas editoras, novas traduções e novas geografias tradutórias *queer*. Consequentemente, a circulação de mais saberes LGBTs, bem como o avanço na pesquisa *queer* da área de Humanidades, se intensificará, beneficiando, assim, o público brasileiro LGBT interessado nesses bens culturais.

6 Anarriê

Como vimos neste artigo, a circulação de tradução *queer* não é uma novidade na historiografia da tradução no Brasil. No que tange à língua francesa, essa circulação de tradução LGBT tem início no século XIX, por intermédio de autores do cânone que vez ou outra pincelavam a temática das sexualidades dissidentes, estratégia essa utilizada também por alguns autores LGBTs de língua francesa considerados clássicos presentemente no mercado editorial brasileiro. A historiografia dessas traduções revela um percurso marcado por adaptações contextuais e pela crescente visibilidade das temáticas LGBT na literatura, refletindo as mudanças sociais e culturais ao longo do tempo.

Foi demonstrado também que algumas traduções alcançaram o público brasileiro por meio de adaptações e pelo crescente interesse nas últimas décadas pela cultura *queer*, o que resultou no ascendente número de editoras LGBTs no Brasil. E, mencionamos, como hipótese, que a criação de uma certa tradição e gosto pela literatura em língua francesa *queer* pode gerar novas traduções em solo nacional. E o ensino de literatura francófona *queer* na universidade pode ser um grande propulsor, haja vista o empenho de tradutores e editores atuais que primeiro se (in)formaram quanto a este tipo de literatura para depois exercerem seus ofícios.

Aliás, destaca-se, com maior afinco, o fenômeno que grande parte das traduções LGBTs no Brasil são frutos de tradutores e editores engajados e militantes da comunidade LGBT. Eles, por meio da literatura de ficção ou ensaística, são agentes de mudança da cultura e do pensamento *queer* no Brasil. Isso tem um impacto direto na tradução literária, visto o grande *boom* desses últimos anos de novos livros colocados à disposição do público brasileiro LGBT. Não se pode negar que alguns são traduzidos devido ao seu sucesso no mercado livreiro internacional com prêmios e boa fortuna crítica. Outros, são traduzidos devido a seu estudo na universidade, fruto, por vezes, de pesquisa acadêmica de pós-graduação. Todavia, não deixam de contribuir para maior circulação do imaginário francófono LGBT no Brasil.

É certo que a literatura *queer* de língua francesa não para de crescer, ganhando outros espaços de publicação e difusão como o ciberespaço. Entretanto, mapear essas traduções é uma nova investigação a ser feita com a finalidade de responder o porquê de tais textos e como eles são disponibilizados. O autor francês transmasculino Noah Truong, por exemplo,

já começa a aparecer traduzido no ciberespaço brasileiro.¹⁴ Será que em breve outros autores também estarão em traduções *queer* instagramáveis? Parece-nos que sim.

Para os tradutores e editores LGBTs, exercer a tradução parece seguir a canção *Comme ils disent* (Como dizem) de Charles Aznavour (1972):

Le travail ne me fait pas peur
Je suis un peu décorateur
Un peu styliste
Mais mon vrai métier
C'est la nuit
Que je l'exerce travesti
Je suis artiste
J'ai un numéro très spécial
Qui finit en nu intégral
Après strip-tease
Et dans la salle je vois que
Les mâles n'en croient pas leurs yeux¹⁵

Que venham novas traduções *gays*, novas traduções *sáficas*, novas traduções *trans*! Bem como traduções *agêneras*, *ceterossexuais*, *demissexuais*, *intersexuais*, *omnissexuais*, *não binárias*, e de demais orientações marginalizadas. Traduzir não faz medo, tem seu estilo, é um ofício, é se travestir com o discurso do outro, é realizar uma arte, um número especial, é despir o *queer* e assombrar a heteronormatividade *comme ils disent*.

Referências

ALVES, Matheus Felipe. *Olhares cruzados: o Pink Money e o movimento LGBT*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2019.

COMME ils disent. Intérprete: Charles Aznavour. Compositor: Charles Aznavour. In: *IDIOTE, je t'aime*. Intérprete: Charles Aznavour. Paris: Barclay, 1972. 1 CD, faixa 10. Encarte.

BABAI OFF, Armando. Apresentação. In: BOUCHARD, Michel Marc. *Tom na fazenda*. Tradução de Armando Babai off. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

BEACCO, Jean-Claude. *L'altérité en classe de langue – pour une méthodologie éducative*. Paris: Didier, 2018.

BETHENCOURT, Cristina de Mello. *João Bethencourt – acadêmico popular: A gaiola das loucas e Sodoma & Gomora – ecos de um encenador contemporâneo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

¹⁴ Disponível em: <https://www.acapivara-cultural.org.br/post/poesia-de-l%C3%ADngua-francesa-com-tem%C3%A1tica-transmasculina-noah-truong-nomes-mortos-novos-mundos-tra>, e em: https://www.instagram.com/p/C5v27WGuuh1/?img_index=1. Acesso em: 30 abril 2024.

¹⁵ O trabalho não me faz medo/ sou um pouco decorador/ um pouco estilista/ mas meu verdadeiro ofício/ é a noite/ que o executo travestido/ sou artista/ tenho um número especial/ que termina nu integral/ depois do *striptease*/ e na sala eu olho/ os machos não acreditam no que veem (tradução nossa).

CUROPOS, Fernando; MAIA, Helder Thiago (org.). Sexo e sensibilidades eróticas na literatura lusobrasileira de Oitocentos e da Belle Époque. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 4-17, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/va.i43.201297>.

DIAS, Roberto Muniz. *Editoras LGBTTT brasileiras contemporâneas como registro de uma literatura homoafetiva*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teorias Literárias e Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANCISCO, Alex Carolino. *Páginas coloridas: editoras independentes pela diversidade*. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2022.tde-06062022-143948>.

GIRÃO, Stéphanie Soares. *Ensino de literatura e a formação de professores de francês na(s) Amazônia(s) brasileira(s)*. 2021. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

GREEN, James Naylor; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (org.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

LANDRY, Pierre-Luc. Littérature queer. Le refus du ghetto et des regroupements vaseux. *Nuit blanche, magazine littérature*, n. 147, p. 34-38, verão 2017.

MARIZ, Josilene Pinheiro. *O texto literário em aula de Francês Língua Estrangeira (FLE)*. 2007. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MATA, Anderson. Onde estão os leitores? Redes sociais e a literatura LGBTQI+. *Abriu*, n. 9, p. 17-38, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1344/abriu2020.9.2>.

MIRANDA, André. Um dos filmes mais comentados do ano, 'Azul é a cor mais quente' estreia no Brasil. *O Globo Cultura*, Rio de Janeiro, 3 dezembro 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/um-dos-filmes-mais-comentados-do-ano-azul-a-cor-mais-quente-estreia-no-brasil-10946271>. Acesso em: 20 abril 2024.

MURAT, Rodrigo (org.). *João Bethencourt: o locatário da comédia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

REIS, Dennys da Silva. *Victor Hugo, um tradutor interartístico no século XIX*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SANTOS, Jéssica Farias. *Thérèse et Isabelle: Uma tradução comentada de uma obra dissidente*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Língua Moderna Estrangeira [Francês]) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

SILVA-REIS, Dennys; MILTON, John. História da tradução no Brasil: percursos seculares. *Translatio*, Porto Alegre, n. 12, p. 2-42, dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/69413>. Acesso em: 24 jul. 2024.

SILVA-REIS, Dennys. Etno-historiografia da tradução: o caso das populações negras no Brasil. In: LIMA, Érica; PISETTA, Lenita Rimoli; VERAS, Viviane (org.). *E por falar em tradução*. Bauru: Canal 6, 2021. v. 1, p. 82-96.

SILVA-REIS, Dennys. Sand, Balzac e Gautier sob o signo do travestismo: TransIdentidades na literatura francesa do século XIX. In: TAUFER, Adauto Locatelli; CUNHA, Andrei dos Santos; ZITTO, Bruno Costa (org.). *Diálogos transdisciplinares: ciências humanas, cultura, tecnologia*. Porto Alegre: Class, 2022. p. 100-119. Disponível em: https://www.bestiario.com.br/abralic_2022/1-Dialogos-transdisciplinares.pdf. Acesso em: 24 jul. 2024.

SILVA, Elder Luan. *Trajetória, permanência e afiliação de estudantes LGBTs na UFRB: a transformação do estigma em orgulho*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SILVA, Marcos. Rir do corpo: paródia e riso num poema de Rambaud e Verlaine. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 145-161, jul.-dez. 2007.

SILVA, Rodrigo D'Avila Braga. *Do Boudoir à Alcova: recepção e análise crítica das traduções brasileiras de La Philosophie dans le boudoir*. 2022. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/242690>. Acesso em: 24 jul. 2024.

SILVA, Sergio L. Baptista. *Masculinidades e feminilidades dentro dos manuais do FLE (Francês Língua Estrangeira): das visões sexistas às relações de gênero*. 2008. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-25112009-110827>.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VERLAINE, Paul. *Poèmes érotiques*. Paris: Librio, 2006.

VILLALTA, Luiz Carlos. Leituras Libertinas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 48, n. 1, p. 76-99, jan.-dez, 2012.

WHITE, Edmund. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Re-*queer* lo *queer* en la traducción: de las inscripciones globales a las locales

Re-*queer* o *queer* na tradução: das inscrições globais para as locais

Re-*queering* the *Queer* in Translation: from Global to Local Inscriptions

Lily Martinez Evangelista
Universidade de Brasília (UnB)
Brasília | DF | BR
lmartinez@unb.br
<https://orcid.org/0000-0003-2833-1699>

M. Emilia Barbosa
Missouri University of Science and
Technology (MST) | Rolla | MO | US
ebarbosa@mst.edu
<https://orcid.org/0009-0002-7938-4694>

Jon Braddy
Florida Gulf Coast University (FGCU)
Fort Myers | FL | US
jbraddy@fgcu.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0990-085X>

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo explorar la traducción de textos *queer* por medio de la perspectiva de los traductores, analizando cuestiones de identidad e interpretación. En concreto, argumentamos que es importante exponerles a los traductores en formación las teorías sociales que promueven igualdad, para entender en profundidad por qué es relevante el perfil de los traductores que trabajan con textos que contienen implicaciones de activismo social, como también analizar el material, la causa, la teoría y los sujetos en análisis. Reflexionamos sobre cuestiones que van de la mirada dirigida a una lectura de textos *queer*, hasta desafíos globales con raíces en el poscolonialismo y los retos a los que les hacen frente los traductores de textos *queer* en el siglo XXI. Aunque el activismo por medio de las comunidades *queer* continúa, ya que no todos tenemos los mismos derechos ni recibimos igual tratamiento en nuestro día a día, una necesidad salta a la vista entre los investigadores, y esa es la de que, ahora que la teoría *queer* ha hecho circular con éxito conceptos globales *queer*, hemos de poner en evidencia en nuestras traducciones las formas de expresar identidades *queer* con todas sus diferencias y especificidades locales, y, de esta forma, utilizar la traducción para re-*queer* los conceptos globales, trayendo las inscripciones locales al discurso *queer*.

Palabras clave: *queer*; subjetividades; traductor.



Abstract: This article explores the translation of queer texts by analyzing the translator's perspective and deciphering questions of identity and interpretation. We argue that it is important to expose future translators about social theories that promote equality, in order to understand why the translator's profile is relevant in relation to texts that contain implications on social activism, as well as to be able to understand the material, the cause, the theory and the subjects under analysis. We explore the gaze in relation to understanding queer texts, global difficulties rooted in postcolonial theory, as well as the challenges in translating queer texts in the twenty-first century. Although activism by queer communities continue, for not all of us have the same rights or treatment in our daily lives, one need stands out among researchers, and that is, now that queer theory has successfully circulated global queer concepts, we leave in our translations the ways to express queer identities with all their differences and local specificities, so that we use translation as a way to re-queer global concepts, bringing local inscriptions onto queer discourses.

Keywords: queer; subjectivities; translator.

Language is a privileged means through which we display or reveal our sexual identities or inclinations, our love or hate, our attitudes to love or sex. It is through language that we construct a sexual narrative. The sexual idiom is ritualized differently in the different languages and, consequently, demands highly conscientious translators to turn it from one language into another. The language of sex is, in any type of text, a highly sensitive one, and demands an accurate rendering of words, expressions, innuendoes and associations.¹

José Santaemilia

¹ El lenguaje es un medio privilegiado en el cual podemos exponer o revelar nuestras identidades sexuales o inclinaciones, nuestro amor u odio, nuestras actitudes hacia el amor o el sexo. Es por medio del lenguaje que construimos una narrativa sexual. El modismo sexual es ritualizado diferentemente en los diferentes lenguajes y, consecuentemente, exige unos traductores altamente consientes para poder reconstruirlos de un lenguaje a otro. El lenguaje sobre el sexo es, en cualquier tipo de texto, un tema muy sensible, y exige una interpretación precisa de las palabras, las expresiones, las connotaciones y las asociaciones (José Santaemilia, traducción nuestra).

1 Introducción

La teoría *queer* es más que una teoría, representa a comunidades alrededor del mundo con experiencias que nos muestran distintas formas de expresar nuestro género y nuestra sexualidad. Las cuestiones de representación continúan siendo las mismas: la necesidad de representar a un grupo que, a lo largo de la historia, ha sido marginado u oprimido, y lo sigue siendo hasta hoy en todos los países y en nuestras propias comunidades. Esta labor resulta fundamental, puesto que implica asegurar derechos iguales para todos. Lo que ha de repensarse es el papel que ejerce factor traductor en dicho proceso, ya que, como representante de su cultura, sus oportunidades e identidades, los agentes de la traducción pueden transferir sus propios deseos al traducir textos *queer*, y como resultado de ello, generar traducciones corrompidas. Eso es lo que se deduce de la manera como Tiganá Santana interpreta el principal desafío para los traductores a la hora de traducir palabras y conceptos de los pueblos bantú, que residiría en el hecho de que no creen en los conceptos que están traduciendo (Santana, 2019, p. 66-68). En concreto, Santana aborda la dificultad que implica traducir conceptos como *kalunga*² y explicarlos adecuadamente cuando los traductores no tienen una intimidad profunda con el léxico bantú (Santana, 2019, p. 66-68). De la misma manera, para poder traducir textos *queer* tenemos que preguntarnos: ¿podemos traducir ese tipo de textos si no entendemos la historia de la teoría *queer*? ¿O la de sus comunidades?

El nacimiento de la teoría *queer* es consecuencia del desarrollo de la historia como una disciplina humana, culminando con el movimiento de liberación LGBT de los años 1960 y 1970 donde emergieron los estudios gays/lésbicos y de género (Rivkin; Ryan, 2001, p. 675-678). El término específico teoría *queer* surge a partir de los 1980 (Rivkin; Ryan, 2001, p. 675-678). Lilith Acadia describe la teoría *queer* como una herramienta que nos permite analizar de cerca o criticar las dimensiones históricas de género de acuerdo con todas las experiencias humanas, la cual la hace un enfoque relevante contemporáneo para acercarse a obras literarias y mediáticas e ir más allá de lo superficial, y apoyar lecturas poco convencionales que deconstruyen suposiciones normativas (2021, resumen). La teoría *queer* busca salir del padrón de definir o de encuadrar la subjetividad de cualquier persona a una visión donde lo normativo es no definir, apartándose de toda forma de esencialismo, para poder ser una teoría flexible, en continua evolución, o como Nikki Sullivan escribe, “to resist closure and remain the process of ambiguous (un)becoming” (2003, p. v).³ La teoría *queer* analiza cuestiones de raza, sexualidad, género, clase y violencia en producciones culturales, literarias y políticas como el cine, la música, y otros medios (Acadia, 2021, resumen). Cuando aplicada, la teoría *queer* puede ayudar a deconstruir marcos epistémicos naturalizados alrededor de temas como el lenguaje, el género, la sexualidad, la historia, el sujeto, la universalidad, el medio ambiente, las fronteras, el espacio, el tiempo, las normas, los ideales, la reproducción, la utopía, el amor, la nación, el poder, entre otros, al examinar formas normativas de saber y de ser (Acadia, 2021, resumen).

Así, el presente artículo tiene como objetivo explorar la traducción de textos *queer* desde la perspectiva de los traductores, analizando cuestiones de identidad e interpretación.

² De acuerdo con Santana, *kalunga* significa “presente”, pero en una visión del universo dentro del “yo”, incluyendo diversos tiempos y espacios (Santana, 2019, p. 67-68).

³ “resistir un proceso cerrado y permanecer el proceso de ambigüedad sin realización” (2003, p. v, traducción nuestra).

El artículo discute teorías de la subjetividad e indaga acerca de la creación de la identidad ‘yo’ de los traductores en contacto con materia *queer*. Argumentamos que es importante poner en contacto a los traductores en formación con las teorías sociales que promueven igualdad, para entender en profundidad por qué es relevante el perfil de los traductores que trabajan con textos que contienen implicaciones de activismo social, como también analizar el material, la causa, la teoría y los sujetos en análisis. De esta manera, el artículo está dividido en las siguientes secciones. Primero, ofrecemos una breve introducción histórica para llegar a una perspectiva social consistente sobre la sexualidad, partiendo de los movimientos sociales e intelectuales, que incluyen al socialismo, el movimiento de la mujer, y el movimiento lésbico y gay. En la tercera sección, se discute el hecho de que el análisis de los textos *queer* no constituye una tarea al margen de cuestiones éticas, a la vez que plantea la necesidad de disponer de conocimientos sobre las comunidades *queer* locales y globales, como también de la teoría poscolonial, a la hora de traducir textos *queer*. Finalmente, terminamos el presente trabajo dando ejemplos que ponen de manifiesto la necesidad de descolonizar a los traductores, para que sean conscientes previamente de potenciales errores relativos a la traducción *queer*, en los que se incluyen borrar toda identidad *queer*, añadir atributos exóticos donde no los hay, y/o apagar los efectos sexuales.

2 Para localizar el erotismo, el sexo, la sexualidad y el género

Al estudiar el papel del cuerpo dentro de la tradición dominante occidental, Janet Price y Margrit Shildrick están de acuerdo en que el cuerpo ha sido teorizado como independiente del intelecto (Price; Shildrick, 1999, p. 1-12). Como consecuencia de esta perspectiva, se ha separado el sujeto de su cuerpo y se han institucionalizado las rúbricas que disocian el cuerpo de la mente (Price; Shildrick, 1999, p. 1-12). Dentro de ese punto de vista, y en cuanto deseo carnal atado al cuerpo, la sexualidad se encontraba dentro del estatus del cuerpo, que se consideraba un espacio de pasiones descontroladas que harían descarrilar a los seres humanos en su camino hacia el conocimiento. Si la sexualidad era un misterio confinado al ámbito privado y en constante opresión, lo erótico, a su vez, constituía un tabú y estaba relegado a un dominio más bajo todavía. Frente a este panorama, a finales del siglo XX la teoría feminista y *queer* invertirían el paradigma al teorizar la centralidad del cuerpo y su importancia (Price; Shildrick, 1999, p. 1).

La manera en la que los individuos dialogan con lo erótico no deja de implicar interacción. Alyce Mahon escribe que “[i]rrespective of how we choose to express or repress erotic desire, and irrespective even of our differences of opinion over what forms of eroticism are permissible, representations of the erotic inevitably speak to us all” (Mahon, 2005, p. 11).⁴ En nuestra tradición filosófica occidental, el erotismo ha sido predominantemente un área de preocupación y en estado constante de monitoreo. Como consecuencia de ello, en el siglo XX el erotismo empezó a utilizarse para discutir cuestiones políticas y personales (Mahon, 2005, p. 36). Por ejemplo, el erotismo entre el mismo sexo se convirtió en un tema central en las

⁴ “independientemente de cómo decidamos expresar o reprimir nuestro deseo erótico, e independientemente de nuestras diferencias de opinión sobre qué formas del erotismo están permitidas, las representaciones de lo erótico inevitablemente nos hablan a todos” (Mahon, 2005, p. 11, traducción nuestra).

protestas de Stonewall, de 1969 a 1979, con la primera marcha a favor de los derechos gay (Mahon, 2005, p. 215). Con el movimiento de la liberación LGBT, también nace el cuestionamiento del concepto de lo heterosexual como 'normal' y de la criminalización de la homosexualidad entre adultos en los Estados Unidos (Mahon, 2005, p. 215).

No obstante, en el siglo XXI el erotismo todavía sigue circulando en discursos de control. Integrante del movimiento partidario de otorgarle a lo erótico su valor merecido, Richard Shusterman se centra en obras eróticas cuando define el concepto de la siguiente manera: "The Latin term *ars erotica*, while sometimes referring to works of fine art with overtly erotic content, is more notably used to designate skilled methods or styles of lovemaking that are thereby elevated with the honorific term 'art'" (Shusterman, 2021, p. 1).⁵ En particular, Shusterman les atribuye a las obras eróticas la capacidad de suministrar placer estético y de cultivar cualidades de entendimiento, sensibilidad, gracia, habilidad y autodominio que van más allá de los límites del acto sexual, al traer consigo una educación estética, un arte del cómo vivir (Shusterman, 2021, p. 1-2). Otros académicos y académicas, como José Santaemilia, observan que el analizar la traducción del lenguaje sexual constituye un acto político con importantes implicaciones retóricas e ideológicas, con relación a las que Santaemilia resalta la actitud de los traductores en el proceso de la traducción en lo tocante a las conceptualizaciones existentes sobre las identidades sexuales y las normas morales (2015, p. 147). De esta manera, se traen a colación cuestiones de conflictos de interés y salen a la superficie problemas éticos cuando nos deparamos con traductores que no creen en los derechos civiles de ciudadanos y ciudadanas que aman entre el mismo sexo o que manifiestan su género y sexualidad de diversas formas.

Cuando trazamos un recorrido acerca de la manera cómo han evolucionado nuestros conceptos contemporáneos sobre la sexualidad, podemos observar claramente la influencia de los teóricos y teóricas del sexo del siglo XIX al XX. En *Making Sex*, Thomas Laqueur demuestra que, durante siglos, las sociedades occidentales analizaron la sexualidad bajo el modelo de un sexo. El modelo de un sexo representa la sexualidad humana como una que es dependiente de la ontología masculina, donde la vagina estaba considerada como un pene al revés y el clítoris, como un pene pequeño (Laqueur, 1992, p. 64). Como resultado de este modelo, a las mujeres se las analiza en relación con el cuerpo masculino, demarcando la mujer como el Otro, con un cuerpo imperfecto y dependiente del órgano masculino para recibir gratificación sexual. Este tipo de conclusiones sobre la sexualidad humana ha tenido implicaciones en el amor *queer*, al invalidar las relaciones lésbicas por tener la ausencia del factor masculino, y en las relaciones gay, por imponer el modelo heterosexual y asumir que alguien en una pareja tiene que asumir el papel sumiso femenino. En contrapartida, Luce Irigaray, en su texto *This Sex Which is Not One*, argumenta que las mujeres no son versiones defectuosas de la sexualidad masculina, sino identidades completamente distintas, llenas de puntos de placer en sus cuerpos, de los que, como resultado, pueden obtener placer sexual por sí mismas (Irigaray, 1985, p. 28). Una perspectiva social consistente sobre la sexualidad llegó de manos de los movimientos sociales e intelectuales del siglo XX, que incluyen el socialismo, el movimiento de la mujer, y el movimiento lésbico y gay, los cuales dieron origen a tres teorías sociales sobre la sexualidad, el marxismo, el feminismo y el construccionismo social (Seidman, 2010, p. 12).

⁵ "El término en latín *ars erotica* se refiere, a veces, a obras de arte claramente con contenido erótico, pero se usa más notablemente para señalar métodos de habilidad o estilos de hacer el amor que son elevados por medio del término honorífico de 'arte'" (Shusterman, 2021, p.1, traducción nuestra).

Para el feminismo, la idea central radica en que los sujetos se definen a partir de su clase social y su género (Seidman, 2010, p. 18). El feminismo resalta el hecho que todes venimos al mundo como mujer u hombre, independientemente del sistema económico. Seidman, como otras y otras teóricas culturales, argumenta que no nacemos como hombres o mujeres, sino que adquirimos estas identidades de género por medio de un proceso social de aprendizaje y coerción (Seidman, 2010, p. 18). En los 1990, emergieron argumentos que apoyaban la separación del género y la sexualidad en la teoría *queer*, contra lo que se posicionó Judith Butler en *Bodies that Matter* cuando establece que la sexualidad y el género están interrelacionados (Butler, 1999, p. 240). Como consecuencia de ello, resulta habitual tratar con ambigüedad género y sexualidad, hasta el punto de que a menudo se intercambia un término por el otro, como observa Seidman (2010, p. 19). Finalmente, Chris Weedon postula que las principales preguntas en el movimiento de la liberación de la mujer y del feminismo son: “what it is to be a woman, how our femininity and sexuality are defined for us and how we might begin to redefine them for ourselves” (Weedon, 1997, p. 1).⁶ Mientras que las feministas creen que todes nos caracterizamos por diferencias de género, Karl Marx argumentó que la economía constituía la fuerza social más importante a la hora de determinar las sociedades humanas, además de creer que la naturaleza humana estaba determinada por la sociedad (Seidman, 2010, p. 13).

Finalmente, en los 1990 se irguió un tercer cuerpo de investigación académica sobre la sexualidad. Dos de las contribuciones más destacadas al campo del construccionismo social, aunque no las únicas, provienen de Judith Butler y Michel Foucault. Foucault desafía la posición de la Sexología y la Psicología, que creían que el sexo era algo biológico y natural (Seidman, 2010, p. 30). Foucault propone que aprendemos a ser seres sexuales por medio de los discursos en circulación sobre la sexualidad (Seidman, 2010, p. 31). En concreto, Seidman destaca que: “disciplinary control relies less on the power to censor and silence than on the power of normalizing ideas to shape individuals into controllable agents” (Seidman, 2010, p. 32).⁷ Lo que se deduce de ello es que, al controlar los sentimientos sexuales de las personas, y sus identidades, resulta posible controlar sus cuerpos y sus acciones (Seidman, 2010, p. 32). La relación entre discursos y el hecho de ejercer el control y el poder con intenciones políticas específicas están en el centro de los estudios de Foucault.

En *Gender Trouble*, Judith Butler propone una teoría performativa de la identidad de género, lo cual es útil para analizar la identidad sexual y refutar la perspectiva de la Sexología según la que la heterosexualidad sería el único instinto sexual natural. Butler argumenta que la idea de que existen dos géneros distintos y en oposición no debería aceptarse de manera acrítica. Eso se debe al hecho de que formamos parte de sociedades organizadas alrededor de la heterosexualidad, el matrimonio y la familia nuclear, y, por consiguiente, apoyadas en la noción de que la familia heterosexual es algo natural y normal (Butler, 1999, p. 10-24). Aunque no entraremos en gran detalle, Anne Fausto-Sterling, en *Sexing the Body*, escribe que el sistema de dos sexos del que depende la heterosexualidad constituye una farsa y una ilusión que excluye diversas combinaciones posibles de cromosomas, más allá de que se manifiesten físicamente o no (Fausto-Sterling, 2000, p. 14). El modelo de un sexo referenciado por Laqueur

⁶ “qué es ser mujer, cómo nuestra feminidad y sexualidad fueron definidas para nosotros y cómo podemos comenzar a redefinirlas por nosotras mismas” (Weedon, 1997, p. 1, traducción nuestra).

⁷ “el control disciplinario depende menos del poder de censurar y silenciar que del poder de normalizar ideas para condicionar individuos como agentes controlables” (Seidman, 2010, p. 32, traducción nuestra).

se modificó en uno de dos sexos, que se utiliza actualmente para estructurar la sociedad. Sin embargo, teóricos y teóricas contemporáneas de diversas áreas académicas están de acuerdo en que el sistema binario no resulta suficiente y, debido a ello, fracasa a la hora de representar de una manera justa la sexualidad humana y la diversidad de géneros.

Gill Jagger afirma que, en *Gender Trouble*, Butler analiza el proceso por el cual el sexo y el género son concebidos como extensiones naturales del cuerpo biológico, en vez de tomar la materialidad (o biología) del cuerpo como un punto de partida (Jagger, 2008, p. 4). En *Bodies that Matter*, a su vez, en un intento de responder a las acusaciones de que en *Gender Trouble* habría descuidado la materialidad del cuerpo, Butler desarrolla su versión de la performatividad, valiéndose de la teoría de los actos de habla de Derrida para centrarse en las maneras como los cuerpos se materializan con un sexo (Jagger, 2008, p. 4). Jagger concluye que esto tiene una importancia crucial porque le permite a Butler enlazar la materialización del cuerpo a la performatividad del género y, al hacerlo, repensar la materialidad del cuerpo en su proceso de darle sexo y género en términos no esencialistas (Jagger, 2008, p. 4). Como resultado de todo ello, esta teoría le permite a Butler concebir un cuerpo en proceso, nunca fijo y siempre fluido. Reflejar y reclamar el poder de reescribir diversos elementos de nuestra identidad produce significativos efectos culturales y simbólicos, al configurar, representar y definir nuestra identidad sexual en el mundo contemporáneo. La relación entre género y sexo es, por tanto, compleja, y la literatura sirve como una fuente que puede contribuir a la hora de aclarar cómo se sexualizan los cuerpos, así como la manera de construir culturalmente el género y de contestarlo.

3 Hacer *queering*: cuestiones locales y globales en la traducción *queer*

La intersección entre los Estudios de la Traducción y la teoría *queer* resulta productiva en discusiones lingüísticas, políticas, culturales, entre otras. Además, este análisis es fructífero porque la traducción se puede observar como una práctica performativa, argumento principal de B.J. Epstein y Robert Gillett (Epstein; Gillett, 2017, p. 1). Tanto en la práctica como, específicamente, en la mala práctica de la traducción, Epstein y Gillett nos recuerdan lo que puede suceder al no tener en cuenta diferencias culturales. Lo mismo se aplica a la hora de propagar la balanza del poder mundial (de los países en desarrollo frente a los desarrollados) durante el proceso de encontrar una equivalencia (significados de Occidente versus otras partes del mundo) si se reproducen ideas erróneas de la cultura de partida para encajarlas en las perspectivas occidentales (Epstein; Gillett, 2017, p. 2). La última preocupación incluye descifrar las formas en los que los traductores empiezan a producir una manera de interpretar lo que es ser *queer*, en vez de integrar distintas definiciones que no circulan por Occidente. Se trata de errores fatales que los traductores nunca van a querer cometer, como tampoco comprometer su responsabilidad ética.

Geeta Patel nos advierte, en su trabajo que trata sobre borrar los cuerpos globales *queer* durante el proceso de traducción, que el producto final de dicho proceso son sujetos sexuales purificados que se pueden agrupar pulcramente en identidades occidentales, borrando toda problematización en la práctica acerca de en qué consiste lo *queer* (Patel, 1997, p. 138). En este caso, lo local se vuelve homogéneo para intentar entrar dentro de definiciones e identidades universales, errores que tanto Patel como otros pensadores advierten a los traductores que

no han de cometer al traducir. Estos son algunos de los motivos de por qué piensa Patel que se tiene que tener conciencia de raza/etnicidad, imperialismo, colonialismo, de hibridismo y homogeneidad, y de la importancia de mantener lo que no se encaja dentro de discursos occidentales para no propagar ideales colonialistas, en vez de darles visibilidad a todas las voces auténticas y *queer* (Patel, 1997, p. 138).

Aunque apliquemos teorías poscoloniales en nuestro día a día, los traductores de textos *queer* necesitan mantenerse alerta para no propagar ideas colonialistas en el proceso de traducción. La inestabilidad deriva del hecho de trabajar con cuestiones históricamente bajo control y bajo el poder normativo, como el deseo, la sexualidad, el sexo y el género. Shalmalee Palekar destaca que, dentro de la traducción *queer*, muchos escritores y escritoras de sociedades que ya han pasado por la colonización reaccionan con desconfianza y se mantienen en un estado constante de alerta (Palekar, 2017, p. 8). Tratan con ello de impedir que las ideas colonizadoras regresen y traspasen al papel mediante el deseo de encontrar otros ejemplos mundiales *queer*, capaces de descontextualizar la experiencia *queer* de dichas comunidades en el proceso de traducción a través de una tentativa de legitimidad global (Palekar, 2017, p. 8). Según Palekar, las prácticas locales *queer* que no se encajan con los discursos estándar de la teoría *queer* tienen que mantenerse en la traducción, independientemente del idioma que se esté traduciendo, y no se ha de rechazar la teoría *queer* por venir de Occidente, sino que hay que acercarse a ella de forma constructiva, legitimando las diferencias existentes, a fin de que, en conjunto, construyamos una teoría *queer* inclusiva que incorpore las especificidades locales, así como también las pluralidades compartidas (Palekar, 2017, p. 8).

Palekar mantiene que, si nos valemos, aunque no sea de manera literal, del método de los latinos y latinas en los Estados Unidos, consistente en utilizar en la escritura las transiciones entre el español y el inglés, no constantemente sino de forma significativa, a fin de indicar la pluralidad en la traducción *queer*, estaremos creando un espacio intermedio, un estado de ser entre, en medio (Palekar, 2017, p. 9). Ese estado de ser plural en la traducción *queer* tiene el propósito de desestabilizar cualquier interpretación mecánica de un texto. Eso se da, por ejemplo, en relación con las definiciones *queer*, que no se pueden asumir como fijas ni homogéneas, sino con un estado de constante ambigüedad y transición que resulta más productivo para la teoría *queer*.

Kaminsky discute cuestiones relativas a estructuras que juegan con la palabra *queer*, como, por ejemplo, “*to queer*” y “hacer *queering*”, que implican sacar una identidad del armario y activar un proceso transformativo (Kaminsky, 2008, p. 888). En inglés también se juega con el concepto “*to queer*” al transformar *queer* en “*queer/ing*”, como lo hizo el escritor David William Foster (Kaminsky, 2008, p. 890).

En el caso del Brasil, Larissa Pelúcio identifica que el título LGBTQIA+ en la práctica lo utilizan con más frecuencia determinadas comunidades, en comparación con *queer*, ya que a menudo *queer* aparece en diálogos entablados en el seno de espacios académicos que están expuestos a la teoría *queer* (Pelúcio, 2014, p. 71, 76). Para resaltar el uso de *queer* dentro de un contexto local, con acentos locales, Pelúcio cita la conversación del editor Felipe Rivas San Martín con dos estudiantes, en el que comentan:

¿“Cuir”? —repiteieron ellas, mirándose intrigadas— ¿Qué es “cuir”?
Es “cuir”, “cuir”, como el insulto homofóbico, o como “raro” en inglés. A esas alturas ya estaba angustiado. “Cuir”, “cuier”, “cuirar”. Repetía gesticulando y alterando los modos de pronunciación, intuyendo que el problema podía estar radicado ahí.

De pronto las gringas se miraron y exclamaron: Ah!... “queer”, “queer”! (Pelúcio, 2014, p. 71).

Estos momentos de incomodidad o malentendidos hacen visible el hecho de que, pese a tratarse de un término extranjero, *queer* no resulta imposible de integrar y resignificar dentro de comunidades en países en desarrollo o no occidentales. En este artículo, partimos de la idea presentada por varios académicos y académicas, incluida Shalmalee Palekar, que argumentan que rechazar la teoría *queer*, a partir de la premisa de que tiene origen extranjero y que se generó dentro de experiencias vividas en países poderosos de Occidente, es algo contraproducente, puesto que el poder radica exactamente en nuestra posibilidad de reescribirla bajo nuevas posibilidades y definiciones al incorporar las experiencias locales, consideradas tradicionalmente como parte de la periferia de la producción cultural dominante. De cierta forma, este proceso está “*queering*”, ya que rechaza cualquier premisa de la existencia global de una sola identidad *queer*.

Para concluir esta sección, tenemos que recordar que Palekar defiende la necesidad de mantener las diferencias y la huella local en las traducciones *queer*, a la vez que destaca la importancia de no someter estas traducciones a un modelo de traducción *queer* homogeneizado (Palekar, 2017, p. 22).

4 Descolonizar el deseo en la traducción *queer*

Según Shalmalee Palekar, durante el proceso de traducción de obras *queer* pueden suceder varios eventos que van desde la pérdida total de su identidad *queer* a haberla terminado representando como exótica, cuando originalmente no lo era. Jack Hutchens, en su artículo *Translating the Queer Voice*, aborda la obra del norteamericano Allen Ginsberg. En concreto, Hutchens estudia la popularidad alcanzada por el poeta Ginsberg en Polonia debido a la crítica de injusticias sociales que realiza en su obra y al hecho de haber configurado una voz poética con la que los jóvenes de Polonia se identificaron en la época en la que su país entró en la Unión Europea, cuando el proceso de norteamericanización cultural se dio de manera muy intensa (Hutchens, 2007, p. 979). En su reflexión, Hutchens analiza varias traducciones al polaco de la obra de Ginsberg, pero resalta una de ellas, la de Tadeusz Rybowski, como una traducción que está muy lejos de ser fiel a la identidad del escritor. Hutchens descubre que, en varias de sus traducciones, Rybowski borra todas las referencias que hace Ginsberg a su identidad gay, al igual que a la palabra *queer* (Hutchens, 2007, p. 980). Se podría decir que, a causa de la influencia de la religión católica y a la larga historia de marginación de gays por todo el mundo, Rybowski considera justificado el borrar lo *queer* de la traducción. Hutchens identifica no sólo el proceso de haberse eliminado cualquier identificación *queer* dentro de las obras estudiadas, sino también el atribuirle al poeta Ginsberg una sexualidad heterosexual (Hutchens, 2007, p. 986). Hutchens escribe: “the problem in Rybowski’s translation of these lines is in the conjugation of ‘*pojechać*’ [to go (by a form of transportation)]. Rybowski has conjugated the verb as the feminine ‘*pojechałaś*’ [you (female) went]” (Hutchens, 2007, p. 986).⁸

⁸ “el problema, en la traducción de estas líneas de Rybowski, está en la conjugación del verbo ‘*pojechać*’ [ir (por medio de transporte)]. Rybowski conjugó el verbo como femenino ‘*pojechałaś*’ [tú (femenino) fuiste]” (Hutchens, 2007, p. 986, traducción nuestra).

Ryboski se toma la libertad de borrar la sexualidad y la identidad del escritor Ginsberg, cuestiones fundamentales en los textos *queer*. En el caso concreto de Ginsberg, en cuanto poeta gay que produce literatura que representa su identidad sexual, borrarla constituye un acto que representa eliminar los elementos más relevantes. Visto desde otra perspectiva, al tratar sobre el proceso de traducir poesía, Jane Hirshfield lo describe como una búsqueda por reproducir en palabras lo máximo posible el efecto original del poema (Hirshfield, 1991, p. 132). Concluimos que, en este caso, la identidad gay es relevante en la poesía gay. Por ello, la traducción que hace Rybowski parece superficial y atenta contra la responsabilidad de los traductores, dado que no representa la intención original. Lo ideal sería que los traductores tuvieran conciencia e intimidad con el contexto de la obra original, la voz y los objetivos del escritor, como elementos que influyen y alimentan el proceso de traducción.

Además del que se produce al borrar la identidad *queer* en el proceso de traducción, existe un segundo error que consiste en añadir atributos inexistentes en los textos originales, como ocurre al atribuirles una identidad exótica debido a los objetivos de *marketing*. En ese sentido, Palekar escribe que el estudio de la traducción de textos *queer* tiene que estar atenta a los marcos de representación utilizados, al igual que a la intersección entre el lenguaje y la racialización de los sujetos (Palekar, 2017, p. 14). Dentro de estas diversas interpretaciones de la traducción *queer* como la de un sujeto minoritario, Palekar cuestiona cómo deberían traducir los traductores lo global a lo local, y cómo consideramos la traducción de Occidente sobre el sujeto étnico (Palekar, 2017, p. 15).

Por otra parte, un tercer error cometido en el proceso de traducción lo identifica José Santaemilia, que describe en su estudio, cuando analiza traducciones que contienen muchas descripciones sexuales, el hecho de que también se da una tendencia a borrar la fuerza sexual en la traducción del español al inglés, como se percibe en la traducción del libro de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, elaborada por Sonia Soto en 1993 (Santaemilia, 2015, p. 148). Santaemilia (2015, p. 145) argumenta que en la traducción se da una suavización sexual, reflejo de la construcción prescrita del género, que, en este caso, se manifiesta en la traductora, de lo que pone el ejemplo siguiente, entre otros:

- ◆ Estaba caliente, cachonda en el sentido clásico del término (EL 54).
- ◆ I was hot, turned on in the true sense of the word (AL 36) (Santaemilia, 2015, p. 148).

Santaemilia argumenta que el primer ejemplo en español es atrevido, considerando que se trata de una voz femenina, mientras que el tono de la traducción resulta menos eficaz a causa de la selección de palabras a la hora de transmitir la fuerza sexual presente en el original (Santaemilia, 2015, p. 148). Como posible alternativa, planteamos la posibilidad de optar por “*I was horny*” en vez de “*I was hot*”.⁹ La fuerza de apoderarse de palabras explícitamente sexuales representa el poder, y en este caso la traductora pone de manifiesto claramente el hecho de que todos somos productos culturales y que la traducción constituye un ejemplo que hace transparente tal construcción por medio, como ocurre aquí, de una solución que no representa el efecto original.

⁹ “*estaba cachonda*” en vez de “*estaba caliente*”.

5 Conclusión

En este artículo hemos presentado las diversas formas en las que los traductores son productores y productores sociales y las consecuencias que este hecho puede tener en la traducción de textos *queer*. Al tratarse de la práctica y método de traducción de textos *queer*, es fundamental actuar con conocimiento y cautela. En la labor de traductor, las cuestiones éticas dominan la práctica de traducción en el cotidiano y deben informar el método seleccionado. En un mundo conectado al nivel global como el nuestro, no se observan muchas barreras a la investigación y adquisición de conocimiento fundamentado sobre identidades otras – particularmente las distintas y no familiares al traductor. Sin embargo, los mayores obstáculos siguen siendo interiores, quiere decir, dependientemente de los objetivos, las experiencias y el compromiso profesional ético de los traductores. De este modo, los traductores tienen que estar conscientes de su papel al representar a comunidades *queer*, las cuales solo recientemente han conseguido disfrutar de derechos civiles y del poder de hablar, expresar y crear; tarea desafiante y sólo posible debido al esfuerzo de muchos y muchas. Como tales, los traductores, con su labor, no se limitan a sustituir una obra por otra en una lengua distinta, sino que le están dando cara y cuerpo a toda y cualquiera comunidad *queer*. El activismo continúa, ya que no todos tenemos los mismos derechos, ni recibimos el mismo tratamiento en nuestro día a día. Ahora bien, una necesidad resalta entre los investigadores: la de que, ahora que la teoría *queer* ha hecho circular con éxito conceptos globales *queer*, hemos de dejar que se hagan presentes en nuestras traducciones las formas de expresar identidades *queer*, en abstracto, con todas sus diferencias y especificidades locales. De esta manera, se utilizará la traducción considerándola para re-*queer* los conceptos globales, añadiéndoles la diversidad de lo cotidiano. Re-*queering* lo *queer* implica conciencia y propósito, agregándole valor a lo local y transportándolo al nivel global por medio de nuestras traducciones.

Reconocimiento

Le agradecemos a la profesora Sandra María Pérez López, de la Universidade de Brasília, por editar este artículo.

Referencias

ACADIA, Lilith. *Queer Theory*. *Oxford Research Encyclopedias Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2024. Disponible en: <https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1003>. Acceso en: 30 de mayo 2024.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. In: J. Price; M. Shildrick (Org.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 235-245.

EPSTEIN, B.J.; GILLET, Robert. Introduction. In: EPSTEIN, B.J.; GILLET, Robert (Org.). *Queer in Translation*. New York: Routledge, 2017. p. 1-7.

- FAUSTO-STERLING, Anne. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000.
- HIRSHFIELD, Jane. The World is Large and Full of Noises: Thoughts on Translation. *The Georgia Review*, v. 45, n. 1, p. 125-143, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41400148>. Fecha de acceso: 27 jun. 2024.
- HUTCHENS, Jack. Translating the Queer Voice: Problems with Polish Translations of Ginsberg's "America" and "Message". *The Journal of Popular Culture*, v. 40, n. 6, p. 979-990, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2007.00481.x>
- IRIGARAY, Luce. *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- JAGGER, Gill. *Judith Butler: Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative*. New York: Routledge, 2008.
- KAMINSKY, Amy. Hacia un verbo queer. *Revista Iberoamericana*, v. 74, n. 225, p. 879-895, 2008. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2008.5215>. Fecha de acceso: 27 jun. 2024.
- LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- MAHON, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- PALEKAR, Shamalee. Re-mapping translation: Queering the crossroads. In: EPSTEIN, B.J.; GILLET, Robert (Org.). *Queer Translation*. New York: Routledge, 2017. p. 8-24.
- PATEL, Geeta. Home, Homo, Hybrid: Translating Gender. *College Literature*, v. 24, n. 1, p. 133-150, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i25099619>. Fecha de acceso: 27 jun. 2024.
- PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? *Revista Periódica*, n. 1, p. 68-91, 2014. DOI: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i1.10150>.
- PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. Openings on the Body: A Critical Introduction. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Org.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 1-14.
- RIVKIN, Julie; RYAN, Michael. Introduction: "Contingencies of Gender". In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (Org.). *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 675-678.
- SANTAEMILIA, José. Translating Sex(uality) from English into Spanish and Vice-versa: A Cultural and Ideological Challenge. *Atlantis*, v. 37, n. 1, p. 139-156, 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24757735>. Fecha de acceso: 27 jun. 2024.
- SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias africanas. *Cadernos de Tradução*, v. 39, p. 65-77, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp65>.
- SEIDMAN, Steven. *The Social Construction of Sexuality*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- SHUSTERMAN, Richard. *Ars Erotica: Sex and Somaesthetics in the Classical Arts of Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.
- WEEDON, Chris. *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

Por uma ética e uma dialética globais: a tradução de *Globalectics*, de Ngũgĩ wa Thiong’o

In Defense of a Global Ethics and Dialectics: the Translation of Globalectics, by Ngũgĩ wa Thiong’o

Janice Inês Nodari

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR | BR

janice.nodari@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0001-6989-4813>

Resumo: O ensaio literário não tem recebido tanta atenção em pesquisas no meio acadêmico, em especial nos estudos da tradução, quanto outros tipos de textos. Considerando essa lacuna, este trabalho visa contribuir pontualmente com a análise do processo de tradução de um ensaio político-linguístico-literário, que foi objeto de uma pesquisa de doutoramento. Este texto apresenta, pois, o ensaio *Globalectics* (2012), do escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o, e breves considerações sobre seu fazer tradutório, bem como contribuições teóricas oriundas de Scholes *et al.* (1991), Starobinski (2011) e Adorno (1991), sobre o gênero ensaio, e de Venuti (2002), Brugioni (2010), Bassnett e Trivedi (2002), entre outros, sobre tradução. O objetivo maior do ensaio é a defesa da oratura.

Palavras-chave: ensaio; tradução; oratura; contexto pós-colonial.

Abstract: The literary essay has not yet received as much attention in academic research, especially on regards to translation studies, as other types of texts. By considering such gap, this work aims to contribute by analyzing the translation process of a political-linguistic-literary essay, which was the subject of a doctoral research. Thus, this text presents the essay *Globalectics* (2012), by Kenyan writer Ngũgĩ wa Thiong’o, and a few and brief considerations on the process of translating it, as well as theoretical contributions from Scholes *et al.* (1991), Starobinski (2011) and Adorno (1991), on the essay genre, and from Venuti (2002), Brugioni (2010), Bassnett and



Trivedi (2002), among others, on translation. The ultimate purpose of the essay is the defense of the orature.

Keywords: essay; translation; orature; postcolonial context.

1 Introdução

Se considerarmos o romance como “uma tecnologia que elabora sistemas imaginários a partir do mundo-do-sujeito e do sujeito-do-mundo” (Miranda, 2019, p. 45), como podemos entender o ensaio? Que tecnologia é essa? Uma possibilidade de compreensão advoga que esse gênero elabora sistemas reais entrelaçados aos imaginários a partir da posição do sujeito no tempo e no espaço de uma perspectiva de mundo-do-sujeito em tentativa de diálogo com outros mundos-de-sujeitos (Miranda, 2019). O ponto de vista não deixa de ser o do sujeito-no-mundo, mas, como desenvolverei na sequência, sofre outras influências.

Historicamente, romances e poemas têm recebido maior atenção dos estudos acadêmicos do que o gênero ensaio. No entanto, são nos ensaios que muitos escritores, em especial de contexto pós-colonial, têm conseguido apresentar seus posicionamentos mais contundentes. Neste trabalho, apresento o ensaio *Globalactics* (2012), do escritor Ngũgĩ wa Thiong’o, e breves contribuições acerca do referido texto para a área de estudos da tradução, principalmente em contexto pós-colonial. Trago também aspectos que condicionaram a escolha de determinados procedimentos tradutórios, considerando o estilo do autor e seus argumentos.

Ademais, comentarei algumas observações do autor sobre uma literatura universal e que parecem justificar sua obra ensaística, especialmente o fato de ainda a produzir em inglês. Para construir tal argumentação, busco apoio para os aspectos estruturais do ensaio em referencial teórico específico, com contribuições de Robert Scholes *et al.* (1991), Theodore Adorno (1991), Jean Starobinski (2011) e René Wellek e Austin Warren (2003) – esta última sendo uma das principais referências, de acordo com o próprio Thiong’o, a moldar sua escrita em língua inglesa. Adicionalmente, e objetivando analisar o conteúdo do ensaio em si, alguns pressupostos sobre a tradução em contexto pós-colonial, em especial de Susan Bassnett e Harish Trivedi (2002) são entrelaçados às contribuições postas no ensaio de Thiong’o. Não tenho como objetivo, todavia, exaurir as possibilidades de compreensão acerca do gênero ou do ensaio mencionado; os propósitos são principalmente pedagógicos.

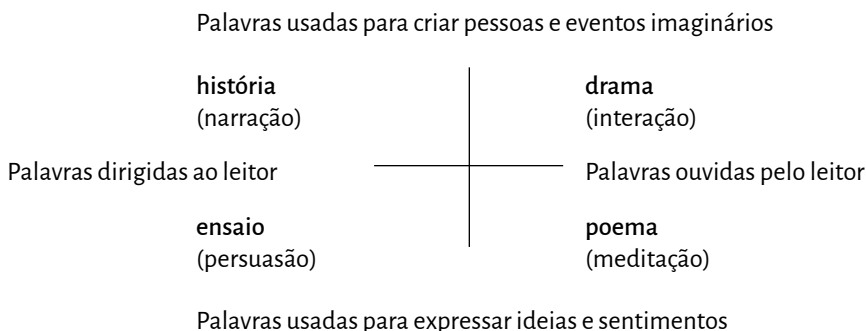
Tal procedimento visa destacar contribuições significativas do queniano radicado nos Estados Unidos, um conhecido defensor da descolonização de mentes e posturas (Thiong’o, 1986). Por conta disso, este artigo é uma contribuição pontual se considerada a profícua produção de Thiong’o, que tem optado por (auto)traduzir suas obras,¹ originalmente publicadas em inglês, para sua língua tribal, o quicuio, evidenciando uma postura descolonizadora na prática.

¹ Para um estudo mais pontual sobre a autotradução como prática na obra de Thiong’o, *vide*: Nodari (2022).

2 O gênero ensaio

De modo a explicitar o que é um ensaio, trago uma apresentação breve das expressões literárias. Busco, assim, indicar essas expressões de acordo com suas maneiras únicas de usar as palavras e comunicá-las ao leitor. Vejamos a proposta de Robert Scholes *et al.* (1991) nesse sentido:

Figura 5 – Diagrama didático de expressões literárias



Fonte: Scholes *et al.*, 1991, p. XXX, tradução nossa.²

Ainda que os termos selecionados para distinguir uma forma de expressão de outra possam ser vistos como reducionistas, a ideia geral está posta. Ademais, o diagrama coloca os traços distintivos que cada gênero pode apresentar e o elemento que os aproxima. Muito adequadamente, tem-se que, enquanto no romance (narrativa) as palavras são usadas para criar pessoas e eventos imaginários em um enredo, no ensaio as palavras são usadas de forma mais frequente para expressar ideias e sentimentos, e o argumento se constrói habitualmente pela persuasão. O traço em comum para romance e ensaio é o uso de palavras direcionadas ao leitor.

Para alguns teóricos, o ensaio é o gênero literário mais disruptivo (Adorno, 1991) e flexível (Scholes *et al.*, 1991), justamente por não se encaixar em limites, quaisquer que sejam. Ensaios são normalmente textos avulsos, que podem ser longos ou curtos, factuais ou ficcionais, de ordem prática ou lúdica (Scholes *et al.*, 1991), alheios a uma caracterização definida de seus limites, objetivos, forma e estilo.³

Com o intuito de melhor entender e traduzir o ensaio *Globalectics* (2012), optei por um referencial teórico acerca do gênero e recorri a Scholes *et al.* (1991) para a distinção que fazem entre ensaio literário e não literário. De acordo com os autores, os ensaios não literários seriam normalmente organizados de forma sistemática, orientados para fatos e cuidadosamente fundamentados. A forma é, pois, eficiente e a utilidade, clara.

Já de acordo com Jean Starobinski (2011, p. 14), uma possível compreensão do que seja o ensaio, em alusão a um de seus mais famosos produtores – Montaigne –,⁴ é a de que ele tem

² Todos os trechos consultados em língua estrangeira apresentados neste texto foram traduzidos pela autora deste artigo.

³ Não se pretende uma revisão cronológica ou extensiva acerca do gênero por questões de tempo e espaço.

⁴ Robert Scholes *et al.* (1991, p. 4) oferecem a seguinte retrospectiva: o ensaio é um gênero flexível desde sua origem no século XVI com o escritor francês Montaigne, que o usava como uma forma de explorar a si e suas ideias

“valor como uma interpretação original de um problema controverso”. Ainda, “[e]le alerta o leitor e o faz esperar por uma renovação de perspectivas, ou ao menos a enunciação dos princípios fundamentais a partir dos quais um pensamento novo será possível” (2011, p. 14). Para tanto, sua qualidade essencial é a persuasão, mas não só, pois não há uma única intenção para o gênero, e o ensaio literário pode também ser narrativo, dramático ou poético, ou mesmo uma combinação desses modos em sua forma (Scholes *et al.*, 1991).

Em sua configuração mais pura, o ensaio explicitamente se esforça para persuadir o leitor de algo por meio de um apelo, de um argumento que o autor dirige diretamente ao leitor. Tal característica cabe tanto para o ensaio literário quanto para o não literário. Aqui, considero que *Globalectics* (2012) é um ensaio sobretudo literário e a perspectiva adotada nesse gênero é genuinamente pessoal e particular.

O ensaio como gênero, porém, não é unanimidade, e apresenta suas imprecisões. Afinal, é ensaio, experimento, teste, preliminar e inacabado; não é conclusão, remate ou fecho. Não à toa, é visto muitas vezes como coisa de amator, situado na “zona suspeita da não-cientificidade” (Starobinski, 2011, p. 15). E, por vezes, repete-se, como acontece com os escritos de Ngũgĩ wa Thiong’o, uma vez que a recursividade é sua marca pessoal. O autor reformula e traz fragmentos de *Decolonizing the Mind* (1986) em *Globalectics* (2012), por exemplo, em especial quando trata da descolonização da mente dos intelectuais, tópico presente em ambas as obras. O próprio Thiong’o reconhece isso na “Apresentação” de seu ensaio *Globalectics* (2012, p. ix), quando afirma que esse foi parcialmente resultante de um “olhar para o tema do retorno que percorre minha vida e meu trabalho”. Para alguns leitores e críticos, é como se o autor andasse em círculos. Já outros entendem que são reformulações necessárias, visto que os tempos são outros (Nodari, 2022). São recomposições das ideias antevendo movimento, amadurecendo argumentos; são alongamentos inacabados, e que continuam desse modo porque o acabamento é o fim que o autor não pretende atingir. O exercício da escrita é um exercício necessário; enquanto escreve, o autor consegue verbalizar, ressignificar, e mesmo transcender suas dores e as de seu país. É escrita terapêutica, em uma possível compreensão; é possibilidade de interlocução com seus pares e com seus compatriotas (Nodari, 2022).

De forma semelhante a Montaigne e seus escritos, ele, Ngũgĩ wa Thiong’o, é a matéria de seus ensaios. Em seus textos, o autor pode ser único e múltiplo. O papel que ele desempenha é determinado por seu “eu ficcional” (Scholes *et al.*, 1991, p. 8) em equilíbrio com o eu real, e o leitor fica constantemente também equilibrando os dois em sua leitura. Os ensaios são compostos por palavras e não por carne e ossos; portanto, a personalidade presente no ensaio é em grande medida ficcional, na ênfase dada ao termo como sendo de natureza imaginativa. Uma vez atentos ao eu ficcional do ensaísta, podemos responder de maneira adequada à forma literária escolhida por ele (Scholes *et al.*, 1991), já que esse sujeito que nos é apresentado aparece filtrado pelo ponto de vista, pelo estilo de uma determinada personalidade. E, como defendem Scholes *et al.* (1991), ler um ensaio é como outra relação humana qualquer: depende do toma lá dá cá, da ação e da reação. O ensaio também assim o permite, pois é gênero livre, insubordinado, imprevisível (Starobinski, 2011).

Podemos identificar quatro tipos básicos de ensaio literário e os tipos de interpretação requeridos para cada, de acordo com Scholes *et al.* (1991, *passim*). São eles: ensaio como

sobre a experiência humana. Seus textos eram tentativas informais chamadas de *essai*, um termo derivado do verbo francês *essayer* – tentar. As bases estavam lançadas.

argumento, ou persuasivo, ensaio como história, ensaio como poema, ou meditação, e ensaio como peça, ou diálogo. Uma breve caracterização de cada um segue para fins didáticos.

No ensaio literário narrativo, o autor é o narrador, um contador de histórias, que reporta sobre pessoas e eventos. Um ensaio narrativo vê seu sujeito no tempo e o apresenta na forma de uma história. Já o ensaio dramático toma a forma de um diálogo entre dois ou mais personagens e, quando o autor está presente, exerce as funções de um diretor: estabelece a cena e identifica os personagens cujas palavras e ações são vistas, testemunhadas, pelo leitor. Por sua vez, no ensaio poético, o autor ou eu lírico parece falar mais para si próprio do que para os outros, como se fosse uma meditação. Todos esses tipos de ensaio têm propósito persuasivo e são formas de se olhar para algo muito mais do que o objeto, esse algo, em si.

O ensaio como argumento estabelece uma tese para alguma ideia. A forma básica é direta e simples, já que um ponto de vista precisa ser defendido e argumentos precisam ser apresentados para apoiá-lo. O ponto de vista pode anteceder as evidências, pode se apresentar após as evidências ou estar cuidadosamente entrelaçado com elas (Scholes *et al.*, 1991). O exemplo mais claro de tal formato se apresenta nos capítulos 3, “Imaginação globalética: o mundo no pós-colonial”⁵, e 4, “O nativo que fala e o mestre que escreve: oratura, oralidade e ciberoralidade”⁶, de *Globalectics* (2012). No capítulo 3, o autor recorre àqueles que considera como sendo os grandes escritores da literatura mundial: Shakespeare, Defoe, Hegel e Fanon, e justifica tais escolhas, não sem digressões, ao mesmo tempo em que apresenta o contexto pós-colonial específico da África e lista os nomes de três escritores africanos nobelizados, a saber, Wole Soyinka, Nadine Gordimer e John Coetzee. O propósito é, claramente, apresentar um contexto favorável, apoiado em nomes reconhecidos artística e intelectualmente, de forma a tornar mais palatável o seu argumento em defesa de uma literatura mundial (a exemplo de Goethe, séculos antes) que considere a oratura, grande herança do continente africano para o mundo, como necessária e digna de estudo na academia. Esse ponto é recuperado e aprofundado no capítulo 4, onde o autor aponta mais uma vez a diferença entre o colonizado e o colonizador, ou melhor, entre o nativo que fala e o mestre que escreve. Oratura, oralidade e ciberoralidade são conceitos introduzidos de forma a criticar o “feudalismo artístico” e a hegemonia da literatura escrita sobre a oratura: ambas são estatutos inquestionáveis na produção artística mundial, mas o que se encontra mais frequentemente na academia (e mesmo fora dela) é que a oratura é ignorada, ou no mínimo relegada a uma posição subalterna. O paralelo estabelecido nesse capítulo do ensaio encontra-se em outro exemplo de incompreensão do sul geográfico por parte do norte e vem do território brasileiro e da cultura oral dos nambiquara. E a crítica é posta de forma explícita pelo autor quando ele menciona a escritora dinamarquesa Karen Blixen, cujo romance ambientado no Quênia recebe tanta ou mais atenção e credibilidade por parte do norte geográfico do que qualquer outra produção feita pelo nativo que fala – e escreve – em inglês, no caso, ele mesmo – Ngũgĩ wa Thiong’o.

Fato é que essa perspectiva de argumento no ensaio se constrói após a apresentação feita nos capítulos 1, “O senhor inglês e o servo (*bondsman*) colonial”⁷, e 2, “A educação do (*bondsman*) escravizado colonial”⁸. Thiong’o conhece bem o seu público e sabe que seu argu-

⁵ “Globelectical Imagination: The World in the Postcolonial”.

⁶ “The Oral Native and the Writing Master: Orature, Orality, and Cyborality”.

⁷ “The English Master and the Colonial Bondsman”.

⁸ “The Education of the Colonial Bondsman”.

mento – apresentado em língua inglesa – só terá a atenção devida se ele: a) puder mostrar “conhecimento de causa”, deixando claro que leu o cânone branco ocidental, b) mostrar que reconhece a importância desse cânone para a literatura africana e na construção da nação Quênia, c) der provas de seu respeito ao apontar as lacunas que tal educação bancária não conseguiu suprir e, assim, d) explicar sua defesa por uma oratura ou ciberoralidade de forma que justifique sua (re)escrita de si (Nodari, 2022). Só após chamar a atenção do leitor, com os exemplos da esfera pública potencializados pelos eventos de sua vida e formação acadêmica, combinados com o argumento posto por Goethe em defesa de uma literatura mundial, é que Thiong’o se vê autorizado a apresentar seu argumento.

Em momentos bem pontuais do ensaio de Thiong’o, temos a contribuição de outros elementos para a construção do argumento maior e, portanto, exemplos do ensaio como história – em especial quando o autor apresenta eventos de sua vida e formação acadêmica –, ensaio como poema, ou meditação – quando o autor traz excertos de poemas de autores africanos, de forma mais pontual nos capítulos 1 e 4 –, e exemplos de ensaio como peça, ou diálogo – especificamente com a menção à peça de William Shakespeare, *Rei Lear*, e os fragmentos de *A tempestade*,⁹ ou fragmentos de um poema de T. S. Eliot, nos capítulos 2 e 4. Tais exemplos, no entanto, não se sobrepõem ao fio condutor do ensaio que é a defesa do ensino e do estudo da oratura e das literaturas africanas, que aparecem na forma de excertos de poemas escritos por africanos e fragmentos de músicas de denúncia (do período do estado de emergência), nos capítulos 1 e 4 do ensaio.

Algumas dúvidas quanto à escolha pelo gênero ensaio e à organização do texto ficam para o leitor após a leitura de *Globalectics* (2012). Seria possível argumentar que, por conta dessa aparente organização do texto, o *Globalectics* de Thiong’o não deveria ser considerado um ensaio, já que é sistemático e não se apresenta metodicamente sem método? Seria esse ensaio um trabalho acadêmico? De qualquer forma, esses questionamentos quanto à forma não invalidam a argumentação e os pontos postos pelo autor.

O estilo circular, as repetições, os exemplos pontuais e mesmo a linguagem usada por Ngũgĩ wa Thiong’o podem ser vistos por alguns como pontos fortes de seu argumento e, por outros, como sendo justamente os pontos frágeis do texto. De modo geral, a crítica se debruça muito mais sobre o gênero escolhido do que sobre o argumento defendido – ou ainda, dá mais atenção à forma do que ao conteúdo. Vejamos um crítico do gênero ensaio de modo mais amplo.

O filósofo Theodore Adorno (1991) apontou, na primeira metade do século XX, a ideia, válida ainda atualmente, de que a forma do ensaio não tem seus limites definidos, pelo menos não como outros gêneros literários. O propósito mais amplo ainda parece ser o de despertar resistência ao evocar liberdade acadêmica e esse, no meu entendimento, é exatamente o propósito de *Globalectics* (2012) em sua defesa da oratura.

Em relação ao ensaísta (quem quer que seja) e sua produção, Adorno afirma que

[e]m vez de realizar algo cientificamente ou criar algo de forma artística, seus esforços refletem o prazer de uma pessoa pueril que não tem escrúpulos de pegar sua inspiração do que outros fizeram antes. O ensaio reflete o que é amado ou

⁹ De acordo com a crítica e tradutora Bárbara Heliodora, *Rei Lear*, tragédia escrita por volta de 1605, é conhecida como a grande obra de William Shakespeare. Já entre as comédias, *A Tempestade* aparece em primeiro lugar. Essa peça foi sempre muito linda em escolas inglesas graças à sua simplicidade e à elegância de sua estrutura. Foi, também, a última peça que William Shakespeare escreveu (por volta de 1611). (conforme notas em Shakespeare, 2011).

odiado em vez de apresentar a mente como criação *ex nihilo* no modelo de uma ética de trabalho desenfreada. Sorte e jogo são essenciais para ele. [...] Por isso é classificado como uma empreitada trivial. Seus conceitos não são derivados de um primeiro conceito, nem preenchem os requisitos para se tornarem princípios finais (Adorno, 1991, p. 4).¹⁰

Para o referido teórico, o equilíbrio entre uma falsa profundidade e uma superficialidade rasa, ou ainda, entre trabalho artístico e *commodity*, é algo difícil de ser mantido. De todo modo, fico com a compreensão do historiador, ensaísta e crítico literário Jean Starobinski, e sua defesa pelo gênero ensaio, ainda que prospectando apenas sua função, qual seja:

Partindo de uma liberdade que escolhe seus objetos, que inventa sua linguagem e seus métodos, o ensaio, nesse limite ideal em que apenas *ensaio* concebê-lo, deveria aliar ciência e poesia. Ele deveria ser, ao mesmo tempo, compreensão da linguagem do outro e invenção de uma linguagem própria; escuta de um sentido comunicado e criação de relações inesperadas no seio do presente. O ensaio, que lê o mundo e se dá a ler, exige a mobilização simultânea de uma hermenêutica e de uma audácia aventureira. Quanto melhor ele perceber a força atuante da palavra, tanto melhor ele agirá por sua vez... (Starobinski, 2011, p. 24).

Em última instância, “o ensaio deve soltar as amarras e tentar ser ele mesmo uma obra, de sua própria e vacilante autoridade” (Starobinski, 2011, p. 24). Os críticos literários René Wellek e Austin Warren (2003, p. 307-8) defendem que um gênero literário segue um tipo de organização ou estrutura especificamente literárias, mas mesmo esses autores reconhecem que os gêneros não permanecem fixos. Como forma de entender o funcionamento da literatura, os autores apontam três divisões como sendo as grandes categorias existentes na literatura imaginativa e, ainda, alguns modelos para cada: a) ficção – romance, conto, epopeia; b) drama – em prosa ou verso; c) poesia – correspondente à antiga poesia lírica. Onde se situa e qual é o lugar do ensaio *Globalectics* (2012) na teoria proposta pelos grandes mestres de Thiong’o?

Os referidos autores defendem inclusive que uma classificação dos gêneros deve levar em consideração a forma interior (estrutura específica) e a exterior (tema e público) do texto e o fazem com base em uma análise retrospectiva de exemplos de produções variadas. Essa concepção, relativamente fixa, porém, muda no século XIX, principalmente por conta da ampliação do público leitor, que se dá graças à difusão mais rápida de textos. Os autores também defendem que o ensaio seria o estágio anterior ao romance que, como gênero, representaria a maturidade (Wellek; Warren, 2003, p. 322) da escrita. A produção de Thiong’o não parece seguir por esse caminho.

¹⁰ “Instead of accomplishing something scientifically or creating something artistically, its efforts reflect the leisure of a childlike person who has no qualms about taking his inspiration from what others have done before him. The essay reflects what is loved and hated instead of presenting the mind as creation *ex nihilo* on the model of an unrestrained work ethic. Luck and play are essential to it. [...] Hence it is classified a [*sic*] trivial endeavor. Its concepts are not derived from a first principle, nor do they fill out to become ultimate principles.”

3 O ensaio argumentativo como discurso – construindo a alteridade

O ensaio *Globalectics*, de Ngũgĩ wa Thiong’o, foi publicado em 2012. É composto por quatro capítulos, mais introdução e notas e defende, como argumento maior, a oratura, termo este que será definido mais adiante. A oratura aparece como área de (possíveis) estudos na academia, ao lado da literatura. Ainda, e como marca registrada do estilo de Thiong’o, o ensaio apresenta forte recursividade identificada em exemplos, fragmentos e conexões com nomes da literatura universal que aparecem em suas obras anteriores e mesmo posteriores.

Para compreensão e análise dos argumentos presentes no ensaio, adoto a visão de Mikhail Bakhtin acerca do discurso. Segundo Bakhtin, o discurso “pode ser definido como a língua em sua integridade concreta, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta” (2008, p. 207). Para ele o discurso é linguagem em ação, ou seja, a verdadeira “substância da língua é constituída justamente nas relações sociais, via interação verbal, realizada por meio da enunciação”¹¹ (2008, p. 123). Partindo desse pressuposto, defende-se a ideia de que nenhum discurso é isento de parcialidade, mas fruto de um contexto social no qual está inserido e por meio do qual é construído. Logo, analisar o discurso depende também de determinadas especificidades de seu tempo.

Ainda, de acordo com Bakhtin, “a alteridade é a condição da identidade: os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus” (2008, p. 89), no sentido de que um indivíduo deve “passar pela consciência do outro para se constituir” (2008, p. 96). Essa é também a perspectiva adotada por Thiong’o, uma vez que, se atentarmos para o que defendem alguns críticos da produção artística africana nas línguas dos colonizadores, o escritor queniano estaria passando pela consciência de Outro para se constituir ensaísta, pois adota outra língua, a língua do colonizador, validada internacionalmente e academicamente, para expressar suas ideias.

Além de trazer esse arrazoado em termos de estrutura e conteúdo do ensaio, na seção seguinte deste texto me concentro na apresentação de aspectos identificados no processo tradutório, e procuro embasar tais aspectos com excertos que traduzi do próprio ensaio do autor.

4 Escolhas tradutórias balizadas pelo gênero ensaio – alguns exemplos

No ensaio de Thiong’o fica clara a defesa que o autor faz: 1) de uma compreensão mais globalizada do que seja literatura mundial, uma que inclua as produções de África, Ásia, América Latina e Caribe; 2) da necessidade de rever a posição subalterna da oratura¹² em relação à

¹¹ O teórico dos estudos da tradução (em especial, autotradução e tradução e semiótica), Michaël Oustinoff, também aponta o termo *enunciado* como passível de uso para designar texto-fonte como em *enunciado-fonte* e texto-alvo como *enunciado-alvo*. De acordo com a explicação que ele faz, o termo *texto* excluiria “arbitrariamente a tradução oral.” (Oustinoff, 2011, p. 74). Não concordo com a colocação do referido teórico, por isso não fiz uso dela no meu trabalho e me ative apenas à contribuição de Bakhtin sobre enunciado (em contexto de interação social).

¹² Aqui, cabe um aparte: Wellek e Warren (2003, p. 321) colocam a literatura oral (ou folclórica) como um gênero primitivo, anterior a uma literatura desenvolvida, e se apoiam nos formalistas russos (Chklovsky, em especial) que defendem que as formas de arte novas são a canonização de gêneros inferiores. Thiong’o bebeu dessa fonte, mas claramente se posiciona de outra forma.

literatura; e 3) de um retorno às origens, na expressão pela escolha da língua quicua para suas produções artísticas. Na minha compreensão, tal defesa se configura em seu projeto de produção artística, política e intelectual, e será esmiuçada na sequência com a apresentação de elementos estruturantes do ensaio e dos imbricamentos entre produção intelectual e produção literária, tornados possíveis pelos fios das diferentes línguas usadas nessa tessitura.

Um dos pressupostos a guiar minhas escolhas tradutórias veio do ensaio propriamente dito. Por se apresentar de uma perspectiva global, me vali de contribuições igualmente generalizantes de Venuti (2002). Ou seja, as escolhas tradutórias não tiveram o intuito de localizar o texto, ou domesticá-lo. Considerei, ainda, o ensaio como forma objetiva de expressão racional, por conta da compreensão que pode ser construída de sua organização como exemplo de prosa acadêmica, muito mais do que de uma produção artística. Assim, optei por seguir mais claramente a compreensão dos argumentos do que a sequência dos termos nas frases, por exemplo.

Aponto exemplos específicos das três categorias que mostram a defesa que o autor faz da necessidade de se estudar a oratura. A primeira delas diz respeito a sua compreensão do que seja literatura mundial. De forma bastante diplomática, Thiong'o não exclui exemplos de expoentes da literatura universal (como já mencionado). O que chama a atenção, e eu optei por deixar o registro na tradução, é a repetição que ele faz de determinados termos e argumentos. Novamente, entendo que a repetição é, em certa medida, uma estratégia do autor para se fazer entender, faz parte de sua argumentação. Vejamos um exemplo da "Introdução" do ensaio:

Apesar de ao longo dos anos ter havido conversas sobre cursos de *literatura mundial*, esse interesse tem se intensificado, recentemente, por exemplo, com os vários esforços para organizar cursos em *literatura mundial*; as publicações de antologias de *literatura mundial*; e até debates teóricos sobre o conceito em trabalhos tais como *Debating World Literature*, editado por Christopher Prendergast, e *What Is World Literature?*, de David Damrosch, que trazem contribuições destacadas de proponentes de uma *literatura mundial* (Thiong'o, 2012, p. 7, grifo nosso).¹³

Em destaque encontra-se a expressão *literatura mundial*. Ainda que haja possibilidade de defesa para o uso do termo repetido tantas vezes como mero lapso, sou levada a crer que a repetição é intencional. Ademais, o trecho como um todo destaca que há iniciativas para o estudo da temática, mas os exemplos fornecidos são de uma elite masculina branca, de renomados centros de estudo. A repetição dá a entender que há "mais do mesmo", e optei por mantê-la. Após esse trecho, Thiong'o menciona o debate ocorrido em Nairóbi, mostrando que há outras iniciativas sobre literatura mundial dignas de estudo. Me pareceu, portanto, que manter o que estava marcado no texto fonte seria o melhor procedimento de tradução.

Na sequência, o autor usa novamente da repetição de termos para elaborar outra crítica. Desta vez é uma crítica a métodos de leitura que não funcionam completamente em um

¹³ "Although over the years there have always been talks of courses in world literatures, this interest has intensified, recently seen, for instance, in the various efforts to organize courses in world literature; the publications of anthologies of world literature; and even theoretical debates on the concept in such works as *Debating World Literature*, edited by Christopher Prendergast, and *What is World Literature*, by David Damrosch, which contain stellar contributions by advocates of world literature."

contexto colonial, a saber, a leitura detalhada (*close reading*), e que aparece no capítulo 1, onde ele presta reverência ao cânone branco ocidental:

A leitura detalhada deveria ser uma companhia importante para a teoria pobre. Mas, sem aquela ampla estrutura político-ideológica, a *leitura detalhada* e a obsessão por elementos formais pode se tornar uma tentativa de espremer o mundo do texto literário através do buraco de agulha da crítica, uma contribuição para a pobreza da teoria (Thiong'o, 2012, p. 13, grifo nosso).¹⁴

Fica evidente que o autor tem um argumento a defender e que escolhe a repetição de termos-chave para explicitá-lo. No campo das ideias, ele coloca, mais adiante no mesmo capítulo do ensaio, que valoriza o método da leitura detalhada até os dias atuais, no entanto.

Como terceiro exemplo do argumento em defesa de uma compreensão globalizada do que seja literatura universal, trago o seguinte excerto:

Não era deliberado, mas o título, “On the Abolition of the English Department”, possuía claros ecos da abolição da escravatura. O ensaio, no entanto, não era uma conclamação pela abolição da literatura inglesa. Ao solicitar uma mudança de nome de Departamento de Inglês para simplesmente Literatura e a reorganização do currículo de forma que a literatura africana e literaturas relacionadas constituíssem um círculo interno, com a inglesa e outras literaturas europeias em tradução em círculos externos, simplesmente se questionava o processo cognitivo, o que era central e o que era ancilar, e seu relacionamento na aquisição de conhecimento em um contexto pós-colonial. Questionava-se o papel da organização de conhecimento na produção do sujeito colonial e pós-colonial (Thiong'o, 2012, p. 26).¹⁵

No trecho acima, o autor resgata um dos argumentos com os quais abre o capítulo 1 de seu ensaio, sobre o manifesto escrito por ele e mais dois colegas da Universidade de Nairóbi em defesa da abolição do Departamento de Inglês naquela instituição. O uso do termo *abolição* é destacado pelo autor em sua clara referência à escravidão; ou seja, a escolha foi intencional. Thiong'o esclarece que o que se queria não era a “abolição da literatura inglesa” e, sim, uma mudança do nome do departamento que refletisse uma mudança também no currículo e consequentemente no ensino de literaturas, acomodando as literaturas africanas e outras relacionadas em um círculo interno e a literatura inglesa e outras literaturas europeias em uma posição ancilar. Chama atenção que esse ensaio tenha sido publicado 57 anos depois do referido manifesto. Ou seja, quase seis décadas depois, o ex-colonizado precisa justificar uma postura e uma escolha que não seria questionada se os papéis fossem invertidos! Ainda, o fato de não

¹⁴ “Close reading should be an important companion to poor theory. But without that broad political-cum-ideological framework, close reading and obsession with formalistic elements can turn into attempts to squeeze the world of the literary text through the eye of the critical needle, a contribution to poverty of theory.”

¹⁵ “It was not deliberate, but the title, ‘On the Abolition of the English Department’, had clear echoes of the abolition of slavery. The paper, though, was not a call for the abolition of English Literature. In asking for a change of name from the English Department to simply Literature and the reorganization of the curriculum so that African literature and related literatures would constitute the inner circle with English and other European literatures in translation in the outer circles, it simply questioned the cognitive process, what was central and what was ancillary and their relationship in the acquisition of knowledge in a postcolonial context. It questioned the role of the organization of knowledge in the production of the colonial and postcolonial subject.”

colocar literaturas inglesas e literaturas africanas como únicos exemplos em lados opostos, mas chamar todas as literaturas possíveis para estudo, se apresenta como uma consciência do que entendo ser sua maior defesa: uma visão globalizada do que sejam oratura e literatura. Outrossim, essa visão aparece repetidas vezes em outros de seus ensaios, o que mostra que, como não surtiu efeitos duradouros e mudanças que trouxessem as literaturas africanas para uma posição mais central de estudo naquele continente, o argumento precisa ser repetido.

No capítulo 2 do ensaio, o autor traz essa mesma ideia de forma revisitada:

O documento, “On the Abolition of the English Department”, não era uma conclamação pelo recuo e o isolamento, era um manifesto a favor da de(s)colonização do processo cognitivo. Ao olhar para trás, agora, vejo que ele estava fazendo algo mais. O documento também estava questionando, e mesmo atacando, o estudo da literatura dentro de limites puramente nacionais, ou ainda criticando a autoclauratura intelectual do estudo exclusivo de uma literatura nacional, tanto mais que no nosso caso não era nem nossa própria literatura nacional. Era uma literatura nacional estrangeira que usava a máscara da universalidade (Thiong’o, 2012, p. 42).¹⁶

A crítica é dura, e o fato de o documento ter sido mencionado mais uma vez, bem como o argumento principal ter sido repetido, reforça a compreensão de que, para se fazer ouvir, o autor revisita ideias já postas. É a mais clara mostra de que para que a fala do sujeito (neo) (pós)(de)colonial – que ainda se vê em um contexto maior como subalterno – seja ouvida, ela tenha que ser iterada.

Nessa esteira, o autor traz, também no capítulo 2, o exemplo da Índia como ex-colônia inglesa que, assim como o Quênia, sofreu duras mudanças em sua estrutura. As marcas deixadas pelo colonialismo inglês nos sistemas de vida da Índia e do Quênia ainda hoje não permitem que as duas nações e seus cidadãos se desvinculem das amarras. Amarras essas que ainda que não tenham apagado todas as outras línguas dos referidos países, colocaram apenas a língua inglesa como sendo a língua oficial (Bassnett; Trivedi, 2002). E isso altera todo o resto.

O segundo ponto, qual seja, o da necessidade de rever a posição subalterna da oratura em relação à literatura, se beneficia de uma compreensão do que seja a oralidade na literatura, como pontos em contato com a literatura oral, e com a oratura. De acordo com a pesquisadora Elena Brugioni (2019, p. 84), há uma pluralidade de entendimentos no que tange “aos desdobramentos críticos que pautam os horizontes de recepção e as práticas interpretativas do texto literário africano”. Uma dessas dimensões críticas, de acordo com a referida pesquisadora, redefine a *oralidade* como *voz* e proporciona entendimentos “críticos que configuram o texto literário como o *lugar* onde a palavra dita – a voz – se torna uma categoria central da ação política” (2019, p. 84, grifo nosso). Ora, se considerarmos as premissas defendidas por Ngũgĩ wa Thiong’o em seu ensaio – em especial no capítulo 4 –, temos justamente essa defesa da oralidade que se constitui em voz para o africano, e que ajuda a explicar o que existe como parte integrante e constitutiva do ser humano:

¹⁶ “The document, ‘On the Abolition of the English Department’, was not a call for retreat and isolation, it was a plea for the decolonization of the cognitive process. On looking back, I can see that it was doing something more. The document was also questioning, even attacking, the study of literature within purely national boundaries, or rather criticizing the intellectual self-enclosure of the exclusive study of a national literature, the more so because in our case it was not even our own national literature. It was a foreign national literature wearing the mask of universality.”

Os principais elementos genéricos da oratura clássica – enigmas, provérbios, estória, música, poesia, drama, dança e mito – como outros produtos estéticos da imaginação, o pictórico e o escultural, por exemplo, também nutriram a imaginação e explicaram o universo, ajudando os humanos a aceitarem-no. As artes são para a imaginação o que o alimento é para o corpo e a espiritualidade é para a alma, mas elas têm o caráter adicional de guiar todas as atividades humanas. Essa é a razão pela qual as artes em geral, e a oratura em especial, sempre fizeram parte da sociedade humana (Thiong'o, 2012, p. 77-78).¹⁷

De forma a complementar essa defesa, Brugioni acrescenta que o surgimento de uma revisão crítica que possa contribuir para (re)definir a língua na condição pós-colonial e que considere a expressão vocal e os repertórios orais de um povo “como elementos que, desconstruindo a oposição binária entre escrita e oralidade, proporcionam uma descoloniização conceitual indispensável para (re)situar o significado do dito nas literaturas africanas e, logo, nos contextos em que essas se inscrevem” (Brugioni, 2019, p. 85) pode ser a resposta para entendermos que há uma primazia da voz em relação à palavra. Essa nossa perspectiva, no entendimento da pesquisadora e na leitura que faço da produção de Thiong'o, se configura em estratégia estética e política que, “ao dar voz ao texto, dá corpo a um *outro* e a uma *diferença*” (Brugioni, 2019, p. 86). No capítulo 4 de seu ensaio, Thiong'o ainda coloca: “A estética oral vem sendo enterrada sob o peso da escrita, assim como a validade do oral na vida colonial foi suplantada pela da escrita, tanto como prova em disputas legais quanto como fonte em pesquisas históricas” (Thiong'o, 2012, p. 70).¹⁸ Fica clara a crítica à história oficial que foi escrita pelo colonizador em detrimento da história do africano, escravizado, que foi desconsiderada.

Ainda, no capítulo 3, o autor faz nova defesa do estudo das literaturas mundiais, apelando à autoridade do escritor alemão Johann Goethe ao dizer que “[a] literatura mundial precisa incluir o que já está formado no mundo bem como o que agora está sendo informado pelo mundo, simultaneamente uma coalizão, uma coesão, uma união de literaturas em línguas mundiais para uma consciência global. É um processo” (Thiong'o, 2012, p. 49).¹⁹ E continua:

Atualmente, o pós-colonial é o mais próximo da concepção goethiana e marxista de literatura mundial por ser produto de diferentes correntes e influências de diversos pontos do globo, uma variedade de fontes que por sua vez ele reflete. O pós-colonial é inerentemente exterior, inerentemente internacional em sua própria constituição em termos de temas, línguas e formação intelectual de seus

¹⁷ “The major generic elements of classical orature – riddle, proverb, story, song, poetry, drama, dance, and myth – like the other aesthetic products of the imagination, the pictorial and the sculptural for instance, have also simultaneously nourished the imagination and explained the universe, helping humans to come to terms with it. The arts are to the imagination what food is to the body and spirituality to the soul, but they have the added character of guiding all human activities. That’s why the arts in general, orature in particular, have always been part of human society.”

¹⁸ “The oral aesthetic has been buried under the weight of the written, just as the validity of the oral in colonial life had been supplanted by that of the written, whether as evidence in law disputes or sources in historical research.”

¹⁹ “World literature must include what’s already formed in the world as well as what’s now informed by the world, at once a coalition, a cohesion, and coalescence of literatures in world languages into global consciousness. It is a process.”

escritores. Seria razoavelmente produtivo olhar para a literatura mundial, mesmo que não exclusivamente, através do pós-colonialismo (Thiong'o, 2012, p. 49).²⁰

Em relação à defesa pelo retorno à escrita em quicuio, temos uma colocação incisiva no capítulo 2 e um exemplo da cultura quicuio no capítulo 4. Nesse segundo, o autor traz uma breve narrativa sobre uma prática da sua tribo, a de desafios orais: “[a]divinhações são frequentemente parte integrante dos desafios de um entretenimento noturno. Isso com frequência toma a forma de desafios para a memória e o conhecimento, uma vez que muitos dos enigmas e suas respostas já são conhecidos” (Thiong'o, 2012, p. 78).²¹ Tal prática se configura em aprendizado, entretenimento, criação e fortalecimento de laços, e intensifica a noção de pertencimento.²² Não há o que a literatura escrita possa fazer nesse sentido para suplantar a oratura. No máximo temos o aprendizado do indivíduo, mas não o aprendizado coletivo de uma comunidade. Ou seja, a oratura também tem o seu valor. Ainda, há que se lembrar que as obras escritas por autores africanos que encontraram espaço e mercado para divulgação – na língua do colonizador – tiveram essa divulgação garantida por um projeto de colonização que também fez uso da tradução como ferramenta de uma seleção artística guiada pelo mercado (Lefevere, 2007).

O argumento mais contundente, porém, em defesa da oratura, em especial da oratura de alguém que já foi colonizado, como os quicuios, aparece no capítulo 2, qual seja:

O escravizado (*bondsman*) conhece o mestre de uma forma que o mestre não o conhece. Ele conhece a linguagem e a cultura que estão sendo impostas a ele, mas o mestre não conhece a língua do escravizado ou a cultura que essa carrega. Ele não pensa que elas tenham algo a oferecer porque já as condenou como não sendo humanas (Thiong'o, 2012, p. 40-41).²³

Ou seja, a partir do momento que há esse “basta” e que o antigo escravizado retoma a oratura e a literatura na sua língua materna, o antigo “mestre” já não tem mais como entender o que está se passando. O antigo escravizado aprendeu tão bem que agora ensina. Agora, “[o] que ele faz é teoria pobre da arte na prática”, que em inglês se lê: “His is poor theory of art in practice” (Thiong'o, 2012, p. 5).

²⁰ “At present, the postcolonial is the closest to that Goethian and Marxian conception of world literature because it is a product of different streams and influences from different points of the globe, a diversity of sources, which it reflects in turn. The postcolonial is inherently outward looking, inherently international in its very constitution in terms of themes, language, and the intellectual formation of the writers. It would be quite productive to look at world literature, though not exclusively, through postcoloniality.”

²¹ “Riddling is frequently an integral part of the challenges of an evening entertainment. This often takes the form of challenges to the memory and knowledge, since many of the riddles and their answers are already known.”

²² Ainda, acredito que o uso que o autor faz dos termos *orature*, *orality* e *cyborality*, que traduzi, respectivamente, como *oratura*, *oralidade* e *ciberoralidade*, ao se referir aos contextos pós-coloniais atuais de expressão artística da língua quicuio são exemplos de uma das categorias que podem apresentar problemas de tradução e cujas soluções não servem como generalizações, qual seja a de criações de palavras (Nord, 2016).

²³ “The bondsman knows the master in a way that the master does not know him. He knows the language and the culture that’s being imposed on him, but the master does not know the tongue of the bondsman and the culture it carries. He does not think it has anything to offer because he has already condemned it as not being human.”

E o autor conclui: “o problema não foi o fato do oral ou do escrito, mas sua disposição em uma hierarquia. Redes, não hierarquia, libertarão a riqueza da estética, oral ou literária” (Thiong’o, 2012, p. 85).²⁴

5 Considerações finais

É inegável que a prática de escrita de ensaios teve um arrefecimento após o advento do gênero romance. São poucos os ficcionistas que se aventuram a escrever ensaios. Quando o fazem, no entanto, complementam suas produções ficcionais, como é o caso do escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o, um dos precursores do uso contundente da expressão *descolonizar mentes*.

Em seu ensaio *Globalectics* (2012), o autor traça uma defesa clara da importância da oratória e de seu estudo na academia. Para Thiong’o, é preciso que haja uma compreensão mais inclusiva e globalizada do que seja literatura mundial, possibilitada pela tradução e pela autotradução – como é o seu caso – além da necessidade de se rever a posição subalterna ocupada pela oratória em relação à literatura, em especial na academia, bem como de um retorno às origens para produções futuras. De modo a defender sua posição, o autor escreve um ensaio com argumentos fortes, entremeados de exemplos históricos e em diálogo com obras da literatura universal. Ao mesmo tempo, o autor reforça argumentos já traçados em suas outras produções e medita sobre o passado colonial do Quênia, bem como as consequências desse passado para a pouca atenção que a literatura africana e suas manifestações culturais ainda recebem na academia. É um claro exemplo de ensaio como argumento (na acepção do termo conforme Scholes *et al.*, 1991), enunciando princípios fundamentais sobre um problema controverso a partir dos quais um pensamento novo será possível (Starobinski, 2011). O autor queniano faz esse esforço na busca por uma ética global que atribua a importância devida às produções artísticas e culturais africanas em sua forma própria de produção e não necessariamente traduzidas para a língua de maior destaque, aquela do colonizador.

Referências

ADORNO, Theodor. The Essay as Form. In: ADORNO, Theodor; TIEDEMANN, Rolf. *Notes to Literature*. Trad. do alemão por Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991. v. 1, p. 3-23.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Ed.). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. London: Routledge, 2002.

BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: Paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

²⁴ “The problem has not been the fact of the oral or the written, but their placement in a hierarchy. Network, not hierarchy, will free the richness of the aesthetic, oral or literary.”

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios prescritos: Estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

NODARI, Janice Inês. Autobiografia e autotradução na produção de Ngũgĩ wa Thiong'o: ferramentas para descolonizar a mente do artista. In: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; BRUGIONI, Elena; CANEDO, Rogério (Org.). *O romance africano: tensões, conexões, tradições*. Goiânia: Cegraf UFC, 2022. p. 131-158.

NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Trad. e adaptação coordenadas por Meta Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SCHOLES, Robert; COMLEY, Nancy R.; KLAUS, Carl; SILVERMAN, Michael (Ed.). *Elements of Literature: Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*. New York: Oxford University Press, 1991.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. e Intr. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Saraiva, 2011.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? Trad. Bruna Torlay. *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v31i1-2.8636219>.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African literature*. London: Routledge, 1986.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*. New York: Columbia University Press, 2012.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: Por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéa Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

A tradução audiovisual acessível no projeto “Cada encontro eu conto um conto”: disseminando a literatura por meio da tradução intersemiótica de contos em Libras

Accessible Audiovisual Translation in the “Cada encontro eu conto um conto” Project: Disseminating Literature Through the Intersemiotic Translation of Stories into Brazilian Sign Language (Libras)

Michelle Duarte da Silva
Schlemper

Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC) | Florianópolis | SC | BR
chelly.s@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2863-8829>

Resumo: Este trabalho discute a relevância do acesso à literatura infantil para a comunidade surda, por meio de traduções audiovisuais acessíveis em Libras e português, disponibilizadas gratuitamente em meio digital pelo projeto de extensão “Cada encontro eu conto um conto”. Por meio da perspectiva sociointeracionista (Luria; Yudovich, 1987; Vygotsky, 2002) e da perspectiva dialógica dos discursos (Volóchinov, 2018; Bezerra, 2015) buscamos apresentar ao leitor a importância das interações na constituição e formação do sujeito, enquanto para abordar a importância do acesso a produções literárias em Libras buscamos respaldo em autores como Mourão (2011), Rosa (2011) Schlemper (2016, 2019), Boldo e Schlemper (2018), Schlemper e Albres (2023). Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa e cunho descritivo, que busca apresentar o processo de criação do projeto de extensão e sua relevância dentro da comunidade surda. Os resultados são a percepção das mudanças ocorridas com o projeto por meio da interação com a comunidade surda e o adentramento de estudantes, de cursos de Letras Libras no projeto, que buscam formação em tradução literária.

Palavras-chave: tradução literária e Libras; tradução intersemiótica e Libras; tradução audiovisual acessível; “Cada encontro eu conto um conto”; literatura infantil em Libras.



Abstract: This work discusses the importance of access to children’s literature for the deaf community through accessible audiovisual translations in Libras and Portuguese, provided free of charge in digital format by the extension project “Cada encontro eu conto um conto”. Using the socio-interactionist perspective (Luria; Yudovich, 1987; Vygotsky, 2002) and the dialogical perspective on discourse (Volóchinov, 2018; Bezerra, 2015), we aim to highlight the significance of interactions in the development and formation of the individual. To emphasize the importance of access to literary productions in Libras, we draw on authors such as Mourão (2011), Rosa (2011), Schlemper (2016, 2019), Boldo and Schlemper (2018) and Schlemper and Albres (2023). This research employs a qualitative and descriptive approach to present the creation process of the extension project and its relevance within the deaf community. The results highlight the project’s impact, evidenced by the interactions with the deaf community and the involvement of students from Libras courses who seek training in literary translation.

Keywords: literary translation and Libras; intersemiotic translation and Libras; accessible audiovisual translation; “Cada encontro eu conto um conto”; children’s literature in Libras.

1 Contextualizando

Os processos de transmissão do texto literário são tão diversos quanto o público a que se destinam. Assim, este trabalho pretende apresentar ao leitor, os caminhos trilhados pela pesquisadora até a criação do projeto de extensão: “Cada encontro eu conto um conto”. Um projeto midiático que disponibiliza gratuitamente à comunidade surda,¹ acesso a literatura infantil, por meio de traduções audiovisuais acessíveis em Libras e português, juntamente com recursos didáticos relacionados a estas para ensino de L1 e L2.

A partir da perspectiva dialógica do discurso, o sujeito nunca é neutro, mas é constituído polifonicamente por diversas vozes (Volóchinov, 2018).

Para Bakhtin, *viskázivanie* ou ‘enunciado’ não equivale a mero ato de produção de fala ou discurso; é muito que isso. Enunciado é o *elo* (NB: o elo, não *um* elo) essen-

¹ Comunidade surda é o termo usado para se referir a surdos e ouvintes que convivem e compartilham a Língua de sinais.

cial da cadeia de comunicação, e é dotado de uma tridimensionalidade comunicativa histórica e cultural que reúne passado (o antecedente), presente (o *continuum*) e futuro (o consequente) do processo de comunicação como um fenômeno da cultura perene em sua substancialidade e aberto como forma de existência e comunicação entre os homens no devir histórico e na unidade aberta de cultura e história (Bezerra, 2015, p. 153).

O sujeito é um ser único, inserido em um mundo de ideias coletivas. E sendo único, mas não sozinho, esse sujeito é influenciado por uma série de discursos polifônicos ao longo de sua existência. De acordo com Sobral a expressão “alteridade constitutiva” expressa a ideia “de que nos tornamos eus por contraste, confronto, delimitação entre os eus que somos ou estamos sendo e os outros eus que não somos no âmbito de alguma coletividade” (Mesa 3 [...], 2020). Assim também se faz necessário para introduzir esta pesquisa contextualizar o leitor sobre a experiência de vida da pesquisadora.

Contadora de histórias há mais de duas décadas, a pesquisadora teve seu primeiro contato com a disciplina de Libras em 2008, enquanto lecionava para uma turma do 2º ano do ensino fundamental. Movida pelo interesse pela educação especial, aceitou o convite para a disciplina, o que culminou na descoberta de uma paixão pela língua e cultura surda. Ao atuar como intérprete para um aluno surdo do 7º ano, a pesquisadora passou a se aprofundar na compreensão da realidade do processo de ensino-aprendizagem das crianças surdas que ingressam nas escolas sem dominar uma língua² que lhes permita raciocinar com a mesma complexidade das crianças ouvintes da mesma idade. Foi durante esse período que a paixão pela contação de histórias se uniu ao aprendizado e desenvolvimento da Língua de Sinais.³ Assim, iniciou-se uma pesquisa sobre a influência da literatura em Libras no processo de ensino-aprendizagem da criança surda.

Em 2011, após ser aprovada em um concurso federal, a pesquisadora ingressou no extinto Departamento de Artes e Libras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mesmo possuindo conhecimento limitado em Libras naquele momento. Ao interagir diariamente com professores e alunos surdos, seu domínio da Libras foi se desenvolvendo, assim como surgiu o interesse em aprofundar o conhecimento sobre a relação entre o conto de histórias em Libras e o desenvolvimento da linguagem⁴ nas crianças surdas.

1.1 A influência do conto no desenvolvimento infantil

As crianças ouvintes têm a oportunidade de ouvir histórias desde muito cedo, narradas por suas mães, avós, tias e professoras. Uma variedade de contos é transmitida nas famílias e

² Língua – Adotamos a definição de Bakhtin *apud* Goldfeld (1997, p. 25) que define Língua como sistema semiótico criado e produzido no contexto social e dialógico, servindo como elo de ligação entre o psiquismo e a ideologia.

³ Língua de Sinais – No Brasil a língua usada pela comunidade surda é a Língua Brasileira de Sinais, reconhecida oficialmente pela Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. A partir deste ponto usaremos a sigla Libras para nos referirmos a Língua Brasileira de Sinais. Cf. BRASIL. *Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002*. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS e dá outras providências. Brasília, DF, 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10436.htm. Acesso em: 3 abr. 2024.

⁴ Linguagem – Para a perspectiva sócio interacionista de Vygotski a compreensão de linguagem vai além de mero meio de comunicação. Ela é constituidora do pensamento. É tudo aquilo que tem significação, que tem valor semiótico. Ou seja, ela é fator essencial para o desenvolvimento cognitivo da criança. (Goldfeld, 1997)

escolas, cada um na língua materna de sua nação. Essas narrativas não apenas entretêm, mas também contribuem para aquisição de conhecimento por parte do público.

Porém, a maioria das crianças surdas provém de lares ouvintes, onde não compartilham uma língua comum com seus familiares ou comunidades. Isso as priva do desenvolvimento proporcionado pela contação de histórias. Quando inseridas em ambientes de ensino regulares, muitas vezes são tratadas como estrangeiras devido à incompreensão de sua modalidade de comunicação por parte de colegas e professores (Schlemper, 2016). Nesse contexto, percebe-se que as crianças surdas têm sido privadas do acesso à literatura em sua língua materna,⁵ a Libras.

A prática da narração de histórias remonta a tempos antigos e é uma tradição milenar enraizada em diversas culturas ao redor do mundo. Em muitas sociedades, a narrativa de histórias serve como um meio fundamental para preservar a cultura, a tradição e a história de um povo. Através da tradição oral, cada geração transmite para a seguinte aquilo que considera essencial para a preservação da identidade cultural e da memória coletiva. Em algumas culturas, qualquer indivíduo poderia ser um contador de histórias, desde que possuísse uma boa memória e habilidade para manter a atenção do público durante a narrativa. Um exemplo notável é o caso de Homero, na Grécia Antiga, autor de poemas épicos que foram transmitidos oralmente por séculos antes de serem registrados por escrito.

Em outras culturas, como a dos judeus, a responsabilidade de transmitir conhecimentos sobre a história, crenças e cultura recai sobre os mais velhos, que têm o dever de ensinar às gerações mais jovens. Em contrapartida, em algumas sociedades, apenas os mestres da arte das palavras, como os griôs na África Ocidental,⁶ detêm o privilégio e a responsabilidade de contar e preservar as histórias e tradições do povo.

As histórias transmitidas oralmente ao longo das gerações começaram a ser registradas por escrito e traduzidas, especialmente a partir do século XV com a invenção da imprensa, o que permitiu sua ampla divulgação. No entanto, as traduções para uma linguagem voltada ao público infantil surgiram apenas no século XVII, com o trabalho de Charles Perrault (Leitão, 2011, p. 5). Antes de Perrault, as crianças eram consideradas como pequenos adultos em muitos aspectos, incluindo suas relações de trabalho, educação e interações sociais. Seu acesso à literatura era similar ao dos adultos, com crianças de famílias nobres frequentemente lendo os grandes clássicos, enquanto aquelas menos privilegiadas, mesmo que alfabetizadas, tinham acesso principalmente aos contos e folclores locais.

Charles Perrault foi pioneiro ao se preocupar em traduzir histórias para uma linguagem adequada ao público infantil. Ele compilou uma série de contos a partir de histórias conhecidas e disseminadas tanto entre a nobreza quanto entre o povo comum. Estas histórias foram inicialmente contadas para seus próprios filhos, sendo traduzidas e adaptadas para que as crianças pudessem compreendê-las e apreciá-las. Contos como *Cinderela* e *Chapeuzinho vermelho* destacam-se entre suas obras. Após Perrault, outros escritores e tradutores também voltaram sua atenção para as crianças, dando início ao processo de popularização da lite-

⁵ Língua Materna – Primeira língua naturalmente adquirida por povo ou nação. No caso dos sujeitos Surdos é a Língua de Sinais, pois sua modalidade é visual espacial.

⁶ Cf. PORTO, Helânia Thomazine. A importância de Griôs na socialização de saberes e de fazeres da cultura. In: PROCESSOCOM. 2016. Disponível em: <https://www.processocom.org/2016/06/01/a-importancia-de-grios-n-a-socializacao-de-saberes-e-de-fazeres-da-cultura/#:~:text=A%20palavra%20gri%C3%B4%20tem%20origem,da%20cultura%2C%20esses%20transmitidos%20oralmente>. Acesso em: 21 jul. 2024.

ratura infantil. Entre os mais conhecidos, destacam-se os Irmãos Grimm com obras como *Branca de neve*, Hans C. Andersen com *O patinho feio*, Joseph Jacobs com *Os três porquinhos* e Jeanne-Marie L. Beaumont com *A bela e a fera*.⁷ No Brasil, Monteiro Lobato é considerado um precursor da literatura infantil com sua série *O sítio do Picapau amarelo*.⁸

Neste processo de popularização da literatura infantil, pesquisadores e educadores dirigiram seu foco para as crianças com o intuito de compreender quais comportamentos são mais influenciados e desenvolvidos nos indivíduos que têm acesso às histórias desde a infância. Nas seções subseqüentes, buscaremos apresentar alguns conhecimentos e habilidades que podem ser desenvolvidos nas crianças por meio do acesso ao conto de histórias.

1.1.1 Compreensão de mundo

Autores como Abramovich (2006) e Coelho (1995) destacam a importância do conto de histórias na formação da compreensão de mundo pelas crianças. Elas ressaltam como o ouvinte ou espectador se relaciona direta ou indiretamente com os personagens da história, buscando ideias e soluções para os conflitos vivenciados por eles, compartilhando seus sentimentos de medo, coragem, alegria, culpa e complacência. Esses sentimentos, muitas vezes experimentados pelas crianças, auxiliam-nas a refletir sobre seus próprios conflitos, procurando soluções inspiradas nas experiências dos personagens.

Concordamos com Abramovich quando afirma que “é extremamente importante para a formação de qualquer criança ouvir muitas, muitas histórias... escutá-las é o início da aprendizagem de ser leitor, e ser leitor é o caminho infinito de descoberta e compreensão do mundo” (Abramovich, 2006, p. 16). Esses conhecimentos proporcionam ao ser humano o pleno desenvolvimento dos processos mentais complexos, conforme delineado por Vygotsky (2002), os quais são responsáveis pela formação de um indivíduo consciente e crítico.

Segundo Vygotsky (2002), as funções mentais superiores do ser humano, como percepção, memória e pensamento, são elaboradas em interação com o meio sociocultural, sendo essa interação mediada por signos. Assim, o desenvolvimento mental, a capacidade de compreender o mundo e de interagir nele constituem uma construção social que depende das relações estabelecidas pelo indivíduo com o ambiente. Nesse processo de desenvolvimento das funções mentais superiores, é dada prioridade ao plano interpessoal, interpessoal e social.

Uma criança que compreende os acontecimentos ao seu redor transcende a condição de mero espectador passivo, não se limitando a um entendimento egocêntrico ou aceitação acrítica do que lhe é apresentado. Ao contrário, ela se torna um sujeito crítico, consciente de seu papel na sociedade e capaz de perceber que o mundo é muito mais vasto do que suas próprias experiências individuais podem abarcar.

1.1.2 Reflexão de problemas e busca por soluções de conflitos

Compreendemos, assim como Vygotsky (2002), que a relação entre pensamento e palavra é um processo dinâmico, caracterizado por um constante fluxo entre a expressão verbal e

⁷ É possível conferir os seis contos mencionados em: MACHADO, Ana Maria. *Contos de Fadas*: De Perrault, Grimm, Andersen & Outros. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Disponível em: <https://doceru.com/doc/e110v18>. Acesso em: 21 jul 2024.

⁸ Cf. LOBATO, Monteiro. *Peter pan*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

o pensamento. Neste processo, ocorrem alterações na relação entre ambos, contribuindo para um desenvolvimento funcional. As palavras não apenas expressam o pensamento, mas também possibilitam sua existência. Todos os pensamentos têm a tendência de relacionar elementos entre si, evoluindo, amadurecendo e cumprindo uma função específica, com o propósito de resolver problemas.

Ao ouvir ou ver histórias, frequentemente a criança se identifica e reflete em situações semelhantes às vivenciadas pelos personagens. Elas buscam soluções para seus próprios dilemas, muitas vezes imitando as atitudes daqueles que consideram heróis ou sábios. Por outro lado, às vezes, rejeitam comportamentos que associam à ignorância ou insensatez dos personagens. Por exemplo, Carla,⁹ aos 10 anos, ao ouvir uma história bíblica sobre mentira, reconheceu seu erro ao roubar chocolate e pediu desculpas à educadora.

Da mesma forma, quando a criança percebe alguém próximo enfrentando um problema, pode se lembrar das atitudes dos personagens de histórias conhecidas e compartilhar essas experiências. Por exemplo, Saimon, aos 9 anos, sugeriu à mãe orar durante um momento de desespero no hospital, inspirado por histórias ouvidas em programas infantis para crianças na comunidade que frequentava.

Quando uma história toca o coração do ouvinte ou espectador, ela influencia sua vida e mente. Sara, uma mulher casada e com filhos, resolveu perdoar e reconciliar-se com a família após ouvir uma história sobre conflitos e perdão durante a Segunda Guerra Mundial. Esse relato pode ilustrar como as narrativas têm o poder de transformar e moldar nossas ações e pensamentos.

Tais considerações nos levam a refletir assim como Albres (2014, p.1154), que “a condição básica para a produção do diálogo, e, por conseguinte, para a definição do binômio dialogismo/polifonia é a da expressão das contradições e conflitos inerentes à natureza histórico-cultural do eu”. Da mesma forma é possível que as reações das pessoas não foram imediatas à narrativa da história. No entanto, mesmo após o término do conto, a história continuou a exercer influência na mente do indivíduo, levando-o a refletir sobre suas próprias ações ou sobre as daqueles que o cercavam. Isso ocorreu quando compararam as atitudes tomadas com as dos personagens do conto narrado.

1.1.3 Transmissão de cultura

Aubert (1995, p. 32) salienta que “cada língua e cada discurso, cada ato de fala, interior ou exteriorizado, literário, técnico, comercial, científico, lúdico ou meramente fútil, porta em si componentes e vínculos culturais, sendo um fato cultural em si mesmo”. Nessa perspectiva, compreendemos que as histórias infantis e literárias estão impregnadas de cultura.

Quando a criança ouve ou vê uma história traduzida e narrada em sua língua materna, ela percebe aspectos culturais não familiares à sua comunidade. Ao explorar esses aspectos culturais, a criança tem a oportunidade de conhecer realidades de vida distintas da sua. Neste trabalho, adotamos o conceito descritivo de Thompson, para o qual cultura é “um variado conjunto de valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas características de uma sociedade específica ou de um período histórico” (Thompson, 1998, p. 166).

⁹ Todos os exemplos foram coletados da experiência da pesquisadora como contadora de histórias. No entanto lembramos que todos os nomes citados neste trabalho foram alterados para preservar a privacidade dos envolvidos.

A seguir, discutiremos algumas nuances de como os conceitos de cultura podem ser abordados por meio de contos de histórias para crianças.

a) Valores

Segundo Hunt (2015) a literatura infantil contribui significativamente para a aquisição de valores culturais. Contos e histórias infantis promovem e incentivam valores como respeito, amor, perdão, serviço, coragem, bondade, lealdade, fidelidade e honestidade, em oposição aos seus antônimos.

Os contos infantis apresentam personagens que se esforçam e trabalham em prol do bem do próximo, seja esse próximo um ente querido (como príncipes e princesas), um amigo (como em Branca de neve e os sete anões), ou até mesmo um desconhecido (como o caçador e Chapeuzinho Vermelho). Além disso, muitos contos enfatizam valores como trabalho em equipe, compartilhamento e cuidado pelo outro, como em “A galinha ruiva”, “Camilão o comilão” e “O bom samaritano”.

Não podemos ignorar os inúmeros contos que transmitem lições de comportamento para as crianças. Exemplos incluem “A cabra e os sete cabritinhos”, que ensina sobre a obediência aos pais e o cuidado com estranhos, “O pastorzinho”, que alerta sobre os perigos da mentira, e “O sonho das três árvores”, que destaca a importância da humildade, entre outros contos edificantes.

Ao ter acesso a essas narrativas, a criança gradualmente pode internalizar os valores considerados importantes pela sociedade em que vive, assim como as atitudes reprovadas por essa mesma sociedade. Esse processo contribui para a formação do caráter da criança, conforme ela reflete sobre o que é essencial para uma convivência harmoniosa na sociedade.

b) Crenças

Assim como os valores, as crenças de um ou vários povos, sejam elas religiosas ou não, são refletidas nas histórias narradas. Tais crenças podem ser promovidas ou não, dependendo do narrador e da história em questão. Elas abrangem uma ampla gama de conceitos, desde crenças na criação divina, reencarnação, fantasmas, bruxaria, magia, vida após a morte, céu e inferno, até recompensas e castigos eternos, crenças em um único Deus ou em múltiplos deuses, objetos e lugares mágicos, sorte e azar, bençãos e maldições.

Histórias bíblicas, mitologia hindu, contos de fadas e relatos de fantasmas, quando adaptados para o público infantil, têm o poder de transmitir as crenças predominantes na sociedade em que são contadas. Por exemplo, famílias cristãs frequentemente contam histórias da Bíblia para seus filhos como forma de introduzi-los aos preceitos religiosos desde tenra idade. Da mesma forma, famílias de outras religiões, como hinduísmo, islamismo, budismo, espiritismo e judaísmo, também compartilham com seus filhos as crenças que praticam. Paralelamente, aqueles que acreditam em magia, bruxaria e fantasmas costumam enfatizar histórias que apresentam esses elementos, buscando assim inculcar essas crenças nas crianças. Como resultado desse processo, as crianças se adaptam e internalizam as crenças predominantes em seu ambiente cultural.

c) Costumes e convenções

As histórias desempenham um papel fundamental na transmissão de costumes e convenções de diferentes épocas e povos (Schlemper, 2016). Elas refletem a cultura das épocas passadas e dos povos para os quais foram criadas, destacando-se os costumes sociais e convenções próprias desses contextos. Os clássicos infantis, como *Cinderela* frequentemente retratam a cultura medieval, enquanto as histórias bíblicas oferecem relatos culturais de diversos povos antigos, como egípcios, gregos, romanos e hebraicos. Essas narrativas revelam aspectos do cotidiano dessas sociedades, como relações de hierarquia e poder.

A exposição a essas histórias possibilita às crianças reconhecer e respeitar as diferenças culturais, como as diferenças de vestimenta, alimentação e sotaque. No mundo globalizado atual, é importante entender e valorizar essas diversidades, embora o respeito não implique necessariamente concordância com todos os costumes de outras culturas. Além disso, as histórias nacionais refletem a cultura, crenças e costumes de cada época, abordando temas contemporâneos, como bullying, racismo, preconceito, abuso infantil e drogas, de maneira lúdica.

d) Hábitos e práticas

Hábitos e práticas, sejam eles cotidianos ou não, dignos de louvor ou não, frequentemente são retratados e destacados nas histórias infantis. Questões como cuidar dos enfermos, proteger os desfavorecidos, manter a higiene corporal, abandonar os incapazes, explorar os fracos e oprimidos estão entre os temas amplamente discutidos atualmente (Schlemper, 2016).

Um exemplo disso é a história *A cigarra e a formiga*¹⁰ de La Fontaine, que teve diferentes traduções. Em uma versão, a formiga deixa a cigarra morrer de frio devido à sua inveja e mesquinhice, enquanto em outra versão, a formiga cuida da cigarra doente e é recompensada com a companhia dela. Narrativas como *Mogli, o menino lobo*¹¹ mostram a superação de obstáculos impostos pela vida, adaptando-se a costumes diferentes dos quais as crianças estão acostumadas.

1.1.4 Desenvolvimento cognitivo

Luria e Yudovich destacam as descobertas de Vygotsky sobre o papel fundamental da linguagem no desenvolvimento dos processos mentais complexos. Segundo eles, esses processos têm início com a comunicação entre o adulto e a criança, onde “a palavra influencia a criança, enriquecendo e aprofundando enormemente sua percepção direta e moldando sua consciência” (Luria; Yudovich, 1987, p. 13). A história transmitida e narrada pelo adulto, seja ele pai, professor ou conhecido, é absorvida pela mente da criança. Cada sinal, palavra e expressão linguística é transferido dos sentidos da criança para sua mente.

Conforme observado por Cavalcanti (2005), Vygotsky ressalta que o processo de formação da consciência não se resume a uma simples transferência ou cópia dos conteúdos da realidade objetiva para o interior da mente. Pelo contrário, esse processo é em si mesmo um criador da consciência. Essa perspectiva destaca a importância dos processos socioculturais

¹⁰ Cf. LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. São Paulo: Brasiliense. 1973.

¹¹ Cf. KIPLING, Rudyard. *Os Irmãos de Mogli – Quiquern*. Tradução de Monteiro Lobato. Porto Alegre: UEB. 2002. (Série Livro da Jângal. v. 1). Disponível em: <https://www.geab13.com.br/wp-content/uploads/2017/11/Livro-da-Jangal.pdf>. Acesso em: 28 maio 2024.

específicos, como os processos educacionais escolares, no desenvolvimento da consciência. A formação da consciência é vista como uma construção ativa do sujeito, que transforma os conteúdos externos em conteúdos internos por meio da internalização.

Com base nessas reflexões, podemos inferir que a história narrada na linguagem da criança se instala em sua mente como uma espécie de diálogo interno que não desaparece, mas se integra ao seu pensamento. Quando a criança internaliza a narrativa, ela a submete a transformações internas, resultando em um processo de fusão entre palavra e pensamento. Pois as histórias, ao capturarem a atenção da criança, não se encerram com o término do conto, mas persistem na mente dela, sendo trabalhadas, adaptadas e vivenciadas (Coelho, 1995).

1.1.5 O treino da memória, atenção e concentração

Após o término da história, como já discutido anteriormente, a narrativa não desaparece, mas permanece ativa na mente do sujeito, exercitando suas memórias de curto e longo prazo. Para Vygotsky

Vários estudos mostraram que é precisamente durante os primeiros tempos da idade escolar que as funções intelectuais superiores, cujas características principais são a consciência refletida e o controle deliberado, começam a ocupar o primeiro plano no processo de desenvolvimento. A atenção, que anteriormente era involuntária, torna-se voluntária e depende cada vez mais do pensamento da própria criança: a memória mecânica transforma-se em memória lógica orientada pelo significado, podendo começar a ser utilizada deliberadamente pela criança. Poder-se-ia quase dizer que tanto a atenção como a memória se tornam “lógicas” e voluntárias na medida em que o controle de uma função é a contrapartida da consciência que cada qual dele tem (Vygotsky, 2002, p. 90).

Quando a criança se encanta com a história, não a guarda para si, mas a compartilha com aqueles ao seu redor, recontando-a repetidamente. Durante o processo de aprendizagem da leitura, ela relembra da história ao manusear o livro, interpretando as imagens e reconstruindo a narrativa.

Independentemente do comprimento da história, ela possui um começo, meio e fim, demandando a atenção do ouvinte para sua compreensão. Esse processo estimula a concentração e a atenção, pois uma mente dispersa absorve pouco do que é apresentado a ela. Portanto, ao praticar a concentração por meio de algo prazeroso, como ouvir/ver uma história, a criança gradualmente desenvolve o hábito de reter o conhecimento que lhe é transmitido.

1.1.6 Desenvolvimento da criatividade e imaginação

Quando uma criança se depara com uma história que lhe agrada, ela naturalmente busca adaptá-la ou criar suas próprias narrativas, adentrando no universo do faz de conta. Nesse mundo imaginário, onde a fantasia prevalece, a criança e seus companheiros se transformam em heróis e vilões, inventam suas próprias aventuras ou recriam as histórias de seus personagens favoritos. Durante esse processo, a criança busca em sua mente referências para elaborar novas ficções, muitas das quais são encontradas nas histórias que ouviu, viu ou leu.

Por exemplo, depois de ler *A ilha do tesouro*,¹² Emanuel, com 9 anos, convidou seu irmão mais novo para uma brincadeira de busca pelo tesouro. Juntos, eles inventaram mapas e pistas, dando início a uma emocionante caçada imaginária (Schlemper, 2016). Essa fusão do real com a fantasia, envolvida na roupagem do faz de conta, proporciona uma experiência especialmente gratificante para a criança, que assim desenvolve sua criatividade e capacidade crítica a partir das experiências e interpretações do mundo ao seu redor.

1.1.7 Desenvolvimento da linguagem

Para a perspectiva dialógica, o sujeito nunca é neutro em suas palavras e discursos, que ao serem proferidos, vão ao encontro de outros sujeitos e entram na dança da compreensão dialógica por meio de antipalavras, que vem e que vão nas réplicas e tréplicas, numa valsa contínua do baile da vida. “A compreensão busca uma antipalavra à palavra do falante” (Volóchinov, 2018, p. 232).

Assim, por meio do conto de histórias, as crianças são introduzidas a novos vocábulos. Ao ouvir ou ver histórias, as crianças são expostas a novos signos, vocábulos e palavras, não de forma isolada, mas inseridos em contextos diversos. Ao ter acesso a esses novos vocábulos, as crianças se sentem incentivadas a criar e recriar suas próprias histórias, promovendo o desenvolvimento da linguagem nesse processo. Como resumido por Rose (1996),¹³ ao se apropriarem das narrativas, os estudantes demonstram maior coragem e confiança para explorar a riqueza da língua materna em suas próprias produções narrativas.

2 Tradução literária e Libras: compreendendo conceitos

Da mesma forma que as histórias são criadas, recriadas e adaptadas ao longo do tempo e em diferentes culturas, a Comunidade Surda também utiliza esse recurso para expressar sua própria cultura, transmitir seus valores, refletir suas lutas e desfrutar de momentos de compartilhamento (Boldo; Schlemper, 2018).

Entendemos que o acervo literário disponível à comunidade surda é composto por criações, adaptações surdas e traduções (Mourão, 2011; Schlemper, 2016, 2018; Schlemper, Costa e Albres, 2022; Schlemper e Albres, 2023). Deste acervo, tem sido considerada como literatura surda tanto as narrativas criadas por membros da comunidade surda quanto as adaptações de contos conhecidos mundialmente, como *Cinderela surda*¹⁴ e *Rapunzel surda*,¹⁵ exemplificam histórias que abordam as dificuldades enfrentadas pelos surdos em um mundo predominantemente ouvinte.

¹² STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*. Material Bilíngue contendo: DVD em Libras com legenda opcional + CD-ROM Português/Libras. Texto adaptado do original por Clélia Regina Ramos. Ilustração de Claudia Nagura. Petrópolis: Arara Azul, 2008.

¹³ Rose pesquisou o comportamento de estudantes surdos ao se apropriarem de narrativas em ASL (Língua Americana de Sinais).

¹⁴ Cf. SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir Becker; ROSA, Fabiano Souto. *Cinderela surda*. 3. ed. Canoas: Editora da ULBRA, 2011.

¹⁵ Cf. SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir Becker; ROSA, Fabiano Souto. *Rapunzel surda*. Canoas: Editora da ULBRA, 2005.

temente auditivo, assim como a alegria de encontrar semelhantes que se comunicam através dos olhos e das mãos.

Considerando que a tradução intersemiótica¹⁶ envolve a tradução entre diferentes sistemas semióticos, e que ao traduzir um conto da linguagem escrita para a Libras na modalidade gesto-visual, trabalha-se com signos de modalidades distintas, nos propusemos a aprofundar nossos conhecimentos acerca da tradução literária em Libras destinada ao público infantil.

A prática da tradução remonta aos primórdios da narrativa humana e surge da necessidade de se comunicar em diferentes línguas. A definição e os critérios para determinar o que constitui uma tradução eficaz têm sido objeto de extensos debates ao longo da história.

Mitologicamente, a necessidade da tradução teve origem na narrativa da Torre de Babel,¹⁷ onde, conforme a história, ocorreu a confusão das línguas por intervenção divina. Antes desse evento, existiria uma única língua e todos podiam se comunicar entre si sem dificuldades.

A profissão de tradutor emergiu da necessidade de facilitar o comércio entre comerciantes de diferentes países ou tribos, desempenhando um papel fundamental ao longo da história. É importante distinguir entre tradução e interpretação. Embora ambas envolvam transferir um texto de uma língua de partida para uma língua de chegada, a tradução pressupõe um conhecimento prévio do texto e tempo na execução dela, enquanto a interpretação ocorre em tempo real, sem a necessidade desse conhecimento prévio (Rodrigues, 2013).

Dentro do escopo de nosso estudo sobre tradução, vamos nos concentrar em compreender sua natureza e os diferentes tipos existentes, deixando de lado considerações sobre interpretação. Quando mencionamos tradução, geralmente pensamos na tradução escrita, na qual o tradutor, com dedicação e pesquisa meticulosa, converte um texto de uma língua-fonte¹⁸ para uma língua-alvo.¹⁹ Nesse contexto, a tradução envolve o processo de transformar um texto escrito ou falado de uma língua para outra.

As intensas discussões que surgiram a partir das diversas teorias de tradução questionam a forma como esse processo deve ocorrer: palavra por palavra ou por sentido, o conceito de fidelidade ou literalidade na tradução e se a adaptação ou transmutação podem ser consideradas formas válidas de tradução. Nesse contexto, Jakobson (2007) cunhou as categorias de tradução intralingual, interlingual e intersemiótica. Segundo o autor:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 2007, p. 64).

¹⁶ Tradução intersemiótica – consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou, de um sistema de signos para outro (Jakobson, 2007, p. 64).

¹⁷ Cf. BIBLIA SAGRADA. A.T. *Gênesis*. Barueri: SBB, 2009. Capítulo 11:1-9.

¹⁸ Língua Fonte – É a língua da qual estamos traduzindo o texto. A partir da qual será feita a tradução. Se o texto estiver escrito em português, esta será a língua fonte (Quadros, 2004, p. 9).

¹⁹ Língua alvo – é a língua para a qual estamos traduzindo o texto. Se estivermos traduzindo um texto para a Língua de Sinais, está sera a língua alvo (Quadros, 2004).

Para Jakobson, quando se explica ou substitui uma palavra por outra dentro da mesma língua para torná-la compreensível a alguém que não a conhece, estamos realizando uma tradução intralingual. Por exemplo, uma mãe explicando a um filho de 4 anos o significado de palavras como “flato” ou “enxaqueca”, substituindo-as por sinônimos mais simples como “pum” ou “dor de cabeça”. Por outro lado, a tradução interlingual é mais amplamente reconhecida e envolve a conversão de textos entre diferentes línguas dentro do mesmo código semiótico.

Por fim, a tradução intersemiótica, também conhecida como transposição intersemiótica por Jakobson (2007), refere-se à conversão de signos de modalidades diferentes, como da arte verbal para música, dança, cinema ou pintura. No entanto, Jakobson, sendo linguista numa época em que as línguas de sinais não eram reconhecidas, não abordou a tradução entre línguas com modalidades de comunicação diferentes das orais auditivas, como a Língua Brasileira de Sinais (Libras), cuja modalidade linguística é visuoespacial.

Os exemplos discutidos por Jakobson (2007) e Plaza (2003) ao explorarem a tradução intersemiótica frequentemente se referem às artes visuais, incluindo formas plásticas, poéticas ou dramáticas. Nota-se que nenhum deles aborda especificamente as línguas visuais, como as Línguas de Sinais, que hoje são oficialmente reconhecidas em diversos países, incluindo o Brasil, onde a Libras foi oficialmente reconhecida em 2002.²⁰

Quando traduzimos um texto escrito de uma língua com modalidade oral auditiva para outra com modalidade visuoespacial, estamos lidando com a tradução entre signos de diferentes modalidades, tornando-se uma tradução intersemiótica. Além disso, é também uma tradução interlingual, pois envolve línguas de diferentes culturas. Assim, a tradução intersemiótica na conversão de Libras para língua escrita, Libras para língua oral auditiva e vice-versa e sendo uma tradução intersemiótica não deixa de ser uma tradução interlingual ou propriamente dita, assim como qualquer outra tradução entre línguas.

Entendemos que assim como Vasconcelos (2010) trata o mapa de Holmes como pesquisa datada, também a conceituação de Jakobson é datada. Como pode-se perceber, o autor sendo linguista, e estando preso a determinado tempo, onde as línguas de sinais não eram consideradas línguas de fato, foca seus estudos e pesquisas na linguagem escrita ou oralizada enquanto linguagem verbal, não sendo consideradas as línguas de sinais (gestuais), cujas pesquisas em tradução são mais recentes, e cujos códigos semióticos de registro das mesmas, é diverso das línguas orais, seja este quando o registro é em vídeo tanto quanto em escrita de sinais ou até mesmo por meio de Libras ilustrada (Schlemper, 2022).

Dentro do campo dos estudos da tradução e da interpretação de língua de sinais, ainda encontramos a tradução intermodal, a qual para este trabalho, refere-se a traduções que envolvem línguas de modalidades diferentes. Comumente ligada às traduções de e para Libras, cuja modalidade é gesto-visual em contrapartida as línguas vocais (como a língua portuguesa) de modalidade oral-auditiva. Segala (2010), Rodrigues (2013) abordam o tema da tradução intermodal em suas pesquisas.

Percebe-se que no campo dos Estudos da Tradução, uma quantidade significativa de pesquisas tem sido conduzida sobre a tradução envolvendo Línguas de Sinais. Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Letras Libras, além de pós-graduações que pesquisam sobre as línguas de sinais em suas diversas interfaces, têm sido amplamente oferecidos por universidades em todo o país. Além disso, diversos recursos acadêmicos, como artigos, dis-

²⁰ A legislação brasileira reconheceu oficialmente a Libras como Língua, através da lei 10.436/2002.

sertações, teses e livros, têm sido publicados e/ou traduzidos da Língua Portuguesa escrita para Libras, e vice-versa.

Na esfera da literatura infantil e infanto-juvenil, já existem diversas traduções para a língua de sinais. Por exemplo, obras como *João e Maria*,²¹ *Peter Pan*,²² *A ilha do tesouro*²³ entre outras, foram traduzidas e publicadas pela editora Arara Azul. Além disso, a coleção *Seis fábulas de Esopo*²⁴ foi publicada em vídeo pela LSB Vídeo. Também a Sociedade Bíblica do Brasil investiu na tradução de histórias bíblicas para Libras para crianças. Além disso, a internet tem sido uma fonte rica de materiais traduzidos para a Libras, visando disseminar o conhecimento e a língua de sinais.

Assim, as traduções intersemióticas para Libras podem se apresentar, quando o texto de chegada se apresenta em forma de tradução audiovisual, tradução para o sistema de escrita *signwriting* ou Libras ilustrada. As três formas como a literatura tem chegado às comunidades surdas, são compostas por códigos semióticos diversos das línguas de partida comumente usadas.

É pertinente destacar, neste estudo, as traduções intersemióticas, particularmente aquelas apresentadas na forma de traduções audiovisuais acessíveis. Essas traduções são notáveis na comunidade surda por serem registradas na língua natural dos surdos, com seu conteúdo gestovisual capturado em formato de vídeo. Anteriormente acessíveis por meio de CDs, DVDs e fitas VHS, sua disponibilização, com o avanço tecnológico, atualmente chega em grande escala por meio de diferentes plataformas de vídeo e redes sociais.

Na palma da mão com smartphones e tablets, ou por meio de *Smart TVs* e computadores, as histórias em Libras chegam aos usuários por meio de Links e *QR codes*.

3 A trilha

Agora que compreendemos que as histórias são continuamente criadas, adaptadas e traduzidas em diversas línguas e culturas ao longo do tempo, surge a questão sobre como proporcionar o acesso à literatura infantil em larga escala para crianças surdas. Sabemos que as pessoas surdas aprendem e compreendem visualmente, através de uma língua visuoespacial, que no Brasil é a Libras. Portanto, nos perguntamos por que não utilizar a tradução intersemiótica, especificamente as traduções audiovisuais acessíveis de contos infantis, para proporcionar às crianças surdas, desde muito cedo, o acesso a narrativas mundialmente conhecidas em sua própria língua?

Esta pesquisa é classificada como de natureza básica, de abordagem qualitativa (Gil, 2008), e descritiva quanto a seus objetivos. O *corpus* é composto por dados do projeto de extensão “Cada encontro eu conto um conto”, que está em andamento, em sua 3ª edição,

²¹ Cf. IRMÃOS GRIMM. *João e Maria*. CD-ROM e Livreto em Papel. Petrópolis: Arara Azul, 2011.

²² Cf. BARRIE James Matthew. *Peter Pan* (Livro Digital Português/Libras). Tradução do texto original por Clélia Regina Ramos. Ilustrado por Sílvia Andreis e Flávio Milani. Petrópolis: Arara Azul, 2009.

²³ Cf. STEVENSON, Robert Louis. *A ilha do tesouro*. Material Bilíngue contendo: DVD em Libras com legenda opcional + CD-ROM Português/Libras. Texto adaptado do original por Clélia Regina Ramos. Ilustração de Claudia Nagura. Petrópolis: Arara Azul, 2008.

²⁴ Cf. PIMENTA, Nelson. *Seis Fábulas de Esopo em LSB*. Rio de Janeiro: Editora LSB Vídeo, 2002. v. 1. (livro digital em DVD).

tendo sido aprovado na UFSC sob o número 202307891. Ele baseia-se na tradução interlingual, intermodal e intersemiótica para produção de traduções audiovisuais acessíveis em Libras e português de literatura infantil, com foco em crianças em fase de aquisição sinalar (Schlemper, 2016), onde para cada história traduzida, buscando juntar o lúdico ao pedagógico, são propostas atividades pedagógicas que podem ser disponíveis às crianças tanto para deleite quanto a fim de promover o aprendizado da Libras ou de português como L2 por parte das crianças.

4 Novos caminhos a percorrer

Para Vygotsky, o acesso à linguagem é fundamental para o desenvolvimento pleno do indivíduo, sendo que aqueles com deficiência podem se desenvolver de forma adequada se receberem oportunidades e técnicas de ensino adequadas (Machado, 2008). O autor enfatiza a distinção entre aprender e desenvolver, argumentando que o aprendizado é um requisito essencial para o desenvolvimento completo. Assim, o bom ensino antecipa o desenvolvimento (Vygotsky, 1991). No caso dos surdos, é essencial que tenham acesso direto e contínuo à sua língua materna, pois é por meio da prática que se adquire fluência na linguagem.

Com o avanço da tecnologia, da internet e uso de mídias sociais, cada vez mais materiais em Libras têm sido produzidos e disponibilizados gratuitamente na internet. Como dito, normalmente a tradução literária da língua escrita para a Libras é apresentada em forma de vídeo registro. Ao longo dos anos, esses vídeos foram disponibilizados por meio de CDs, DVDs, *e-books* e, mais recentemente, em plataformas de compartilhamento de vídeos online, como o YouTube, e em aplicativos de celular.

Com essa consciência e tendo o isolamento e distanciamento social, causado pela pandemia de COVID 19, no ano de 2020, como propulsor, registrou-se na UFSC o projeto de extensão “Cada encontro eu conto um conto”, cujo objetivo na época:

O projeto visa a criação, edição e publicação semanal de vídeos de contos infantis entre os Clássicos, Literatura surda e contos bíblicos, por meio de canal do youtube. Num primeiro momento o objetivo do projeto é dar aconchego às crianças, por meio do conto de histórias, em fase de confinamento em virtude da pandemia do novo Coronavírus. Fazer conhecer numa linguagem infantil contos de GRIMM pouco narrados entre os infantes, fazer conhecer entre a comunidade ouvinte a literatura surda e dar suporte às famílias cristãs que não estão podendo levar seus filhos aos cultos para ouvir histórias bíblicas. (Universidade Federal de Santa Catarina, 2020).

Nesse ano, mesmo tendo convidado alunos surdos ou fluentes em Libras para realizar as traduções para Libras, não houve voluntários, de forma que a maioria dos contos após estudo foram narrados em língua portuguesa, sendo a primeira tradução audiovisual em Libras produzida o conto *O feijãozinho surdo*²⁵ em junho de 2020. Nesta edição do projeto foram traduzidos para Libras cinco contos infantis.

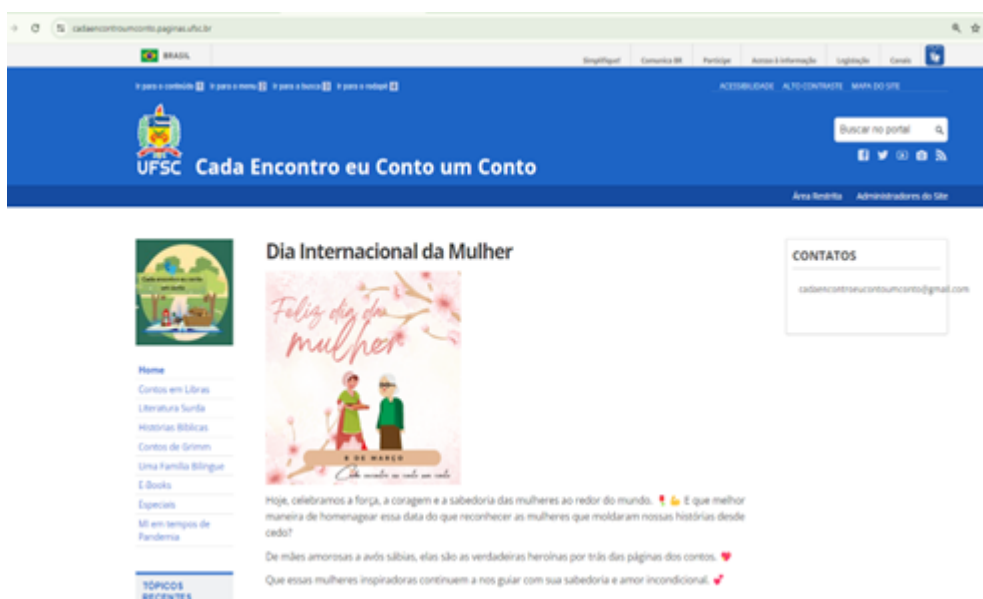
²⁵ Cf.: O FEIJÃOZINHO Surdo – Literatura Surda (Libras). 10 jun. 2020, 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Cada encontro eu conto um conto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oFc42M8N1XI>. Acesso em: 28 maio 2024.

A segunda edição do projeto, ainda em tempo de pandemia, cujo período abrangia de 2021 a 2023, já acrescenta em sua descrição a oferta de contos em Libras

O projeto visa a criação, edição e publicação de vídeos de contos infantis entre os Clássicos, Literatura surda e contos bíblicos tanto em Libras quanto em Português, por meio de canal do youtube. Num primeiro momento o objetivo do projeto é dar aconchego às crianças, por meio do conto de histórias, em fase de confinamento em virtude da pandemia do novo Coronavírus. Fazer conhecer numa linguagem infantil contos de GRIMM pouco narrados entre os infantes, fazer conhecer entre a comunidade ouvinte a literatura surda e dar suporte às famílias cristãs que não estão podendo levar seus filhos aos cultos para ouvir histórias bíblicas. (Universidade Federal de Santa Catarina, 2021).

Nesta etapa foram produzidas 14 traduções audiovisuais acessíveis em Libras e português de literatura infantil. Também foi durante esta etapa do projeto, que se passou a disponibilizar ao público gratuitamente os cenários e atividades pedagógicas. Tal passo deu-se em virtude de uma solicitação de um usuário para a disponibilização do cenário usado para edição da história *O patinho surdo*²⁶ em Libras. Como não seria possível disponibilizar materiais didáticos relacionados às traduções por meio da plataforma de vídeo Youtube, foi criado um site para o projeto em 31 de março de 2021.

Figura 1 – Site do projeto



Fonte: Universidade Federal de Santa Catarina (2024)

Segundo Azenha Junior (2005, p. 379), “materializar no texto as possibilidades de brincadeiras, o caráter lúdico da vida e seus encantos: nisso parece estar o desafio de se traduzir para o jovem e a criança.” A partir de então as histórias traduzidas e disponibilizadas no

²⁶ Cf. OPATINHO surdo—literatura surda em LIBRAS. 17 mar. 2022, 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Cada encontro eu conto um conto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jsX47oq-F3o> Acesso em: 3 abr. 2024.

Youtube tem seus links incorporados ao site, onde juntamente com a história são disponibilizados outros recursos literários, como cenário (sem palavras), *e-books*, atividades interativas em Libras e em português e atividades pedagógicas em PDF para baixar e imprimir.

Figura 2 – Recursos didáticos pedagógicos disponibilizados



Fonte: VIVA [...] (2024).

Para a terceira edição, a descrição do projeto foi alterada. Já não se estava mais em período de pandemia e se havia consolidado a produção e disponibilização de traduções audiovisuais acessíveis em Libras e português, assim como a disponibilização de recursos didáticos e pedagógicos. Assim como houve a inserção de alunos dos cursos de Letras Libras da UFSC que procuravam formação na área de tradução literária, o que pode ser observado na descrição do projeto.

O projeto Cada Encontro eu Conto um Conto, em sua terceira edição, tem como objetivo a tradução, criação, edição, publicação e divulgação de literatura infantil em Libras português, assim como a produção de recursos didáticos acessíveis para ensino de Libras e português como segunda língua. Além de paralelamente auxiliar na formação de alunos dos cursos de Letras Libras enquanto tradutores literários e educadores. Os conteúdos produzidos são divulgados por meio das mídias sociais do projeto. (Universidade Federal de Santa Catarina, 2023).

Botelho (2005, p. 53-54) ressalta a importância fundamental do acesso dos surdos a uma língua que dominem, possibilitando-lhes pensar com toda a complexidade disponí-

vel para qualquer indivíduo. Diante disso, surge a questão de como facilitar esse processo de desenvolvimento da linguagem pelas crianças surdas, já que, como dito, suas famílias e educadores, em sua grande maioria não são sinalizantes. Foi pensando nessa realidade que as traduções audiovisuais produzidas pelo projeto “Cada encontro eu conto um conto” são em Libras, a língua natural dos surdos, mas também possuem áudio em português, de forma a serem também acessíveis ao público ouvinte que não sabe Libras. A estes é dada a oportunidade de novas formas de leitura, enquanto compreendem a narração pela via auditiva. Familiares, educadores e colegas que não conhecem essa língua, podem assistir ao conto juntamente com a criança surda.

Se os surdos tem contato com a língua de sinais desde cedo; assim a criança surda poderia sentir como as outras crianças, fazer as perguntas e obter as respostas, ou seja, a curiosidade da criança surda será satisfeita muitas vezes e terá maior acesso às informações (Wallis *apud* Strobel, 2008, p.47).

Assim, a criação de projetos de extensão universitária de contação de histórias infantis em Libras, utilizando a tradução audiovisual acessível – com narração em Libras e áudio em português, além de recursos visuais apropriados para a faixa etária – pode minimizar problemas como dificuldade de interpretação, falta de concentração, vocabulário deficitário, dificuldade no processo de ensino-aprendizagem e falta de comunicação entre indivíduos surdos e ouvintes. Com acesso a uma literatura acessível, a criança surda teria acesso a uma gama de novos saberes de maneira lúdica, enquanto seus familiares, educadores e colegas ouvintes teriam a oportunidade de vivenciar a experiência visual da Libras, o que pode facilitar a comunicação com a criança surda.

5 A faixa de chegada: considerações finais

Pode-se perceber que o projeto foi mudando a partir da interação entre a pesquisadora e o público que consumia seu conteúdo, em sua maioria educadores de surdos e alunos aprendendo Libras. Tal consideração, dialogicamente, nos faz refletir que a fase de aquisição sinalar, não se limita à infância, pois adultos podem aprender línguas de sinais, e que a literatura alcança pessoas de todas as idades e classes sociais (Coelho, 1995). Além disso, percebemos a influência das relações sociodiscursivas na vida do tradutor, que, de forma polifônica, se constitui como pesquisador através de um projeto de extensão universitária cujo objetivo é disseminar gratuitamente literatura em Libras por meio da tradução audiovisual acessível em Libras-português.

Assim, considerando que as histórias têm o poder de envolver, cativar a atenção, estimular a imaginação, promover a concentração e facilitar o desenvolvimento da linguagem, além de oferecer uma vasta gama de informações, é evidente que a criação e divulgação de projetos de extensão, como o projeto citado, que disponibilizam gratuitamente material literário acessível e novos meios de incentivo à leitura, são de suma importância para a comunidade surda e para a criação de um ambiente social mais inclusivo.

Referências

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2006.
- ALBRES, Neiva de Aquino. Tradução de literatura infanto-juvenil para língua de sinais: dialogia e polifonia em questão. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 14, n. 4, p. 1151-1172, dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/1984-639820145540>. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982014000400016. Acesso em: 10 out. 2020.
- AUBERT, Francis Henrik. Desafios da Tradução Cultural (As aventuras tradutórias do Askeladden). *TRADTERM*, v. 2, 1995. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.1995.49913> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49913/54030>. Acesso em: 3 abr. 2024.
- AZENHA JUNIOR, João. A tradução para a criança e para o jovem: a prática como base da reflexão e da relação profissional. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 9, p. 367–392, 2005. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2005.73944. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73944>. Acesso em: 21 jul. 2024.
- BEZERRA, Paulo. Tradução, arte, diálogo. *Bakhtiniana: Revista de estudos do discurso*, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 235-251, set./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/21138>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- BOLDO, Jaqueline; SCHLEMPER, Michelle Duarte da Silva. Literatura surda: uma questão de cultura e identidade. *Transversal: Revista em Tradução*, Fortaleza, v. 4, n. 7, p. 79-92, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/transversal/article/view/33416>. Acesso em: 3 abr. 2024.
- BOTELHO, Paula. *Linguagem e letramento na educação de surdos: Ideologias e práticas pedagógicas*. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 160 p.
- CAVALCANTI, Lana de Souza. Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos: uma contribuição de Vygotsky ao ensino de geografia. *Cadernos CEDES* v. 25 n. 66, May/Aug. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622005000200004>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622005000200004#tx01. Acesso em: 3 abr. 2024.
- COELHO, Betty. *Contar histórias: Uma arte sem idade*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- GOLDFELD, Márcia. *A criança surda: linguagem e cognição numa perspectiva sociointeracionista*. São Paulo: Plexus Editora, 1997. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=bM_MhU5SUWsC&pg=PA1&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 3 abr. 2024.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel. ed. rev. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LEITÃO, Mariana Freire Pinho; FERNANDES, Marina Mota; VASCONCELOS, Pedro Paula de Oliveira; CARVALHO, Raiana Soraia de; REINALDO, Gabriela Frota. Chapeuzinho Vermelho: como a tradução intersemiótica contribuiu para a produção A Garota da Capa Vermelha. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2-6 set. 2011, Recife. *Anais [...]* São Paulo: Intercom, 2011 Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2488-1.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2024.

LURIA, Alexander Romanovich; YUDOVICH, Isaak Asimov. *Linguagem e Desenvolvimento Intelectual na Criança*. Tradução: José Cláudio de Almeida Abreu. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MACHADO, Paulo Cesar. *A Política Educacional de integração/Inclusão: um olhar do egresso surdo*. Florianópolis: Editora da UFSC. 2008.

MESA 3 – Discurso e práticas interculturais, 3 dez. 2020. 1 vídeo (2h02min11s). Publicado pelo canal Grupo Discuta – UFC. Live do II Colóquio Discurso e Práticas Interculturais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OwEazNFmrxA>. Acesso em: 3 dez. 2020.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. *Literatura Surda: produções culturais de surdos em língua de sinais*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade em Educação, Universidade Federal do Grande Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/32311/000785443.pdf>. Acesso em: 6 maio 2015.

O FEIJÃOZINHO Surdo – Literatura Surda (Libras). 10 jun. 2020, 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Cada encontro eu conto um conto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oFc42M8N1Xl>. Acesso em: 28 maio 2024.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUADROS, Ronice Müller de. *O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa*. Brasília: MEC: SEESP, 2004.

RODRIGUES, Carlos Henrique. *A interpretação para a Língua de Sinais Brasileira: efeitos de modalidade e processos inferenciais*. 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MGSS-9CXQ8L>. Acesso em: 3 abr. 2024.

ROSA, Fabiano Souto. *Literatura surda: o que sinalizam professores surdos sobre livros digitais em Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS*. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

ROSE, Heidi M. *Inventing One's "Voice": The Interplay of Convention and Self-Expression in ASL Narrative*. *Language in Society*. v. 25, n. 3, p.427-444, Sep. 1996. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0047404500019230>. Acesso em: 3 abr. 2024.

SCHLEMPER, Michelle Duarte da Silva; ALBRES, Neiva de Aquino. Marcas culturais ideológicas-discursivas em obras da literatura surda escritas: experiências de vidas surdas. *Gláuks - Revista de Letras e Artes*, p. 23-46, v. 23, n. 2, 2023. DOI: <https://doi.org/10.47677/gluks.v23i2.390>. Acesso em: 3 abr. 2024.

SCHLEMPER, Michelle Duarte da Silva; COSTA, Mairla Pereira Pires; ALBRES, Neiva de Aquino. Paratextos editoriais em produções literárias bilíngues (português-Libras): novas perspectivas de leitura de traduções. *Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras*, v. 24 n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/62539>. Acesso em: 3 abr. 2024.

SCHLEMPER, Michelle Duarte da Silva. *Librando: compartilhando literatura surda*. 2019. Monografia (Especialização em Linguagens e Educação a Distância) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/199885?show=full>. Acesso em: 6 maio 2020.

SCHLEMPER, Michelle Duarte da Silva. Marcas culturais na literatura surda infanto-juvenil: um olhar sobre o conto “Adão e Eva”. *Revista Diálogos*. v. 1, n. 10. jan./abr. 2022. Disponível em: <https://perio->

dicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/13004?fbclid=IwAR3mG6IRdfbsqbc3w-cl67KAiorv4-fGZ3B81KFLpe2Ucw7k3g1x2sW76fTc. Acesso em: 3 abr. 2024.

SCHLEMPER, Michelle Duarte da Silva. *Traduções infantis para Libras: o conto como mediador de aquisição sinalar*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176676>. Acesso em: 6 maio 2020.

SEGALA, Rimar Ramalho. *Tradução intermodal e Intersemiótica/interlingual: Português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/94582/283099.pdf?sequence=1>. Acesso em: 3 abr. 2024.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

THOMPSON, John Brookshire. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 165-215.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. *Cada encontro eu conto um conto*. 2024. Disponível em: <https://cadaencontroumconto.paginas.ufsc.br/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Sistema Integrado de Gerenciamento de Projetos de Pesquisa e de Extensão. *Projeto Cada encontro eu conto um conto. N° 202003840*. 2020. Disponível em: <https://sigpex.sistemas.ufsc.br/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Sistema Integrado de Gerenciamento de Projetos de Pesquisa e de Extensão. *Projeto Cada encontro eu conto um conto. N° 202105723*. 2021. Disponível em: <https://sigpex.sistemas.ufsc.br/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Sistema Integrado de Gerenciamento de Projetos de Pesquisa e de Extensão. *Projeto Cada encontro eu conto um conto. N° 202307891*. 2023. Disponível em: <https://sigpex.sistemas.ufsc.br/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

VASCONCELLOS, Maria Lúcia. Tradução e Interpretação de Língua de Sinais (TILS) na Pós-Graduação: a afiliação ao campo disciplinar “Estudos da Tradução”. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 26, p. 119-143, 2010. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2010V2N26P119> Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010V2N26P119/14226>. Acesso em: 28 maio 2024.

VIVA as diferenças! Literatura surda bem Libras. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. *Cada encontro eu conto um conto*. 4 mar. 2024. Disponível em: <https://cadaencontroumconto.paginas.ufsc.br/2024/03/04/viva-as-diferencas-literatura-surda-em-libras/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *A formação social da mente*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/vygotsky-a-formac3a7c3a30-social-da-mente.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2024.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *Pensamento e Linguagem*. [S. l.]: Edição Ridendo Castigat Mores, 2002. Ebook. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7630412/mod_resource/content/1/pensamentolinguagem.pdf. Acesso em: 28 maio 2024.

O fantasma no terceiro andar: como o gótico em *Jane Eyre* foi traduzido para o português brasileiro

The Ghost on the Third Floor: How the Gothic in Jane Eyre was Translated to Brazilian Portuguese

Giovanna Camila Campara
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba | PR | BR
giovanna.campara@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-6720-4624>

Resumo: Definido por suas incontáveis particularidades, o gênero gótico literário é empregado em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë de forma bastante característica. Além das temáticas e traços comuns ao gótico, Brontë subverte algumas das convenções do gênero e cria um enredo considerado vanguardista. À vista disso, é necessário entender como um dos pilares mais importantes e intrincados da obra foi adaptado e traduzido para o português brasileiro. Por isso, o presente artigo objetiva analisar como o aspecto gótico em *Jane Eyre* foi traduzido no Brasil, através de uma comparação entre duas diferentes traduções do romance, uma de 1942 de Sodrê Viana e outra de 2014 de Anna e Carlos Duarte. Nesse sentido, nós realizamos a pesquisa por meio de uma metodologia qualitativa, que se baseou numa investigação bibliográfica e uma análise de um *corpus* paralelo bilíngue. O estudo, portanto, foi alicerçado principalmente nos postulados de Toury (2012), Bezerra (2012), Cavallaro (2002), Lanzetti (2006) e Smith (2013). Assim, dispusemos ambas as traduções lado a lado e comparamos as abordagens utilizadas por cada tradutor. Desse modo, ao final do artigo, concluímos que a versão de 2014 preserva de maneira mais livre o aspecto gótico presente na obra de Brontë, já que há mais instâncias de manutenção e até mesmo intensificação. A tradução de 1942, por outro lado, provavelmente sofreu com limitações de sua época e teve uma parte do romance alterada, sacrificando certos aspectos do gótico.

Palavras-chave: gótico; *Jane Eyre*; tradução.



Abstract: Defined by its countless particularities, the literary Gothic genre is embedded in *Jane Eyre* of Charlotte Brontë in a very characteristic way. Besides the themes and features common to the Gothic, Brontë subverts some of the conventions of the genre and creates a narrative considered pioneer. In light of that, it is necessary to understand how one of the most important and intricate pillars of the book was adapted and translated to Brazilian Portuguese. Thereby, this present article aims to analyze how the Gothic aspect in *Jane Eyre* was translated in Brazil, by comparing two different translations of the novel, one from 1942 by Sodr  Viana and another from 2014 by Anna and Carlos Duarte. In that regard, we conducted the research using a qualitative methodology, which was grounded on a bibliographical investigation and an analysis of a bilingual parallel corpus. The study was, therefore, primarily based on the theories of Toury (2012), Bezerra (2012), Cavallaro (2002), Lanzetti (2006) and Smith (2013). Thus, we placed the translations side by side and compared the approaches utilized by each translator. Therefore, by the end of the article, we concluded that the 2014 version preserves the Gothic aspect present in Bront 's work more freely, since there are more instances of maintenance and even intensification. The 1942 translation, on the other hand, probably suffered with the limitations of its time and had a portion of the novel altered, sacrificing certain aspects of the Gothic.

Keywords: gothic; *Jane Eyre*; translation.

1 Introdu o

O campo científico dos estudos da tradu o   extremamente recente, o que de certa forma pode ser considerado ir nico, visto que a tradu o   uma das atividades mais antigas na história da civiliza o, que contribuiu de maneira extensa para a dissemina o do conhecimento ao redor do mundo e se constitui como um pilar inestimável da preserva o e longevidade do saber. De acordo com Joly (2003, p. 10), os tradutores agiram como elos entre sociedades separadas por barreiras linguísticas, de modo que pontes foram construídas através de na es, raças, culturas e continentes, entre o passado e o futuro, enriquecendo-os por meio do trabalho dos tradutores. Tendo isso em vista, este artigo tem como objetivo analisar duas tradu es do livro *Jane Eyre*, de Charlotte Bront  (Bront , 2016), uma de 2014 de Anna e Carlos Duarte (Bront , 2014) e outra de 1942 de Sodr  Viana (Bront , 2018), e atestar a maneira como

cada uma lidou com o aspecto gótico do romance e a transposição dele para a língua portuguesa e a adaptação para o público brasileiro.

Nesse sentido, o gótico literário, de acordo com De Sá (2010), se configura como um gênero que nasceu com o livro *O castelo de Otranto*, escrito por Sir Horace Walpole em 1765, derivado diretamente da arquitetura gótica que caracterizou o medievalismo europeu. O autor discorre sobre o movimento arquitetônico que inspirou, portanto, o estilo literário e o modo como sua estética foi empregada na literatura: “o estilo gótico (assim como o barroco) se alimenta de motivações religiosas e foi uma expressão artística de grande complexidade, simbolizando a integração da fé e da razão.” (De Sá, 2010, p. 49). A sua estética, sendo assim, é composta por elementos como contrafortes, arcos ogivais, gárgulas, abóbadas, nervuradas, torres, arcobotantes, vitrais coloridos, rendilhados e assim por diante, empregados nas nuances alegóricas da narrativa. Dessarte, a adjeção entre arquitetura e literatura se deu quando Sir Horace Walpole publicou pela segunda vez o seu romance *O castelo de Otranto* com o subtítulo *a Gothick Story* (uma história gótica), no qual incorporou os simbolismos e iconografias do movimento Gótico juntamente com temas obscuros e místicos, referenciando a chamada “Era das Trevas” dos tempos medievais e, por conseguinte, conforme De Sá, cunhando um novo gênero literário que seria perpetuamente definido e inspirado por sua obra.

Isso posto, é possível argumentar que *Jane Eyre* de Charlotte Brontë se dá como uma narrativa gótica bastante distinta, já que mistura os elementos clássicos empregados por Walpole num pano de fundo romântico. A protagonista é apresentada enquanto criança e constantemente sofre maus tratos da tia e primos por não aceitar suas regras abusivas e, nas palavras de sua família, apresentar um comportamento sinistro diretamente conectado ao sobrenatural, até o momento em que é enviada para um reformatório religioso para meninas chamado Instituto *Lowood*, onde fica até o aniversário de dezoito anos. Jane acaba sendo contratada como governanta para Adèle, uma menina que mora em Thornfield Hall, propriedade do responsável pela garota, o Senhor Rochester, um homem severo e enigmático que aparenta esconder algo. Lá, ela acaba experienciando eventos misteriosos e macabros que todos os outros empregados da mansão parecem ignorar, enquanto vagarosamente desenvolve uma relação amorosa com o Senhor Rochester. Assim, no dia de seu casamento com o patrão, Jane descobre que os incidentes fantasmagóricos na verdade haviam sido causados por uma mulher chamada Bertha Mason, a verdadeira esposa de Rochester, que ele mantinha presa no terceiro andar por ser considerada insana. A protagonista se sente desiludida e foge do casarão até ser encontrada pela família de um padre numa pequena vila e resgatada da morte por inanição. Num dado momento, ela descobre que possuía um parente distante que recentemente morrera e lhe deixara toda sua fortuna e, portanto, depois de vários meses, resolve procurar o Senhor Rochester de novo, apenas para descobrir que a louca Bertha Mason ateou fogo à mansão, que queimou completamente e deixou o antigo proprietário maneta e praticamente cego. Jane consegue localizá-lo em sua nova morada, onde o perdoo e por fim se casa com ele.

Assim, com a maior parte do enredo em mente, os principais pensadores cujas obras sustentaram a fundamentação teórica na questão do gótico neste trabalho foram Smith (2013), Ford (2002) e Cavallaro (2002), que discorrem sobre as temáticas centrais do gênero e a maneira como Brontë as subverteu para construir uma narrativa própria, com foco específico nas experiências femininas no contexto em que a autora estava inserida e no papel que Bertha Mason desempenha na obra. Além disso, este trabalho também contará com os postulados de Toury (2012) a respeito de tradução orientada para a cultura alvo, para analisar a maneira

como Anna e Carlos Duarte e Sodré Viana lidaram com o aspecto gótico em suas traduções, e as teorias de Bezerra (2012) no que tange o papel do tradutor como criador, com o propósito de estabelecer um estudo comparativo entre ambas as traduções e o conteúdo criativo de cada uma. Ademais, Lanzetti (2006) será utilizado como fonte principal na análise técnica, à luz dos conceitos e abordagens envolvendo domesticação e estrangeirização delineadas pelo autor.

2 A tradução e o gótico

Smith (2013), numa análise mais aprofundada de *O castelo de Otranto* examina as motivações políticas do autor e as temáticas socioeconômicas que permeiam a obra e que, além da estética sombria, também acabam se constituindo como pilares do gênero gótico, visto que o livro de Sir Horace Walpole estabelece um paralelo entre o medievalismo e a modernidade, retratando diversas das ansiedades daquele século. Smith discorre sobre os temas anti-medievais e extremamente passionais quanto à superioridade do movimento iluminista presentes do texto e, sobretudo, um nacionalismo inglês pungente que se manifesta diversas vezes como racismo e xenofobia, ao passo em que há uma estereotipação e vilanização de qualquer figura estrangeira, outro fator que também seria integrado ao legado gótico. Isso posto, Cavallaro (2002) menciona algumas dicotomias ideológicas presentes nos principais trabalhos góticos iniciais, como “paganismo selvagem versus moralidade refinada”, “trevas medievais versus iluminismo”, “rispidez versus elegância” que exaltam todos os traços políticos mencionados por Smith e servem para mostrar ao leitor inglês como ele é afortunado por viver numa época tão avançada e civilizada, ao invés da bárbara Idade Média.

Outrossim, Cavallaro cita também alguns elementos psicológicos que caracterizam o gótico e o definem, por exemplo: terror, horror, o sublime, o sinistro, espectralidade, secretismo, obsessão, paranoia, psicose, melancolia, perseguição e claustrofobia, estes empregados de maneira singular em *Jane Eyre*. Assim, além da antagonista, Bertha Mason, que se configura como a principal autora dos eventos fantasmagóricos que Jane vivencia, também há atributos menores e cenários sombrios através do enredo que ajudam a consolidar a obra como gótica numa esférica estética, como a experiência sobrenatural da protagonista enquanto criança no quarto vermelho, a instituição lúgubre e macabra onde vive até a maioridade e o luto que sente a todo momento. A própria escrita da obra também segue muitas das características estilísticas pontuadas por Cavallaro, como exagero, excesso ornamental, efeitos surrealistas, linguagem de sonhos e comédia sinistra. Além disso, como o livro é escrito em primeira pessoa, o leitor tem acesso a todos os pensamentos e reflexões de Jane, ou seja, seus medos e ansiedades estão por toda a obra, e o principal mistério que envolve a narrativa é vivenciado tanto pela protagonista quanto pelo público, considerando que os leitores só podem saber o que a própria Jane sabe, e nada mais.

À vista disso, Ford (2002) considera que Brontë utilizou o gótico como canal para forjar uma personagem que simbolizasse as aspirações feministas de sua época (enquanto uma mulher inglesa branca) e representasse as restrições incumbidas aos corpos femininos por meio do imagético de lugares fechados. “Numa era em que a cultura da classe média idealizava o lar e o papel da mulher enquanto seu centro moral, o gótico foi usado para revelar os

medos e horrores da vida doméstica cotidiana” (Ford, 2002, p. 44, tradução própria).¹ E devido aos constantes monólogos e até mesmo insistências por parte de Jane a respeito de sua própria liberdade e ao fato de que considera o Senhor Rochester como seu igual, Ford afirma que Brontë, portanto, expressa o desejo feminino do século por emancipação através da justaposição entre Bertha Mason e Jane Eyre e suas respectivas prisões.

Nesse sentido, Smith afirma que Charlotte Brontë apresentou um caráter gótico bastante vanguardista pois subverteu os elementos mais icônicos do gênero e os misturou com raça, classe e gênero. A vilã, que personifica praticamente todas as características de vilões góticos clássicos, como a loucura, a depravação sexual e a estrangeiridade, acaba realmente personificando um deles quando Jane a compara com o Vampiro alemão por conta de seus traços horripilantes e comportamento desvairado. Ou seja, a partir de todas as conjunturas que envolvem a personagem, é possível concluir que Bertha foi escrita para ser quase que instantaneamente reconhecida como vilã pelo leitor e, nessa linha, Brontë firma seu trabalho como inovador quando, conforme Smith (2013, p. 80), chega até mesmo a debochar do arquétipo de mulher louca usualmente retratado e demonstra a maneira como Bertha Mason e Jane Eyre são extremamente parecidas uma com a outra – a inquietação que mantém Jane acordada durante a noite, a conexão com o oculto que a fez ser enviada para o Instituto *Lowood* em primeiro lugar, a personalidade passional e impulsiva que ambas compartilham – e que, se a protagonista acabar se casando com o Senhor Rochester, pode terminar exatamente como a antagonista: insana e presa. Em outras palavras, a autora outorgou todas as características góticas vilanescas célebres sobre Bertha, para que o leitor saiba precisamente quem temer, apenas para no final expor o jeito como ela verdadeiramente foi a maior vítima da narrativa: cativa num casamento arranjado com um homem que, quando ela precisou de ajuda psicológica, a aprisionou no terceiro andar.

Há teóricos que defendem o *status* de Bertha inteiramente como vilã e nada mais, mas em todo caso, é um consenso geral que Brontë transformou a persona tradicional pela qual os antagonistas góticos eram baseados e caracterizados. Dessa forma, Smith chega inclusive a considerar que quando Bertha rasga o véu de casamento de Jane e o pisoteia, não está tentando amedrontar a protagonista, mas avisá-la de sua sina caso cometa o mesmo erro matrimonial que ela. Em conclusão, se torna claro que *Jane Eyre* não é uma simples narrativa gótica. Há diversas camadas pelas quais o livro se desdobra que podem complicar o trabalho do tradutor. Ou seja, será necessário lidar não apenas com os componentes intrínsecos e até mesmo pessoais da Inglaterra que se constituem como pilar do gênero gótico, como o patriotismo inglês, o imagético medieval e a repulsa a ele, a aversão e estereotipação contra estrangeiros, as manifestações políticas e socioeconômicas específicas e as paisagens e ares particulares da nação, que cumprem um papel não apenas de composição do cenário, mas também de válvula de escape para as emoções e angústias dos personagens, e portanto, se mostram essenciais ao enredo. Doravante, é preciso entender como Charlotte Brontë subverteu tais elementos para se moldarem a sua narrativa própria e à maneira como desejava contá-la, ao mesmo tempo em que pretendia expor as angústias femininas de sua época.

Dessarte, Toury (2012) disserta sobre a tradução orientada para a cultura alvo, na qual ele reforça a importância da contextualização e do papel que o texto traduzido desempenha

¹ “In an age when middle-class culture idealised the home, and the role of the woman as its moral centre, the Gothic was used to reveal the fears and horrors within everyday domestic life”.

na cultura e sociedade de chegada. O autor explica o modo como nas primeiras teorias da tradução o trabalho traduzido era tido apenas como uma extensão da cultura de chegada e o valor da língua alvo era limitado a detalhes linguísticos e a formas que poderiam ser melhor adaptados para propriamente ocupar o mesmo lugar do original. Todavia, Toury defende a ideia de que um texto traduzido pode existir em sua devida cultura como uma entidade própria com atribuições próprias e, ao mesmo tempo, “preencher o espaço” do texto fonte de maneira específica a sociedade em que é produzido. Tal conceito é apoiado por Benjamin (2013, p. 106), que em *A tarefa do tradutor*, afirma que a tradução existe como uma forma de arte independente no mesmo espectro que o texto original. Isto é, se a fonte é mutável e se transforma a todo momento dependendo do leitor que a consome e na conjuntura em que o faz, é apenas lógico que a sua tradução siga o mesmo padrão. Tendo isso em vista, de acordo com Bezerra (2012), o tradutor exerce o mesmo papel criativo que o escritor original já que, em concordância com Benjamin, considera a tradução, acima de tudo, arte. Assim, possui as mesmas capacidades do texto fonte de se estabelecer no espaço-tempo como um trabalho cultural autossuficiente, sendo que as alterações, adições e múltiplas interpretações atribuídas a ela são na verdade aperfeiçoamentos. Ele diz:

Portanto, traduzir uma obra não é repeti-la em outra língua, mas criar uma dessemelhança do semelhante na qual a obra é a mesma sendo diferente e vice-versa, recriando o conjunto de valores que sedimentaram o original na forma mais adequada ao melhor padrão estético possível da literatura da língua de chegada, plasmado no discurso empregado pelo tradutor (Bezerra, 2012, p. 51).

Assim sendo, é possível concluir que se faz necessário contemplar o gótico e o jeito como foi traduzido e adaptado para a realidade brasileira como uma obra artística autônoma que irá desempenhar papéis específicos e próprios na cultura brasileira, de acordo com o meio no qual será consumida. Além disso, é importante ressaltar que ambas as traduções analisadas neste trabalho foram forjadas em períodos de tempo extremamente distantes um do outro, ou seja, seus contextos criativos e particularidades do próprio público para o qual estavam sendo escritas são profundamente diferentes.

Agora, quanto à questão da tecnicidade da tradução, é necessário voltar para Lanzetti (2006), que discute os métodos e procedimentos passíveis de aplicação no processo tradutório, em específico: domesticação e estrangeirização. Nesse sentido, também subdivide estratégias menores particulares de cada técnica, sendo que um texto estrangeirizado, de acordo com o autor, é aquele que se desdobra como uma espécie de espelho dos aspectos e características do texto fonte, como a sintaxe, a escolha de palavras e referências culturais. Os métodos menores referentes à estrangeirização delineados por Lanzetti, portanto, são: “palavra por palavra” e “manutenção”. Usualmente, o tradutor opta por tal estratégia quando objetiva preservar o conteúdo fonte principal para que o leitor tenha a oportunidade de estar em contato com uma cultura e símbolos diferentes. Um texto domesticado, por outro lado, apresenta diversas mudanças no material fonte de modo que seja adaptado às estruturas sintáticas e lexicais da língua alvo, além de substituições de referências culturais que sejam estranhas ao público. Assim, tal como na estrangeirização, os procedimentos específicos da domesticação concebidos por Lanzetti são: transposição, modulação, equivalência (de expressões idiomáticas, ditados, provérbios ou funcional), sinonímia, paráfrase, omissão,

explicitação, generalização, especificação, compensação (*ibidem* ou *álibi*), reconstrução (sintática ou semântica), equivalência estilística, mudança de registro, mudança de complexidade/fluidez estilística, adaptação, transferência, explicação (intratextual ou paratextual) e ilustração. Geralmente, a técnica domesticadora é preferida quando o tradutor não pretende que o texto cause estranhamento ao leitor, facilitando que enxergue a si próprio e a cultura em que está inserido mais facilmente no trabalho que está consumindo.

Nessa lógica, Lanzetti enfatiza que a mesma tradução pode apresentar abordagens tanto domesticadoras quanto estrangeirizadoras, já que cada passagem é única e requer os pareceres individuais do tradutor. Ademais, tais metodologias não são inexoráveis: a mesma sentença pode exibir ambas as técnicas ao mesmo tempo, com diferentes intensidades. Os processos de domesticação e estrangeirização podem variar em ênfase e lógica, e, por muitas vezes, o tradutor se vê num beco sem saída em que não há para onde correr. Por exemplo, se o trabalho original contém alusões culturais distantes demais da cultura de chegada, é menos provável que o tradutor as mantenha sabendo que uma porcentagem muito baixa do público conseguirá entender, e não é incomum que editoras específicas não permitam notas de rodapé, o que poderia auxiliar o tradutor caso resolvesse estrangeirizar. Nesse caso, não lhe resta escolha a não ser domesticar.

Para finalizar, é imperativo enfatizar que apesar de diversas teorias e estudos de numerosos autores terem sido levados em consideração na idealização deste trabalho, quando se trata de um estudo dessa natureza, grande parte da análise é interpretativa. As razões por trás de cada escolha da autora original e dos tradutores foram seriamente influenciadas por seus valores e visões de mundo individuais e períodos de tempo nos quais estavam inseridos, e, por esse motivo, podem ser apenas inferidos. Os resultados encontrados neste trabalho podem não se configurar como um consenso para todos os leitores, justamente por conta da essência ambígua dos próprios materiais sob análise e pelo fato de que podem ser entendidos de maneiras diferentes. Sendo assim, as conclusões deste artigo também são um produto das noções e pareceres particulares da autora deste e, desse modo, são definitivamente passíveis de sofrer desacordos, contestações ou adições.

3 Análise

Sendo assim, objetivando cumprir com os intuitos deste trabalho, conforme Silva e Menezes (2005, p. 20) uma pesquisa qualitativa foi posta em prática por meio de uma investigação bibliográfica. Para tal, dois passos principais foram estabelecidos: o primeiro consiste na coleta de dados, na qual passagens e excertos da obra *Jane Eyre* e de ambas as traduções de Sodrê Viana e Anna e Carlos Duarte foram selecionadas de acordo com a focalização no aspecto gótico. Então, quadros foram elaborados, contendo os trechos originais de Charlotte Brontë e as respectivas traduções, formando um corpus paralelo bilíngue, que será analisado no que tange às considerações sobre o gótico literário de Cavallaro e Smith e a maneira como cada versão lidou com as particularidades do gênero tendo em vista as teorias de Toury, Bezerra e Lanzetti quanto ao processo tradutório. Dessa maneira, a visualização de cada técnica e estratégia empregada fica mais clara, já que o mesmo excerto pode ser contemplado e comparado lado a lado.

Portanto, o primeiro trecho consiste em um dos momentos mais emblemáticos do livro, quando Bertha estava do lado de fora do quarto de Jane durante a madrugada, gargalhando e tentando girar a maçaneta da porta trancada.

Quadro 1 – O fantasma gargalhante

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
The head of my bed was near the door, and I thought at first the <i>goblin-laughter</i> stood at my bedside, — or rather, crouched by my pillow. (Brontë, 2016, p. 210).	A cabeceira da cama ficava perto, e a princípio pensei que o <i>fantasma-gargalhante</i> estivesse ao meu lado, ou melhor: colado ao meu travesseiro. (Brontë, 2018, p. 154).	A cabeceira da minha cama ficava perto da porta, e de início pensei que a gargalhada fosse de um <i>duende</i> parado ao lado da minha cama, ou melhor, agachado em meu travesseiro. (Brontë, 2014, p. 265).

Fonte: Campara, 2024.

Para a análise desta passagem em particular, é preciso considerar as concepções de Briggs (1976) sobre o que a figura do *goblin* representa, visto que os considera como “espíritos malignos e maliciosos, geralmente pequenos e de aparência grotesca” (Briggs, 1976, p. 194, tradução própria).² Tendo isso em vista, é possível interpretar que o motivo pelo qual Brontë escolheu referenciar a figura do *goblin* neste contexto seria pelo fato de que, na situação extremamente aterrorizante na qual Jane se encontra, devido ao seu medo, acredita que quem ou o que está do lado de fora de sua porta possui intenções perversas. Levando em conta as considerações de Briggs quanto à índole dos *goblins*, com os quais a protagonista resolve estabelecer uma comparação, pode-se considerar que, acima de tudo, Jane entende a risada que ouve no corredor como má. Em ambas as traduções, contudo, houve algumas mudanças. Viana utilizou a expressão “fantasma-gargalhante” enquanto os Duartes optaram simplesmente pelo termo “duende”. Tais modificações ocorreram provavelmente porque não há criaturas no imaginário coletivo brasileiro que remetem ao *goblin* original das lendas inglesas, ou seja, fez-se necessário uma adaptação para que outra figura desempenhasse um papel similar na cultura de chegada (Toury, 2012, p. 21).

Assim, é possível notar a maneira como Viana aplicou métodos tanto estrangeirizadores quanto domesticadores em sua tradução: o primeiro sendo caracterizado pelo hífen aplicado por Brontë na expressão original do texto fonte, que foi mantido pelo tradutor, abordagem que Lanzetti define como “manutenção do estilo do texto fonte”, quando há a conservação de componentes lexicais presentes no trabalho de saída. Em contrapartida, também há a domesticação da realidade extralinguística, mais especificamente, uma transferência, que seria a substituição de um elemento cultural presente no texto fonte por algum outro componente da cultura de chegada que desempenharia um papel similar no contexto literário, ou seja, a substituição de *goblin* para fantasma. No entanto, na conjuntura em que a cena se desdobra, o possível *goblin* emite uma risada maligna pela qual é possível inferir que o ser misterioso dispõe de propósitos ruins, justificando o terror sentido pela protagonista: há algo atrás de sua porta que deseja seriamente machucá-la. Um fantasma, por outro lado,

² “evil and malicious spirits, usually small and grotesque in appearance”.

é uma figura muito mais espectral que possui uma natureza, de certo modo, mais austera, o que leva o aspecto gótico do maligno para o fantasmagórico. Agora, se há de fato um fantasma no corredor, os medos de Jane podem não ter sido desencadeados pelos intuitos da criatura, mas por causa de sua sobrenaturalidade inerente. Além disso, caso exista a consideração de que há um fantasma assombrando a mansão, mesmo que subconscientemente, é lógico concluir que ocorreu uma morte, o que da mesma forma leva o gótico para uma direção mais ascética (Cavallaro, 2002, p. 79). E já que um fantasma não possui corporalidade ou forma, a ameaça que representa também se configura como maleável e abstrata. Por isso, em suma, pode-se argumentar que um *goblin* extremamente mal-intencionado é mais intimidador que um fantasma incorpóreo.

Nesse sentido, na tradução de 2014, é possível identificar majoritariamente abordagens domesticadoras, a principal sendo paráfrase: foi optado por um alongamento da frase para que os elementos textuais fossem mais claramente transmitidos (Lanzetti, 2006), em vez de manter o hífen, por exemplo, como Viana optou. Porém, assim como na tradução de 1942, os Duartes igualmente substituíram a expressão *goblin* – também aplicando a técnica domesticadora da transferência delineada por Lanzetti –, escolhendo o termo *duende*. Nesse caso, um *duende* não é uma figura particularmente célebre nos folclores ou fábulas brasileiras, considerando que é até mesmo incerto de se obter um consenso sobre a natureza ou caráter da criatura, que pode, por exemplo, significar algo similar a um *leprechaun* ou um gnomo. Mas em todo caso, tipicamente se tem o *duende* como criaturas bastante pequenas, que gostam de pregar peças e enganar os humanos, mas não se constituem necessariamente como malignos, apenas travessos. Dessa forma, a sua risada pode ser interpretada como zombeteira, ao invés de malevolente como a de um *goblin*, ou seja, quem quer que esteja do outro lado da porta do quarto de Jane, nesse caso, não está rindo maquiavelicamente, e sim zombando dela. Assim, mesmo que o gótico tenha perdido o tom inicial presumivelmente intencionado por Brontë, ainda se mostra presente, apenas de outra forma. A risada irônica pode indicar que a criatura debochando de Jane sabe de algo que ela não sabe, o que conseqüentemente leva a protagonista e o próprio leitor a se perguntarem por que estão caçoando dela em primeiro lugar. Essa dúvida e atmosfera misteriosa podem não terem sido necessariamente intentadas pela escritora, mas certamente se compreende como gótica (Cavallaro, 2002, p. 85).

Portanto, pode-se concluir que as escolhas idealizadas pelos tradutores para acomodar os leitores brasileiros no enredo invariavelmente sacrificaram a principal atribuição que o termo *goblin* desempenhava num contexto gótico: expressar as intenções perversas do ser no corredor e ilustrar como o mal nunca dorme em Thornfield Hall. Entretanto, o gótico ainda se faz presente, apenas com nuances diferenciadas: na versão de Viana, se manifesta como fantasmagórico, sobrenatural e místico, enquanto na versão dos Duartes desdobra-se como misterioso, paranoico e enigmático. Assim, é interessante notar a maneira como a mudança de apenas uma palavra pode transformar completamente o caráter gótico de uma cena e o próprio motivo pelo qual ele existe, atestando o papel que o tradutor possui no que tange à produção de conteúdo criativo e o peso de suas escolhas no entendimento de uma obra literária (Bezerra, 2012, p. 52).

Desse modo, o próximo para ser analisado se refere à cena em que Bertha entra no quarto de Jane no meio da noite e rasga seu véu de noivado, feito que a protagonista narra para o Senhor Rochester no dia seguinte, descrevendo as vestimentas usadas pela antagonista.

Quadro 2 – Camisola, lençol ou mortalha

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
"I know not what dress she had on: it was white and straight; but whether gown, sheet, or shroud, I cannot tell (Brontë, 2016, p. 402).	Não sei que roupa vestia: <i>sei que era branca e justa</i> (Brontë, 2018, p. 300).	Não sei como ela estava vestida. Era uma roupa <i>branca e reta</i> . Mas não poderia dizer se era uma <i>camisola, um lençol ou uma mortalha</i> (Brontë, 2014, p. 490).

Fonte: Campara, 2024.

Nesta passagem, Jane se refere às roupas de Bertha como uma veste branca e reta, mas não consegue discernir se era um vestido, um lençol ou uma mortalha. Nesse sentido, o ato de enfatizar as diversas opções de vestimenta possivelmente usadas pela mulher misteriosa pode ter tido o objetivo de reforçar sua natureza estranha e incerta, especialmente quando menciona a mortalha: elemento que inegavelmente evoca a morte e aproxima a antagonista da atmosfera fantasmagórica e sobrenatural que constantemente a envolve, quase como se fosse até mesmo uma morta-viva. Além disso, é essencial manter em mente que este encontro com Bertha foi o primeiro em que Jane pôde verdadeiramente olhar para ela. No primeiro, a protagonista apenas escutou seus passos e risada, no segundo, simplesmente ouviu seus “barulhos caninos” e os sons abafados de luta emitidos pela antagonista e por Mason. Nesta ocasião estampada no quadro, ela finalmente pôs os próprios olhos na entidade misteriosa que vem assombrando seus sonhos e essencialmente toda a sua estadia em Thornfield Hall. E quando a mortalha é mencionada, basicamente se confirmam todas as expectativas construídas por Brontë que tanto o leitor quanto a própria Jane criaram: há de fato uma criatura tão horripilante atormentando a mansão que é impossível distingui-la de um fantasma ainda trajando as vestes em que foi enterrado.

Fator este que foi infelizmente apagado na tradução de Viana. As únicas palavras empregadas por ele ao descrever as roupas de Bertha se referem ao fato de que eram brancas e justas, assim aplicando a abordagem de omissão (Lanzetti, 2006, p. 13), já que houve simplesmente um corte do relato mais detalhado provido por Jane. Desse modo, o significado por trás do termo “mortalha” foi excluído, tal como o aspecto gótico que este dispunha, como foi apresentado no parágrafo anterior. No entanto, na versão de 2014, os Duartes preservaram o gótico ao conservar a oração original de Brontë, juntamente com certa mudança sintática para que haja mais sentido pragmático na língua portuguesa, ou seja, uma técnica domesticadora (Lanzetti, 2006, p. 9). Todavia, nota-se principalmente a abordagem estrangeirizadora que levou a preservação do estilo e, acima de tudo, da expressão em particular que sustentava o caráter gótico presente na passagem.

O próximo trecho a ser analisado neste artigo se refere à mesma cena exibida no último quadro, em que Jane narra o encontro direto que teve com Bertha no meio da noite, mas dessa vez não descreve suas vestimentas, e sim seu rosto.

Quadro 3 – Olhos vermelhos como sangue

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
This, sir, was purple: the lips were swelled and dark, the brow <i>furrowed</i> : the black eyebrows widely raised over the <i>bloodshot eyes</i> . (Brontë, 2016, p. 402).	— Este era purpúreo, senhor. Os lábios grossos e escuros. A fronte <i>enrugada</i> . As sobrancelhas pretas, largamente arqueadas sobre os <i>globos vermelhos</i> . (Brontë, 2018, p. 300).	— Senhor, esse era cor púrpura. Os lábios eram grossos e escuros. A testa era <i>peluda</i> . As sobrancelhas saíam dos <i>olhos vermelhos como sangue</i> . (Brontë, 2014, p. 490).

Fonte: Campara, 2024.

Nesse caso, Jane descreve a antagonista como alguém que possui a testa franzida e sobrancelhas negras envolvendo os olhos vermelhos. É interessante notar a forma como ambas as traduções transpuseram as expressões utilizadas por Brontë, especialmente os Duartes, no que diz respeito à adaptação do gótico. Para a primeira, Viana escolheu o termo “fronte enrugada”, que denota uma sobrancelha franzida tal qual ao trecho original, em que Bertha sustentava um semblante hostil. Ou seja, pode-se concluir que o tradutor optou pelo método de manutenção estrangeirizador (Lanzetti, 2006), preservando o estilo do texto fonte e, conseqüentemente, o sentido. Na versão de 2014, por outro lado, os Duartes traduziram a expressão *the brow furrowed* para testa peluda, e nesse caso, é preciso ressaltar novamente que as interpretações que moldam as conclusões e resultados deste trabalho são especulativas e, portanto, vivamente atreladas às visões particulares da autora, bem como a dos tradutores e da escritora original. A escolha feita pelos Duartes é bastante singular no sentido em que apela para o gótico de maneira mais intensa ao destacar os pelos corporais de Bertha, associando-a ainda mais a um animal selvagem e, assim, se aproximando dos subtons racistas que Smith teorizou a respeito. Quando se leva em conta que Bertha é uma mulher não branca e é constantemente desumanizada e animalizada ao longo da narrativa, a decisão de propositalmente transformar o termo original para destacar sua aparência animalésca e selvagem e distanciá-la ainda mais de sua própria humanidade é certamente intrigante. Independentemente das finalidades por trás de tal decisão, é definitivamente um exemplo da teoria de Bezerra quanto ao papel criativo do tradutor, visto que os Duartes modificaram as configurações da cena em questão e lhe outorgaram um caráter gótico que não estava originalmente presente, animalizando Bertha quando Brontë não o tinha feito em primeiro lugar.

Ademais, é curioso notar como Brontë optou pela palavra *bloodshot* (injetado de sangue) em específico, considerando que apenas dois parágrafos depois, Jane compara Bertha com o Vampiro alemão. É claro, trata-se de uma expressão bastante recorrente na língua inglesa e é geralmente associada à aparência avermelhada que a esclera assume quando há sangue fluindo para os olhos de maneira não natural, usualmente por conta de uma complicação médica ou uma lesão. Entretanto, quando Jane afirma que ela a lembrava de um vampiro, Brontë adiciona um elemento mais sinistro ao aspecto que envolve os olhos da antagonista e a vincula mais profundamente com a persona sobrenatural que havia estabelecido anteriormente. Agora, seus olhos pintados de sangue podem ser lidos não apenas como resultado de um ferimento como também um retrato de seu caráter vampírico que vêm sendo desenvolvido desde sua primeira aparição (Smith, 2013, p. 80). Assim, o gótico se faz extremamente presente na tradução dos Duartes pois adaptaram as palavras *bloodshot eyes* para “olhos vermelhos como sangue”, uma expressão bastante específica no português

brasileiro. Ao salientar o aspecto sangrento pela menção individual da palavra “sangue”, os tradutores irrevogavelmente a trouxeram para a mente do leitor e assim fizeram questão de estabelecer uma conexão entre a figura de Bertha e o arquétipo do vampiro com o qual ela foi posteriormente comparada.

Por esse motivo, é possível inferir que ambos os segmentos da tradução de 2014 presentes no quadro tiveram o aspecto gótico intensificado, o primeiro sendo pelo uso da liberdade criativa dos tradutores (Bezerra, 2012, p. 47) e o segundo por meio das estratégias de manutenção e transposição (Lanzetti, 2006, p. 8). Contudo, na tradução de 1942, Viana traduziu o termo para “globos vermelhos”, simplesmente se referindo a cor dos olhos de Bertha e não necessariamente estabelecendo uma correlação com sua forma vampírica tal qual o texto original e a tradução dos Duartes o fizeram. Por isso, pode-se concluir que o gótico foi atenuado, visto que Viana domesticou a expressão por meio de um hipônimo (Lanzetti, 2006, p. 14) e o transformou num vocábulo equivalente do português brasileiro que se encaixasse melhor com o léxico da língua, mas sacrificou o aspecto sangrento específico do contexto original.

O próximo exemplo foi retirado da cena em que durante a cerimônia de casamento entre o Senhor Rochester e Jane, Mason expôs o fato de que Rochester já era casado. Então, todos na festa retornaram à mansão para atestar se uma suposta Senhora Rochester realmente existia presa no terceiro andar.

Quadro 4 – Ela mordeu sua face

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
[...] the lunatic sprang and grappled his throat viciously, and <i>laid her teeth to his cheek</i> [...] (Brontë, 2016, p. 418).	A louca saltou, agarrou-o ferozmente pela garganta e <i>tentou morder-lhe o rosto</i> . (Brontë, 2018, p. 310).	A louca pulou, agarrou a garganta dele ferozmente e <i>mordeu sua face</i> . (Brontë, 2014, p. 508)

Fonte: Campara, 2024.

Por conseguinte, ao ser exposta para todos os presentes, Bertha atacou seu marido e, de acordo com a descrição de Brontë, mordeu sua bochecha, novamente estabelecendo um paralelo entre a antagonista e o Vampiro alemão, por conta de sua força quase sobrenatural – ao menos aos olhos de Jane, que narra a cena – e o comportamento animalesco e maluco (Smith, 2013). Sendo assim, é interessante notar como Viana mais uma vez atenuou o gótico, traduzindo a expressão *laid her teeth to his cheek* (enfiou os dentes em sua bochecha) para “tentou morder-lhe o rosto”. Desta maneira, o tradutor apagou seu feito original sinistro que envolvia a mordida e omitiu o gótico novamente, já que em sua versão, Bertha apenas tentou afundar os dentes no rosto do marido, mas não chegou a de fato fazê-lo. À vista disso, é possível considerar que ele aplicou a abordagem de omissão de Lanzetti e assumiu um papel criativo maior (Bezerra, 2012), já que tomou a liberdade para propositalmente alterar a ação original descrita no trecho a fim de que esta adotasse um outro significado e caráter, um pouco mais abrandado. Os Duartes, contudo, optaram pelo método estrangeirizador de manutenção de estilo (Lanzetti, 2006), e ainda que não houve a preservação dos detalhes originalmente oferecidos por Brontë, como a menção específica da palavra “dentes”, o tom gótico vampírico continua presente por meio da ação completa de Bertha em efetivamente morder a bochecha de Rochester, bem como a contraposição entre a vilã e o Vampiro (Cavallaro, 2002).

Por fim, o último exemplo retrata um momento no qual Jane considera a morte depois de passar o dia vagando pelos campos, depois de fugir de Thornfield Hall e descobrir a verdadeira identidade de Bertha, e não consegue conjecturar uma saída para sua própria miséria e melancolia.

Quadro 5 – O vento da noite varria a montanha

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
<p>And I sank down where I stood, and hid my face against the ground. I lay still a while: the night-wind swept over the hill and over me, and died moaning in the distance; the rain fell fast, wetting me afresh to the skin. <i>Could I but have stiffened to the still frost the friendly numbness of death it might have pelted on; I should not have felt it; but my yet living flesh shuddered at its chilling influence.</i> I rose ere long. (Brontë, 2016, p. 472).</p>	<p>Caí ali mesmo e escondi o rosto no chão. Permaneci assim durante muito tempo. O vento da noite soprava sobre a colina e sobre mim e morria gemendo na distância. A chuva tombava violenta, ensopando-me as roupas. Mais tarde levantei-me. (Brontë, 2018, p. 349).</p>	<p>Afundi-me ali mesmo onde estava e escondi o rosto no chão. Fiquei imóvel durante algum tempo. O vento da noite varria a montanha. Passava sobre mim e morria gemendo ao longe. A chuva caía com força e me molhava a alma. <i>Se eu ficasse rígida e fria, com a dormência amiga da morte, ela faria barulho ao bater em mim e eu não a sentiria. Mas a minha carne ainda viva tremia ao seu contato frio.</i> Levantei-me. (Brontë, 2014, p. 558).</p>

Fonte: Campara, 2024.

Quase morta de cansaço e inanição, Jane finalmente se depara com as luzes da casa de St. John, tropeça e cai, sentindo o vento vindo da montanha encharcando-a e fazendo-a contemplar a possibilidade e misericórdia da morte iminente. Desse modo, o caráter gótico nesse caso não se faz presente por meio da presença sombria de Bertha ou de suas aventuras ao longo da mansão, na verdade, o gótico aqui é melancólico (Cavallaro, 2002, p. 8). Jane está desorientada, sentindo uma profunda dor física e espiritual, sem nenhum lugar para ir, nenhum lar para voltar e nenhuma alma que possa lhe acolher, visto que tudo que conhecia e confiava desmoronou do dia para a noite, por isso momentaneamente abraça a ideia da morte. Algo que, pelo menos nesse contexto específico, lhe proporcionaria paz, finalmente um alívio para seu corpo machucado e coração partido.

Por conta disso, é intrigante o fato de que Viana fez um outro apagamento, mas dessa vez o fez com as ponderações da protagonista sobre o quão tranquila seria sua morte se ocorresse naquele momento. Na tradução de 1942, Jane apenas descreve sua queda e a sensação do vento passando por ela, entretanto, logo em seguida já se levanta e seu breve monólogo interno sobre o desejo de morrer não se faz presente. Dessarte, Viana decidiu empregar aqui o método de omissão de Lanzetti (2006, p. 13) e naturalmente, por conta dessa decisão, o gótico foi seriamente sacrificado, já que uma parte significativa do texto foi simplesmente excluída. Na tradução de 2014, em contrapartida, os Duartes mantiveram os pensamentos e fantasias mórbidas de Jane, ou seja, estrangeirizaram com base na manutenção de estilo (Lanzetti, 2006, p. 8), preservando o elemento gótico fúnebre da cena original (Cavallaro, 2002, p. 13). E mais uma vez, o método domesticador de transposição também foi necessário, visto que o excerto original estava escrito de modo muito particular ao léxico da língua inglesa e, por isso, uma reorganização sintática foi realizada para que se preservasse o sentido (Lanzetti, 2006).

4 Considerações finais

Em suma, tendo em vista o objetivo primário deste trabalho, de analisar o modo como cada tradução lidou com o aspecto gótico em *Jane Eyre* e o adaptou para os leitores brasileiros, fica claro a partir dos dados coletados que na tradução de 2014, o gótico foi mais preservado quando posto em comparação com a de 1942. Apesar de haver alterações na versão dos Duartes, considerando a maleabilidade do gênero, é possível concluir que os tradutores adaptaram com êxito o contexto no qual a obra foi escrita em primeiro lugar para o público brasileiro, preservando a maior parte do gótico (ainda que com outro tom) e até mesmo intensificando-o. Por outro lado, na tradução de Viana, houve mais sacrifícios e supressões, ou seja, pode-se inferir que o gótico foi apenas parcialmente preservado, possuindo muito mais instâncias de omissão e atenuação do que manutenção. Ao longo desta tradução em sua totalidade, há outros casos em que determinadas passagens foram simplesmente apagadas, a maioria, do mesmo modo que nos exemplos apresentados, também são a respeito da natureza assustadora de Bertha ou a pensamentos mórbidos de Jane.

Porém, é imperativo levar em conta as considerações de Toury no que concerne a interpretação de tais resultados, especialmente quando se analisa a tradução de Viana. O texto produzido por ele foi escrito em 1942, uma época em que os estudos tradutórios não eram tão avançados e, portanto, ainda não se sustentavam sozinhos na academia ou se configuravam como acessíveis para o tradutor, ou seja, seria simplesmente injusto nesse caso estabelecer um julgamento de valor quando se trata de seu trabalho e compará-lo com uma versão mais recente sem verdadeiramente entender o contexto no qual estava imerso. Como Toury afirmou, não levar a cultura do texto traduzido em consideração antes de analisá-lo é apenas um exercício mental que não leva a lugar algum: se a editora e os próprios leitores daquele tempo possuíam demandas diferentes do que as de hoje, é simplesmente óbvio que a tradução de Viana seria influenciada por elas. Estudando o padrão de omissão presente em seu trabalho, torna-se difícil acreditar que tais apagamentos foram meras coincidências, e não pedidos específicos pela empresa de edição. Ainda mais porque se o público-alvo de uma tradução não aprova monólogos sobre a morte, por exemplo, é apenas natural que seja requisitado um corte. Além disso, já que a obra original foi censurada em determinadas regiões e épocas (Reynolds *et al.*, 2023, p. 48), também não há como saber se o texto traduzido por Viana foi de fato o livro original e não uma cópia censurada. Isso posto, tais impedimentos não tiveram de ser enfrentados pelos Duartes. Se for feita uma comparação do avanço entre os estudos tradutórios de 1942 e 2014, há um progresso extraordinário que definitivamente alicerçou o trabalho dos Duartes.

Assim sendo, é possível concluir que a tradução de Viana pode não se configurar como ideal ou até mesmo suficiente para os leitores modernos e suas necessidades, mas talvez tenha bastado para o público de 1942. Mesmo com as falhas e limitações, ela possibilitou que a sociedade brasileira tivesse acesso à *Jane Eyre*. Como foi discutido na introdução, a tradução permite que a literatura se estabeleça não apenas no período em que foi escrita, mas também que se desdobre por incontáveis nações, povos, línguas e eras (Joly, 2003, p. 10). E, como a literatura, a tradução é uma refração da sociedade e cultura da época em que é forjada, portanto, a diversidade de experiências que pode prover a um leitor estrangeiro não é um defeito, mas um privilégio. Os leitores brasileiros sempre terão uma vantagem sobre os britânicos: a pos-

sibilidade de saborear *Jane Eyre* de múltiplas maneiras diferentes, olhando pelos olhos de incontáveis tradutores e tendo sua própria cultura impressa sobre eles por meio de cada palavra traduzida. E quem sabe? Talvez em 30 anos, a tradução dos Duartes também se revele como falha ou insuficiente para o público futuro, mas capturou perfeitamente a sociedade do século XXI na qual os leitores brasileiros estavam imersos e que tipo de demandas possuíam para uma tradução. Não é apenas uma ramificação do texto-fonte, é história. E como história, se torna datada, mas também se torna inestimável.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.
- BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47538>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- BRIGGS, Katharine. *An Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures*. Nova York: Pantheon Books, 1976.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Landmark, 2016.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Sodrê Viana. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Anna Duarte e Carlos Duarte. 5. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- CAVALLARO, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres: Continuum, 2002.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- FORD, Anne-Marie. Gothic legacies: Jane Eyre in Elizabeth Stoddard's New England. In: BEER, Janet; BENNETT, Bridget (Org.). *Special relationships: Anglo-American antagonisms and affinities 1854-1936*. Manchester: Manchester University Press, 2002. p. 42-64.
- JOLY, Jean-François. Prefácio. In: DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org.). *Os tradutores na história*. São Paulo: Ática, 2003. p. 9-12.
- LANZETTI, Rafael. *Domesticação e estrangeirização nas estratégias e procedimentos tradutórios de tradutores aprendizes*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Interdisciplinar Linguística Aplicada) – Departamento de Linguística e Filologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- REYNOLDS, Matthew *et al.* *Prismatic Jane Eyre: Close-Reading a World Novel Across Languages*. Cambridge: Open Book Publishers, 2023.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.
- SMITH, Andrew. *Gothic Literature*. 2. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond: Revised Edition*. 2. ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.

O caso do vestido: tradução e interpretação de “Combray”, de Marcel Proust

The Case of the Dress: Translation and Interpretation of “Combray”, by Marcel Proust

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
davi_a_pimentel@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

Resumo: A partir da análise comparativa das três traduções brasileiras de “Combray” (2022, 1992 e 1948), primeiro capítulo de *Du côté de chez Swann* [*No caminho de Swann*, na tradução de Mario Quintana, de 1948, e na de Fernando Py, de 1992 / *Para o lado de Swann*, na tradução de Mario Sergio Conti, de 2022], do escritor francês Marcel Proust, este artigo pretende demonstrar como uma alteração estrutural-semântica na tradução de uma cena proustiana específica – a cena do vestido de musselina azul – pode resultar em sérios equívocos interpretativos para o leitor em geral e em uma grande problemática para o pesquisador acadêmico da obra de Proust.

Palavras-chave: “Combray”; Marcel Proust; vestido de musselina azul; tradução.

Abstract: From the comparative analysis of three Brazilian translations of “Combray” (2022, 1992 e 1948), first chapter of *Du côté de chez Swann* [*No caminho de Swann*, in the translation by Mario Quintana, from 1948, and by Fernando Py, from 1992 / *Para o lado de Swann*, in the translation by Mario Sergio Conti, from 2022], by the French writer Marcel Proust, this article intends to show how a semantics-structural modification in the translation of a specific Proust’s scene – the blue muslin dress scene – can result in serious interpretative misconceptions to the reader, in general, and in a great issue to the academic researcher of Prout’s work.

Keywords: “Combray”; Marcel Proust; blue muslin dress; translation.



Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!

(Andrade, 2012, p. 69)

1 Tecer e traduzir uma vez mais *À la recherche du temps perdu*

A traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras – o que não quer dizer que a tradução seja essencial para elas, mas que uma determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade.

(Benjamin, 2013, p. 103-104)

Em 2022, ano em que se celebrou o centenário de morte do escritor francês Marcel Proust,¹ um terceiro projeto de tradução para o português de sua obra *À la recherche du temps perdu* teve início com as publicações de seu primeiro e segundo volumes,² *Para o lado de Swann* e *À sombra das moças em flor*, respectivamente traduzidos por Mario Sergio Conti e por Rosa Freire d'Aguiar, pela editora Companhia das Letras.

Diferentemente da primeira e da segunda tradução de *À la recherche du temps perdu*, os atuais tradutores optaram por traduzir o substantivo francês *recherche* por *procura*, distanciando-se assim da lógica tradutória das versões brasileiras anteriores que optaram pelo substantivo *busca*. A tradução do título da obra proustiana passa a ser então: *À procura do tempo perdido*,³ e não mais *Em busca do tempo perdido* – título este que, desde 1948,⁴ estabeleceu e marcou na memória cultural, na leitura e nas pesquisas acadêmicas brasileiras a obra de Marcel Proust, mantendo-se relevante até os dias atuais. Portanto, um primeiro *incômodo* com o qual essa terceira tradução precisa lidar é com o desconforto do leitor e do pesquisador conhecedores da obra proustiana em relação ao seu novo título,⁵ uma vez que os argumentos

¹ Faz-se imprescindível lembrar que a obra proustiana, *À la recherche du temps perdu*, ressignificou tanto a temporalidade narrativa do romance moderno quanto o modo como a memória, em sua complementaridade com o esquecimento, poderia ser reencenada a partir de uma escrita espiralada que torceria toda e qualquer categoria temporal para se manifestar textualmente enquanto palavra ficcional em constante tensão com uma possível realidade de seu autor.

² A obra *À la recherche du temps perdu* é composta por sete volumes: *Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe*, *La prisonnière*, *Albertine disparue* e *Le temps retrouvé*.

³ Talvez a opção dos tradutores pelo substantivo *procura* tenha a ver também com um desejo de aproximar, e de fazer ecoar melhor, a estrutura do título traduzido com a do título original: *À procura* reverbera estruturalmente de certo modo *À la recherche* – o artigo craseado imprime essa semelhança.

⁴ A primeira tradução de *Em busca do tempo perdido* tem início em 1948, é publicada pela editora Livraria do Globo (hoje, Globo Livros), tendo como tradutores Mario Quintana (volumes I, II, III e IV), Manuel Bandeira e Lourdes Alencar (volume V), Carlos Drummond de Andrade (volume VI) e Lúcia Miguel Pereira (volume VII). Já a segunda tradução da obra de Proust tem início em 1992, é publicada pela editora Ediouro, tendo como único tradutor Fernando Py.

⁵ Este artigo não se propõe a manifestar uma verdade em tradução, como a apontar uma tradução correta e uma tradução errada, pois sabemos que esse tipo de ideia não se sustenta mais no trabalho e na pesquisa de tradução. Na verdade, o que está sendo proposto neste artigo é um trabalho comparativo e interpretativo de três traduções brasileiras em diálogo com o original francês para apresentarmos como o trabalho de tradução

dos tradutores sobre a escolha do substantivo *procura* não são de todo convincentes, principalmente quando se tem a leitura de Proust:

No francês do original, *À la Recherche du temps perdu*, *recherche*, palavra surgida no século XV, está próxima de “procura” no sentido de ensaiar, tentar, estudar. Tanto que se traduz comumente *recherche scientifique* para “pesquisa científica”. Já “busca” (*quête*), com origem no século XII, leva a um sentido mais místico, como em *A busca do Santo Graal*, o relato medieval da demanda do cálice milagroso, com o sangue de Cristo, pelos cavaleiros da Távola Redonda do rei Artur (Conti, 2022, p. 10-11).

Dos argumentos acima destacados, duas observações se fazem necessárias: primeira, na literatura, a palavra adquire diversos significados, muitos deles não associados a ela no plano da realidade humana, como bem destaca Georges Bataille em *A experiência interior* (2016, p. 177):

Se palavras como “cavalo” ou “manteiga” entram num poema, fazem-no liberadas das preocupações interessadas. Por mais que essas palavras: “manteiga”, “cavalo” sejam aplicadas a fins práticos, o uso que a poesia faz delas libera a vida humana desses fins.

Ou seja, o significado do substantivo *recherche* – de *recherche scientifique* – no plano da realidade não legítima, e pode não se manter, no plano literário, dado que, em Proust, o substantivo *recherche* performa sentidos outros para além das esferas de sentido preestabelecidas pela organicidade do mundo real. E, caso consideremos a fala de Roland Barthes, em “Mesa-redonda sobre Proust”, de *Dois regimes de loucos*, a ideia de *pesquisa* na obra proustiana é sumariamente posta em questão:

A meu ver, a *Busca do tempo perdido* (e tudo o que nela é possível aglomerar de outros textos), pode provocar apenas ideias de busca e não de pesquisas. Nesse sentido, o texto proustiano é uma excelente substância para o desejo crítico. É um verdadeiro objeto de desejo para o crítico, pois tudo se esgota na fantasia da busca, na ideia de buscar alguma coisa em Proust e, por isso mesmo, também, tudo torna ilusória a ideia de um resultado dessa busca. A singularidade de Proust é ele não nos deixar nada mais a fazer exceto isto: *reescrevê-lo*, que é o contrário mesmo de esgotá-lo (Barthes, 2016, p. 36).

A segunda observação segue em estreito diálogo com Barthes, uma vez que o sentido mais “místico” do substantivo *busca* está, por sua vez, presente na estrutura de “Combray”, primeira parte de *Du côté de chez Swann*, na qual a *busca* do Narrador para reaver e reencenar a sua memória se entretetece com novelas medievais de cavalaria, com mitos de origem cristã, com interpretações sacras da cor branca da flor do espinheiro no Mês de Maria e, sobretudo, com seu anseio pelo beijo de boa-noite de sua mãe à hora do deitar.

Logo, esses argumentos dos tradutores da terceira tradução brasileira de Proust não sustentam a mudança do título de uma obra que já se tornou, digamos, uma aquisição do

levanta múltiplas questões, sobretudo, quando nas traduções de uma mesma obra, os seus tradutores optam por caminhos tradutórios divergentes, o que enriquece a obra em si, bem como produz questionamentos importantes sobre o fazer tradutório. E, claro, cada leitor e pesquisador pode comparar, questionar e refletir a escolha de um tradutor, mas jamais desvalorizá-la ou diminuí-la.

patrimônio cultural brasileiro. Ainda mais porque os sentidos de *busca*, de *procura* e de *pesquisa* atravessam, por meio da tradução para o português do substantivo *recherche* e do verbo *rechercher* franceses ora por *busca/buscar*, ora por *procura/procurar*, ora por *pesquisa/pesquisar*, toda a obra proustiana. A depender do contexto narrativo em Proust, o tradutor opta por *busca*, *procura* ou *pesquisa*, não havendo em português, como se compreende em termos de tradução, uma acepção *fiel* – aquela que o autor quis dizer – que corresponda de fato às palavras francesas *recherche* e *rechercher*. Nesse sentido, o trabalho do tradutor está estreitamente alinhado com o seu trabalho de interpretação. Disso resulta que, como nos lembra Maurice Blanchot, em “Traduire” [“Traduzir”], texto presente em *L’amitié* [A amizade], cada tradução é uma obra, a um só tempo, próxima e distante do original:

Trata-se, muito mais, de uma identidade a partir de uma alteridade: a mesma obra em duas línguas estrangeiras e em razão de sua estrangeiridade tornando, com isso, visível o que faz com que essa obra seja sempre *outra*, movimento do qual é preciso necessariamente extrair a luz que iluminará, por transparência, a tradução (Blanchot, 1971, p. 72, tradução própria).⁶

Na verdade, por ter sido a primeira tradução brasileira e por terem optado pelo substantivo *busca* dentre os possíveis significados do substantivo francês *recherche*, o título *Em busca do tempo perdido* se consagrou, no Brasil, como a porta de entrada de uma das maiores obras do século XX, associando-se, por conseguinte, à imagem de Proust, reafirmada pela segunda tradução brasileira do título da obra proustiana que manteve o substantivo *busca*. Por essa razão, um outro fator merece ser considerado: quando a tradução de um novo título de uma obra seminal não se apresenta tão relevante, há a possibilidade de que este seja suplantado pelo título clássico, em especial, no imaginário dos não-leitores de Proust que o associam, por sua constante reverberação em vários níveis e instâncias de nossa sociedade, ao título *Em busca do tempo perdido*. A propósito, no Brasil, será um trabalho difícil desassociar a imagem de Proust da imagem do título *Em busca do tempo perdido*.

Por outro lado, seguindo a máxima benjaminiana presente em “A tarefa do tradutor” – de que cada época de uma sociedade convoca a sua própria tradução de um original, uma vez que, se as palavras de um original não sofrem mudanças, a linguagem do tradutor sim –, a terceira tradução brasileira de *À la recherche du temps perdu* atualiza e areja, através das modificações sintáticas e semânticas atuais de nossa linguagem, a narrativa proustiana, bem como tende, mediante a atualização da linguagem, a aproximar e a trazer novos leitores para Proust. Seguindo essa perspectiva temporal, é válido destacarmos que, entre a primeira tradução (1948) e a terceira tradução (2022) de *À la recherche*, passaram-se setenta e quatro anos, inclusos os trinta anos entre a segunda tradução (1992) e a última.

Nesse longo período de nossa língua brasileira, diga-se de passagem, palavras entraram em desuso, perderam ou ganharam significados; além disso, novas configurações sintáticas foram concebidas, assim como novos acordos ortográficos foram implantados – o que não invalida de modo algum as duas traduções anteriores, embora, devido a certos usos de linguagem e em determinados movimentos narrativos, essas traduções percam o viço, a sua

⁶ “Il s’agit, bien davantage, d’une identité à partir d’une altérité: la même œuvre dans deux langues étrangères et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours *autre*, mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction”.

vitalidade: pereçam diante da devastação do tempo tal qual os personagens da obra proustiana. Nesse sentido, o tempo, a matéria com a qual o Narrador de *À la recherche* se confronta a todo instante em sua narrativa, é implacável para toda e qualquer tradução:

Assim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma. E enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação (Benjamin, 2013, p. 108).

Com base nessas reflexões em torno da tessitura temporal na tradução da obra proustiana, proponho analisar, a partir da terceira tradução brasileira de “Combray”, capítulo inicial do primeiro volume de *À procura do tempo perdido*, e mantendo um diálogo com a primeira e a segunda traduções brasileiras, a cena do vestido materno de musselina azul, na qual a cor azul é substituída pela cor branca em uma das três traduções brasileiras da obra proustiana. Tal substituição produz, portanto, algumas problemáticas interpretativas tanto para o leitor quanto para o pesquisador de Proust. A seguir, apresento como uma substituição tradutória pode interferir na interpretação de uma obra.

2 A construção da (possível) cena nubente em “Combray”

A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão.
Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão.

(Berman, 2007, p. 18).

Dividida em duas partes, “Combray” é a primeira seção de *Para o lado de Swann*,⁷ seguida por “Um amor de Swann” e por “Nomes de lugares: o nome”. Sempre temerariamente, mas tendo em vista um possível esboço panorâmico dos grandes temas dessas duas partes de “Combray”, poderíamos concluir que os temas centrais da primeira parte seriam: o drama do deitar do Narrador quando criança, em que o (não) beijo de boa-noite de sua mãe mobiliza toda uma sobrecarga de desejos e de sentimentos variados em seu ser, e o episódio do chá com madalenas. Já em sua segunda parte, os dois temas, a meu ver, mais aprofundados pelo Narrador seriam: as digressões sobre os lados/caminhos opostos de Méséglise e de Guermantes, e o episódio da cena (sádica) lésbica da Srta. Vinteuil com sua amiga mais velha na casa de seu falecido pai, o Sr. Vinteuil.

Em suas recordações de infância, de quando passava as férias na casa de campo de sua tia-avó Léonie, em Combray, os momentos de angústia de ter que se deitar cedo na expectativa de não poder receber o beijo de boa-noite da mãe – seja por terem convidados para o jantar, seja por terem ido caminhar para o lado de Guermantes, situações que retinham a mãe à mesa, prisioneira das convenções sociais – ensejam um cenário narrativo ambíguo que nos

⁷ Tanto Mario Quintana quanto Fernando Py, na tradução de *Du côté de chez Swann*, optaram por traduzir “du côté” por “no caminho”: *No caminho de Swann*. Em Proust, *du côté*, a depender do contexto em que esteja inserido, pode ser traduzido ora por *lado* ora por *caminho*, em um nível mais subjetivo-espacial do que o substantivo *recherche*.

permite interpretá-lo, tomando como pressupostos as associações infantis que o Narrador faz de sua relação materna com as novelas de cavalaria e com os ritos religiosos do casamento, como um desejo inconsciente do filho de deitar-se com a mãe. Ou seja, um cenário no qual mãe e filho, enquanto enamorados, estariam separados pelas imposições nefastas de um destino que os impossibilita de se unirem:

E assim que tocavam a sineta, apressava-me em correr para a sala de jantar onde o grande lustre suspenso, ignorante de Golo e Barba Azul, e que conhecia meus pais e a carne de panela, produzia a sua luz de todas as noites; e caía nos braços de mamãe, que as desgraças de Geneviève de Brabant me tornavam mais querida, enquanto os crimes de Golo me faziam examinar minha própria consciência com maior escrúpulo.

Depois do jantar, hélas!, era logo obrigado a deixar mamãe, que ficava conversando com os outros, no jardim se o tempo estava bom, no salão pequeno onde todo mundo se refugiava se estava ruim (Proust, 2022, p. 40).

De sua lanterna mágica, sob a qual era inserida uma lâmpada, projetava-se em todo o seu quarto a lenda amorosa do cavaleiro Golo e da nobre Geneviève de Brabant, da qual descenderia a família Guermantes – um amor impossível tanto no plano narrativo quanto no plano da realidade. Pois o encontro entre os dois enamorados não chega a ser narrado pela tia-avó do Narrador, a quem coube contar os pormenores da lenda merovíngia à criança. Deles somente sabemos o quão distante estão de se unirem: o cavaleiro permanece a cavalgar, a avançar, sem nunca se aproximar de fato do castelo da dama, apenas escuta o seu lamento sem poder ver o seu rosto ou tocar o seu corpo; e a nobre devaneia solitariamente – ambos acabam presos à imaginação de um amor fadado à irrealização. Uma prisão, por sua vez, que já se revelava em suas imagens estáticas sobre a lanterna mágica – por mais que a criança girasse a sua lanterna, jamais Golo e Geneviève se encontrariam: “E nada podia parar sua lenta cavalgada” (Proust, 2022, p. 39). Para o Narrador, todo esse processo de escuta e de visão da lenda da frustração amorosa antecipava, reavivando-o, o seu drama da hora de deitar: se receberia ou não o beijo de Geneviève, sua mãe. E os crimes de Golo que o faziam refletir seriam possivelmente aqueles direcionados à figura de seu pai, o seu maior oponente:

Às vezes, depois de ter me beijado, quando ela abria a porta para partir, queria chamá-la, dizer “me dê mais um beijo”, mas sabia que ela logo fecharia a cara, pois a concessão que fazia à minha tristeza e à minha agitação ao subir para me beijar, trazendo-me aquele beijo de paz, irritava meu pai, que achava esses ritos absurdos [...] (Proust, 2022, p. 42).

Detendo-me um pouco mais na lenda merovíngia, verifico que há, na constituição do nome de Geneviève, um significativo componente, ou um segundo nome: “ève”, que, em francês, é o nome da primeira mulher e da primeira mãe da humanidade – Ève [Eva]. Portanto, a um só tempo, em Proust, a imagem da primeira mulher da linhagem dos Guermantes e a da primeira mulher do mito cristão se condensam, estando na origem dos sonhos infantis do Narrador, ora enquanto desejo erótico ora enquanto desejo de ascensão social ao maravilhoso, de ter acesso ao que é interdito aos demais moradores de Combray: “Sonhava que madame de Guermantes, tomada por uma súbita fantasia, me fazia vir ali; o dia inteiro pescaria trutas comigo” (Proust, 2022, p. 189). Por outro lado, para o jovem Narrador, a nobreza

de madame de Guermantes refletia a nobreza do ato criador da literatura – a criação de mundos, de personagens, de temporalidades e de espaços para além do real: “Ela me fazia dizer o tema dos poemas que eu tinha intenção de compor” (Proust, 2022, p. 189). Ou seja, o desejo por ascender socialmente, de ter o contato com o elemento nobre interdito aos demais seres, era motivado particularmente por seu desejo de ser um escritor, de ser um nobre criador e/ou um criador nobre: “E esses sonhos me advertiam de que, como queria um dia ser escritor, era tempo de saber o que pensava escrever” (Proust, 2022, p. 189). Já no plano onírico do desejo sexual, é sintomática a primeira menção do Narrador a um sonho erótico:

Às vezes, como Eva nasceu de uma costela de Adão, uma mulher nascia durante o meu sonho de uma falsa posição da minha coxa. Formada pelo prazer que estava a ponto de sentir, imaginava que era ela quem o oferecia. Meu corpo, que sentia no dela meu próprio calor, tentava juntar-se a ela, e eu acordava (Proust, 2022, p. 34).

Na descrição de seu sonho erótico, em que da fricção de suas pernas se origina um corpo de mulher com o qual se delicia, mas cujo gozo (uma vez mais) é frustrado, a imagem de Eva – Ève no original – traz em si, a meu ver, três gêrmens temáticos que florescerão no decorrer da lembrança infantil do Narrador, configurando-se, assim, como uma imagem rizomática, jamais arbórea, essencial de sua narrativa.⁸ Primeiro, a costura textual, que se dará sempre por associações, entre os mitos gregos e os mitos cristãos, como vimos acima: em seu sonho, o nascimento da mulher se assemelha ao nascimento de Dionísio da coxa de Zeus, logo, do Narrador/Adão/Zeus nasce uma Mulher/Eva/Dionísio – um atravessamento de mitos que, sobretudo na perspectiva cristã, é algo profanador. Segundo, a mulher originada em sonho, bem como o ato da criação que se dará sempre em seus sonhos, diz de sua busca em tornar-se escritor, de dar à luz uma escrita que o transforme em um ser pertencente à literatura: “Pouco a pouco a lembrança dela [da mulher] se esvanecia, eu esquecia a moça, filha de meu sonho” (Proust, 2022, p. 35).⁹ Ou seja, uma imagem onírica na qual a mulher passa a ter também uma marca filial, uma vez que criada de sua coxa/sonho.

E terceiro, a ambiguidade da relação entre mãe e filho, que ganhará uma nuance mais reveladora quando da leitura da lenda merovíngia e da identificação do Narrador criança com Golo e de sua mãe com Geneviève: a mulher de seu sonho, ao ser associada a Eva, cuja imagem mescla mundanidade e maternidade, passa também a compartilhar da imagem de

⁸ Neste ponto, dialogo com a ideia do *fazer rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari presente em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* (v. 1). Segundo os filósofos (2011, p. 48), *fazer rizoma* é fazer com que o pensamento se desvie de um padrão arbóreo, de cuja unidade central – de cujo pensamento dado como mais verdadeiro – nasceriam as demais raízes, ou melhor, os demais pensamentos, sujeitados a uma proposição ou afirmação já predefinida.

⁹ É interessante destacarmos a saída encontrada por Conti para a tradução dessa passagem. No original, lê-se: “Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve” (Proust, [1913] 1999, p. 14). Em francês, o substantivo feminino *fille* pode tanto significar *filha* quanto *menina* ou *moça*. Há, como se constata, uma ambiguidade presente em *fille*, da qual a narrativa proustiana se utiliza para se manter também ambígua. E, para não suprimir essa importante ambiguidade, Conti optou por manter em sua tradução os dois sentidos da palavra *fille*, exatamente para que o leitor sinta essa tensão – mulher e filha – provocada pela imagem onírica dessa *mulher* que é a ambiguidade imagética. Na tradução de Quintana ([1948] 2006, p. 22), lemos: “Pouco a pouco sua lembrança se dissipava, e eu esquecia a filha de meu sonho”. Na de Py ([1992] 2016, p. 24), lemos: “Aos poucos, a sua lembrança se esvanecendo, eu esquecia a filha do meu sonho”. Nessas duas traduções, a ambiguidade do substantivo *fille* desaparece.

Geneviève e de sua mãe, pois todas estão atadas por uma imagem maior, a de Eva. Se a mãe está imageticamente em Geneviève, esta em Ève [Eva] e Eva na mulher do sonho, é possível, então, interpretar a imagem onírica desta última em relação com a imagem materna. Nesse sentido, talvez esteja nessa associação imagética o motivo do corte de seu sonho – que o leva a acordar – como uma espécie de sobressalto que não o deixa concluir o seu prazer, o deitar-se em definitivo com a *mulher-Eva-mãe* sem nenhuma barreira moral. Embora não possua o corpo da mulher, ainda que em sonho, resta-lhe, ao despertar, o calor de seu beijo: “meu rosto tinha ainda o calor do seu beijo, meu corpo doía devido ao peso do dela” (Proust, 2022, p. 34-35). Atentemos para o que resta da lembrança do beijo dessa *mulher*: o seu rastro se situa no rosto do Narrador, e não em sua boca, como seria o esperado de uma mulher que, deitada sobre o seu corpo, lhe proporcionaria prazer. Por sua vez, é também em seu rosto que o tão aguardado beijo de boa-noite de sua mãe lhe é dirigido. Assim, as duas mulheres e os dois beijos se sobreporiam, tendo Eva, a mãe e a mulher, como imagem de fundo, que a tudo rege.

A partir das cenas do sonho e da lenda, um cenário interpretativo sobre o possível caráter nubente da relação entre mãe e filho – o desejo (talvez) inconsciente do filho de deitar-se com a mãe – é construído e, digamos, validado por uma cena do vestido materno que o estruturaria de modo magistral. Porém, essa cena não existe, não consta no original em francês, apenas em uma de suas traduções para o português. E aqui nos deparamos com uma substituição tradutória que acaba por conduzir o leitor a uma “interpretação fechada”, “redonda”, impossível de encontrar embasamento no texto do original.

3 O vestido azul, e não branco, de “Combray”

Partimos do seguinte axioma: a tradução e tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*.

(Berman, 2007, p. 33).

Ao analisar as três traduções brasileiras de “Combray”, identifico uma substituição tradutória em uma delas que nos leva a refletir sobre algumas interpretações de leitura que tomaram como base a cena do vestido materno que apresentarei a seguir. Mas, antes de prosseguirmos, gostaria de dar a ver a cena do vestido em seu original:

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin *en mousseline bleue*, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux (Proust, [1913] 1999, p. 20, grifo próprio).

Na composição dessa cena proustiana da espera pelo beijo de boa-noite materno relatada pelo Narrador, a mãe se dirige ao quarto do filho com um vestido de musselina azul – uma cor que não ofusca a imagem da criança em sua dolorosa espera e perda da presença

da mãe e nem acrescenta, digamos assim, um valor interpretativo maior para a cena. Na tradução de Conti e na de Py, a cor do vestido se mantém, mas não na de Quintana:¹⁰

Tradução de Conti (2022, p. 42, grifo próprio):

Meu único consolo, quando subia para me deitar, era que mamãe viria me beijar quando estivesse na cama. Mas aquele boa-noite duraria tão pouco tempo, ela descia tão depressa, que o momento em que a escutava subir, e depois quando passava pelo corredor de porta dupla, o leve barulho de seu vestido campestre *de musselina azul*, do qual pendiam pequenos cordões de palha trançada, era para mim um momento doloroso.

Tradução de Py ([1992] 2016, p. 30, grifo próprio):

Ao subir para me deitar, meu consolo único era que mamãe fosse me beijar quando já estivesse na cama. Mas durava tão pouco isso, e ela descia tão depressa, que o momento em que a ouvia subir, e depois quando ela passava pelo corredor de porta dupla o ruído ligeiro de seu vestido de jardim, *de musselina azul*, com pequenos tirantes de palha trançada, era um momento doloroso.

Tradução de Quintana ([1948] 2006, p. 32, grifo próprio):

Quando subia para me deitar, meu único consolo era que mamãe viria beijar-me na cama. Mas tão pouco durava aquilo, tão depressa descia ela, que o momento em que a ouvia subir a escada e quando passava pelo corredor de porta dupla o leve frêmito de seu vestido de jardim, *de musselina branca*, com pequenos festões de palha trançada, era para mim um momento doloroso.

Ao fazermos um trabalho de comparação entre as três traduções brasileiras de “Combray”, precisamos levar em consideração dois aspectos: primeiro, o vestuário em Proust. O tecido, a cor e o tamanho das vestimentas dos personagens proustianos detêm um valor simbólico muito forte que define, por antecipação, os sentimentos, a moralidade, o status social, a sexualidade e a palavra interdita que o personagem não diz, mas que se deixa falar pela roupa que veste, como, por exemplo, a saia cor de ameixa da avó do Narrador cujo tom arroxeadado ou de um vermelho escuro intenso diz de suas preocupações com o neto – pensamentos angustiados e amorosos não revelados para os demais familiares, mas que a sua saia reverbera em seus tons roxo e/ou vermelho escuro:

[Minha avó] com seus passinhos entusiasmados e sacudidos, regulados pelos diversos movimentos que lhe excitavam na alma a embriaguez da tempestade, o poder da higiene, a estupidez de minha educação e a simetria dos jardins, mais do que pelo desejo, desconhecido por ela, de evitar manchas de lama na sua saia cor de ameixa, sob as quais ela sumia até uma altura que era sempre um desespero e um problema para a sua criada (Proust, 2022, p. 41).

¹⁰ Agradeço ao Francisco Renato de Souza, pesquisador da obra proustiana, por ter me lembrado que, em Quintana, a cor azul é substituída pela cor branca.

No parágrafo seguinte, a cor de ameixa da saia da avó Bathilde se refletirá, em um tom de roxo mais leve, o violeta, em suas faces – sendo a cor roxa e suas variantes o signo da angústia afetiva:

[...] seu belo rosto de faces morenas e sulcadas, com a idade tornadas quase da cor malva das terras aradas no outono, cobertas, se ela saía, por um pequeno véu semierguido, e sobre as quais, trazida pelo frio ou algum triste pensamento, estava sempre a enxugar uma lágrima involuntária (Proust, 2022, p. 42).

Em outras cenas narrativas de “Combray”, a vestimenta é aquilo que resta, em um primeiro momento, na memória do Narrador, e não o nome do personagem que a vestia. Ou seja, o que é rememorado, e somente muito depois a lembrança dará nome e corpo, é a cor de um vestido, como o da dama de rosa (2022, p. 101) e como o da senhora de branco (2022, p. 161). Na construção interpretativa de um possível cenário nubente entre mãe e filho, a cena rememorada pelo Narrador da senhora vestida de branco é de grande valia. Esta senhora é a esposa de Charles Swann – eles são os pais de Gilberte, a garota por quem o Narrador, na segunda parte de “Combray”, se enamora. Essa mesma senhora é a dama de rosa, uma espécie de cocote, com a qual o seu tio-avô Adolphe se relacionava. Todavia, a sua identidade somente é revelada no sétimo volume de *À la recherche*, em *Le temps retrouvé*.¹¹ Portanto, é apenas no fim da obra que o leitor poderá associar a senhora de branco à dama de rosa – sendo a cor o que resta em estado de latência e de potência, logo, de sugestividade, na enunciação do Narrador, e não o ser em definitivo.

Como a recordação de sua infância e juventude não se costumam em uma temporalidade linear, mas em um entrelaçamento de fios temporais em que presente, passado e futuro rememorados se interpõem a cada dinâmica cênica sem uma ordenação prévia, não nos é possível afirmar qual das duas cenas do vestido da esposa de Swann, Odette, é a primeira. Porém, há um traço em comum nessas duas cenas, a mundanidade. Quando de rosa, Odette é uma cocote. E, quando de branco, a senhora Swann já é conhecida pelo povoado de Combray como adúltera: “Acredito que ele [Swann] tem muitos problemas com sua mulher depravada que, como toda Combray sabe, vive com um tal senhor de Charlus. É o assunto da cidade” (Proust, 2022, p. 62). Baseando-nos na tradução de Quintana, as únicas duas mulheres em “Combray” que usam branco são a mãe do Narrador e Odette, configurando-se como dois polos divergentes, o materno e o mundano, que acabam por convergir a uma única imagem, a de Eva. Assim, caso o vestido materno fosse realmente branco, a cena da subida da mãe, tal qual uma amante em fuga para dar um beijo em seu amado, ganharia uma perspectiva interpretativa mais “redonda”, uma vez que amarraria tanto as cenas que a antecedem (a do sonho e a da lenda) quanto as cenas que a sucedem (a dos espinheiros brancos do Mês de Maria e a da senhora de branco) – uma amarração de cenas que, ao contrário da cor branca, a cor azul frustra e invalida.

O branco do vestido materno – se realmente fosse branco – teria um valor simbólico extremamente forte, sobretudo em seu diálogo com a cena que vem a seguir, a dos espinheiros brancos do Mês de Maria (maio, o mês das noivas), na qual o Narrador associa a profusão dessas flores de tons brancos no altar da igreja de Saint-Hilaire à cauda de um vestido de

¹¹ Na tradução de Lúcia Miguel Pereira (1957), esse título é traduzido por *O tempo redescoberto*; já na tradução de Py (1995), esse título é traduzido por *O tempo recuperado*.

noiva. Uma associação do branco com o vestido de noiva que, na tradução de Quintana, pode ser visto/lido em antecipação no vestido de musselina branca da mãe. Disso resultaria uma sobreposição da imagem da noiva na imagem da mãe que validaria um cenário interpretativo sobre o caráter nubente entre mãe e filho:

Foi no Mês de Maria que me lembro de ter começado a gostar de espinheiros. [...] tornados ainda mais belos pelos festões da sua folhagem, na qual eram semeados em profusão, como numa cauda de vestido de noiva, pequenos buquês de botões de uma brancura deslumbrante (Proust, 2022, p. 134).

Em seguida, como destaquei anteriormente, o imaculado da cor branca – da noiva e da mãe – será maculado pelo corpo adúltero de Odette que estará também vestida de branco: uma associação entre o maternal e o mundanismo que nos conduziria ao início da narrativa de “Combray”, a Eva, ao primeiro sonho erótico (e frustrado) do Narrador. Desse modo, seguindo a tradução de Quintana, o cenário nubente entre mãe e filho estaria validado, seria uma interpretação acabada, redonda, sem, digamos, contradições. Contudo, a narrativa proustiana suspende toda e qualquer verdade interpretativa ao construir a cena da subida da mãe ao quarto do filho para dar-lhe boa-noite com um vestido de musselina azul, desconstruindo a harmonia, o equilíbrio e a simetria de um cenário que, por meio da tradução de Quintana, se apresentaria tão perfeitamente estruturado. De certa maneira, a cor branca do vestido materno aplaina as complexidades afetivas, as dubiedades amorosas e o cinismo do Narrador, retirando dos seus sucessivos fracassos a força motriz que lhe permite a possibilidade de escrever, a buscar tornar-se um escritor: “Sem a infelicidade a ela ligada como a sombra à luz, uma pronta indiferença responderia à felicidade. Isso é tão verdade que os romances descrevem indefinidamente o sofrimento, quase nunca a satisfação” (Bataille, 2015, p. 133). Por sua vez, a cor branca do vestido materno abrandava o desconforto da mãe – sua infelicidade – com o hábito do filho pelo beijo de boa-noite, um hábito que poderia fragilizar a sua formação moral: “e ela [mãe] queria que perdesse a necessidade, o hábito, que estava muito longe de permitir que adquirisse o costume de pedir, quando ela já estava na porta, mais um beijo” (Proust, 2022, p. 42).

Nessa cena, portanto, a cor azul imprimiria um certo afastamento materno das supostas intenções do filho. Por outro lado, a cor branca sugestionaria uma espécie de condescendência materna com as fantasias do filho, que inexistia no texto original. É por essa razão que a substituição tradutória de Quintana pode gerar alguns equívocos de interpretação da obra proustiana, pois, além de substituir uma palavra por outra em nível estrutural, o tradutor acaba por rearranjar consciente ou inconscientemente, em nível semântico, toda uma possível carga interpretativa da obra de Proust, que poderá pôr em questão, por exemplo, algumas leituras e trabalhos acadêmicos que se basearam na cena do vestido de musselina branca. Logo, a tradução de Quintana, por seu caráter importante e inaugural, é o segundo ponto a ser considerado quando se compara as três traduções brasileiras de “Combray”.

Atualmente, nas leituras e nas pesquisas sobre Proust, a tradução de Mario Quintana segue sendo a mais procurada e a mais trabalhada,¹² tendo, por seu grande sucesso editorial, chegado, em 2006, à sua terceira edição – uma edição revisada e com o aporte de notas expli-

¹² Tomo como base meu estudo comparativo de artigos científicos sobre *À la recherche du temps perdu* publicados em revistas acadêmicas brasileiras entre os anos de 2020 a 2023. Esse período foi delimitado para destacar qual

cativas de Guilherme Ignácio da Silva. Mas, fato surpreendente, não houve, nem na segunda e, principalmente, nem na terceira edição, qualquer menção e/ou reparação da substituição da cor azul pela cor branca efetuada pelo tradutor em uma das cenas centrais de “Combray”, o que certamente nos leva a refletir sobre todo o processo de revisão, de editoração e de publicação da Editora Biblioteca Azul (selo da Globo Livros): há algum motivo para se manter essa substituição tradutória na tradução de uma das obras mais relevantes do século XX? Seria talvez a imagem do tradutor, por ter sido um poeta brasileiro consagrado, um impedimento para uma revisão mais aprofundada de sua tradução? E o consumidor final dessa tradução, como medir – seria factível? – os possíveis equívocos que essa substituição tradutória causou, causa e causará em sua interpretação? E quando se trata de pesquisas acadêmicas, daquelas que estruturaram o seu estudo a partir da cena do vestido de musselina branca, que, como sabemos, é uma cena que dialoga com outras cenas ao longo de *À la recherche du temps perdu*, como manter esses trabalhos ainda atuais? Seria o caso de rever todo um legado acadêmico baseado na cena (inexistente no texto original proustiano) do vestido de musselina branca materno?

A meu ver, a força da tradução de Quintana provém do fato de ter sido a primeira tradução brasileira de uma obra proustiana, sendo aquela que deu acesso aos leitores não francófonos ao mundo ficcional de Proust, formando, conseqüentemente, a primeira grande leva de pesquisadores de sua obra. Essas pesquisas formaram, por sua vez, outros pesquisadores, alimentando um círculo acadêmico de estudos proustianos que tiveram como base a tradução de Quintana. Cabe ressaltar ainda que, entre a primeira e a segunda tradução brasileira de *À la recherche du temps perdu*, passaram-se mais de quarenta anos, somado ao fato de que a versão de Fernando Py não logrou sair da sombra da de Quintana. Ou seja, ainda que a tradução de Py sinalizasse para a substituição tradutória de Quintana, para outras escolhas tradutórias e trouxesse uma atualização da língua portuguesa, isso não foi o bastante para que seu trabalho se igualasse em procura e em objeto de pesquisa em relação à tradução de Quintana. Espera-se que esse episódio não se repita com a terceira versão brasileira de *À la recherche*, muito embora a mudança drástica apresentada na tradução de seu título sem um relevante argumento tenha, de antemão, afastado leitores e pesquisadores, que suspeitam mais de uma jogada de marketing editorial do que de uma proposta tradutória realmente necessária e satisfatória – o que dificulta o acesso a essa versão que atualiza a obra de Proust.

Somadas todas essas reflexões, compreende-se melhor a dificuldade que se tem de desatar os nós provocados pela substituição tradutória de Quintana na cena do vestido materno de “Combray”. Em uma outra perspectiva, pode-se questionar se não houve, na verdade, uma gralha editorial. Mas uma gralha que não é corrigida na segunda e nem na terceira edição comentada de uma tradução é pouco crível. Não que a segunda e a terceira versões brasileiras de *À la recherche* não tenham gralhas – toda tradução é passível de equívocos, mas de equívocos que podem e devem ser revistos e corrigidos em suas reedições futuras. Ou, pode-se ainda questionar, talvez o equívoco tenha sido do tradutor que, confundido pela semelhança das palavras do original francês, acabou trocando azul por branco. Contudo, os adjetivos franceses com marcações no feminino – *bleue* [blø] (*azul*) e *blanche* [blã] (*branca*) – não são homófonos, nem homônimos e nem homógrafos. Ou seja, a substituição de um por

tradução brasileira foi a mais utilizada pelos pesquisadores em um período mais recente do trabalho de pesquisa sobre a obra proustiana.

outro não seria um descuido provocado pelo acaso sonoro ou de escrita, nem do ponto de vista da língua francesa e nem do da língua portuguesa.

Outra hipótese provável é a de que a interpretação da leitura de Proust no original em francês tenha influenciado a substituição tradutória na tradução de Quintana. Em 1920, um ano após o autor ganhar o prêmio Goncourt por *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*,¹³ segundo volume de *À la recherche*, um seleto grupo de escritores e de intelectuais brasileiros, afinados com a língua francesa, inicia mais expressivamente a leitura de Proust. É justamente nessa época que Quintana também se aproxima da obra proustiana. Nesse sentido, muito antes de traduzir ou de pensar em traduzir Proust, Quintana foi leitor de sua obra, sendo rapidamente arrebatado por ela e tendo conseqüentemente estruturado uma interpretação sobre ela. Portanto, é provável, uma vez que fora previamente um leitor proustiano, que sua interpretação tenha inconscientemente, por acreditar estar mais em conformidade com sua leitura, alterado o original e, conseqüentemente, a sua tradução, ao trocar a cor azul pela cor branca, pois esta talvez edificasse melhor um cenário nubente entre mãe e filho. Entre uma hipótese e outra, o certo é que nada podemos afirmar sobre a origem dessa substituição tradutória de Quintana, mas apenas inferir a respeito de suas razões, sem contudo jamais chegar a uma resposta definitiva. Por outro lado, os possíveis equívocos provocados por sua substituição têm uma origem constatável – a troca do azul pelo branco – que poderia ter seus efeitos minimamente amenizados se a segunda edição de sua tradução, após uma revisão, a tivesse percebido e corrigido. No entanto, isso não ocorreu até o presente momento. E a tradução de Quintana, com sua substituição tradutória, segue nas livrarias brasileiras, fazendo da cor azul um branco nubente.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Caso do vestido. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 69-74.

BARTHES, Roland. Mesa-redonda sobre Proust. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 35-62.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BLANCHOT, Maurice. Traduire. In: BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 69-73.

¹³ Em 1951, Mario Quintana traduziu esse título por: *À sombra das raparigas em flor*. Em 1992, Py o traduziu por: *À sombra das moças em flor*. E, em 2022, Rosa Freire d'Aguiar o traduz também por: *À sombra das moças em flor*.

CONTI, Mario Sergio. Introdução. In: PROUST, Marcel. *Para o lado de Swann*. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. (*À procura do tempo perdido*; v. 1).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Éditions Gallimard, 1999. p. 11-154. (*À la recherche du temps perdu*; v. único).

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, [1948] 2006. p. 19-235. (*Em busca do tempo perdido*; v. 1).

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1992] 2016. p. 23-165. (*Em busca do tempo perdido*; v. 1).

PROUST, Marcel. Combray. In: PROUST, Marcel. *Para o lado de Swann*. Tradução de Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 29-202. (*À procura do tempo perdido*; v. 1).

Tradução

Proposta de tradução do conto “Il pigiama del moralista”, de Amalia Guglielminetti

Ana Maria Chiarini

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
anachiarini@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0622-5385>

Maria Luiza Gomes de Faria

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
dfaria.malu@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7742-5600>

A recuperação de autoras ignoradas, segundo Olga Castro (2017), é um dos horizontes abertos pela interação entre os Estudos da Tradução e os feminismos, mobilizando esforços, que, no limite, apostam na reformulação do cânone literário. É no âmbito desses esforços, aos quais várias tradutoras têm se dedicado já há décadas, que situamos nossa proposta de tradução de um conto de Amalia Guglielminetti. Assim como outras escritoras italianas do final do século XIX e início do século XX, numa recorrência viciosamente marcada pelo gênero, Guglielminetti alcançou sucesso de público e reconhecimento significativo da crítica, mas desapareceu das livrarias depois de sua morte.

Retratada pelo amigo Mario Reviglione, em 1910, a autora se mostra elegante e longilínea, recostada em um sofá, com as pernas cruzadas e o olhar penetrante, como uma figura da *art déco*. Visto que manipulava as informações de seus dados biográficos, inclusive em documentos oficiais, é provável que, na época, tivesse 29 anos, ou talvez menos de 22. Porém é fato que, nascida em família da burguesia industrial de Turim, a essa altura, havia lançado dois volumes de poesia e um de contos, muito bem recebidos por escritores da relevância de Gabriele D'Annunzio e de críticos renomados, com resenhas elogiosas na imprensa. Posteriormente, obras em prosa e verso foram publicadas por editoras de prestígio, o que também atesta a construção de um percurso literário bastante sólido até a década de 30, quando, por fim, sentiu o peso de situações polêmicas, ou destrutivas, em que se envolvera.

Guglielminetti foi múltipla e ativa: escreveu poemas, contos, textos infantis, peças teatrais e dois romances, colaborou com diversos periódicos e, a partir de 1926, dirigiu a própria revista quinzenal, *Le Seduzioni* ('As Seduções'), em que publicou contos, anedotas sobre a cena literária, notas culturais variadas, e recebeu contribuições de amigas e amigos literatos da Itália e da França para seus 39 números. Aliás, sentia-se orgulhosíssima dessa atividade e afirmava que, para uma mulher, fundar uma revista era sucesso maior do que se casar. Contudo, embora tenha se dedicado à escrita como profissão por quase quatro décadas, só no início do século XX passou a obter alguma atenção da academia, sendo antes comumente citada pelo relacionamento com o poeta Guido Gozzano (este sim presente nas antologias escolares ita-



lianas) e pela edição da correspondência epistolar entabulada com ele. *Lettere d'amore* ('Cartas de amor') – título, para dizer o mínimo, bem parcial –, de 1951, ou seja, dez anos após a morte da escritora, reflete e sela o modo como foi por muito tempo lembrada.

O pesquisador Alessandro Ferraro traça com esmero a trajetória dessa lembrança/esquecimento em trabalho recente sobre Amalia Guglielminetti (Ferraro, 2022), mas já havia apontado uma particularidade legada pela, inicialmente, poeta à prosadora: um senso de dever em relação à forma, um compromisso em “permanecer fiel a certas definições clássicas para levar adiante um discurso, por sua vez, moderno e minirrevolucionário” (Ferraro, 2014, p. 23, tradução nossa).¹ Em outras palavras, o rigor formal da tradição, associado à inquietude, à sensualidade e ao gosto pela provocação, marcam Guglielminetti desde o segundo volume de versos, *Le vergini folli* ('As virgens loucas'). Curiosamente, o processo movido pelo procurador do rei por ultraje ao pudor, em 1928, contribuiu para tornar ainda mais notório o caráter ousado de sua escrita precisa: a questão judicial, implicando o romance *La rivincita del maschio* ('A vingança do homem') – e, sobretudo, a relação lésbica entre a protagonista e uma amiga –, rendeu publicidade para a escritora e seu editor, afinal, absolvidos.

São inúmeras as mulheres – um “carrossel de imagens femininas, por vezes, contraditórias” (Arriaga Flórez; Cerrato, 2021, p. 62, tradução nossa)² – que movem a inteira produção guglielminettiana. Toda uma gama, de “virgens loucas” até *femmes fatales*, em alta no imaginário poético decadente, povoa seus títulos, e é a essa última espécie de sedutoras luxuriosas, eventualmente pérfidas, que vários críticos associam a própria Guglielminetti. As duas personagens femininas do conto traduzido apresentam óbvias semelhanças com a categoria: uma é casada, outra não, ambas são sexualmente livres, traço comum a muitas de suas heroínas. A trama se desenrola como se o contexto não fosse a retrógrada Itália do início do século XX, onde um movimento atuante se empenhava pelos direitos políticos das mulheres; aliás, movimento em que a autora nunca se engajou. Como bem observa Arriaga Flórez (2018), suas personagens parecem já ter conquistado a igualdade civil.

“Il pigiama del moralista” é o primeiro dos dez contos reunidos na antologia de mesmo título, publicada em 1927. Em tom leve e bem-humorado, a narrativa centra o alvo crítico na moral burguesa, personificada pelo empresário de depiladores Gastone Ferraro, do qual escarnecem a amante ocasional, Elena Rasi, e a esposa, Anna Maria, cada uma a seu modo, sem rivalidade. A esposa pede auxílio ao primo genial, Tullio Mei, personagem masculino intelectualmente superior, a fim de concretizar seu estratagema e tirar vantagem para o próprio prestígio no jogo social. Vale notar que a aristocrata Guglielminetti não propõe aqui nenhum abalo à ordem capitalista, nem ao patriarcado, apenas se diverte, mas ataca com argúcia o falso moralismo vigente. Nossa proposta como tradutoras, além de priorizar um trabalho que abre frestas na historiografia hegemônica e explícita o apagamento de presenças femininas, foi garantir o mesmo divertimento que intuímos ter experimentado a autora com este texto rápido e despretensioso. Para garantir o tom sarcástico dos diálogos e da voz narrativa, agregamos poucas conjunções e interjeições, visando a um pouco mais de fluidez na leitura.

¹ “rimanere fedele a certe definizioni classiche per portar avanti un discorso invece moderno e mini-rivoluzionario”.

² “carrusel de imágenes femeninas, a veces contradictorias”.

O pijama do moralista

O título já deixa supor de modo suficientemente claro, seria, portanto, inútil escondê-lo: o senhor Gastone Ferraro, proprietário de tantos títulos de renda quanto lhe bastam para viver fingindo trabalhar, coberto de honrarias e respeitabilidade, moralista admirado por sua coragem puritana e venerado pela imponência das contribuições aos bons costumes por meio de seus comitês e iniciativas, possuía uma característica secreta, mas muito acentuada. Melhor dizendo, tinha um fraco por mulheres bonitas.

Um dia tal propensão atormentara a sua consciência moralista. Mas depois, devagar, conformou-se. Ponderou que sua atividade pública trazia tanta vantagem aos bons costumes de modo a compensar amplamente os danos que aos mesmos bons costumes a sua atividade privada produzia.

“Um cleptomaníaco que rouba mil liras ao ano e doa à caridade cem mil liras ainda tem um crédito com a sociedade de noventa e nove mil liras. No meu caso, verifica-se algo muito análogo. Por meio de meus comitês, reconduzo à virtude ao menos duzentas mil pessoas ao ano. Agora diante de uma cifra assim admiravelmente impressionante, o que significam as três elegantes e consencientes vítimas que abato por semana com minhas aventuras galantes? Cento e cinquenta e nove ao ano... Mas será que fiz a conta certa?”, ele pensava.

Não. Evidentemente Gastone Ferraro não tinha feito a conta certa. Três vezes cinquenta e dois não são cento e cinquenta e nove. Mas Gastone Ferraro não tinha cometido tal erro por ignorância. Havia uma razão mais séria.

Enquanto fazia esses cálculos, abandonava-se recostado em uma cabine de primeira classe. À sua frente sentava-se uma elegante senhora. E ele demorava o olhar examinando os seus membros inferiores.

É fato. As aventuras de viagem são algo um pouco banal. A um homem qualquer não poderiam ser perdoadas. Mas a um moralista, assim como a Giacomo Casanova, por que não?

Os membros inferiores da elegante senhora eram dotados de todos os requisitos exigidos pela anatomia aplicada à estética e à coqueteria feminina. Aracnídeas meias de seda davam ainda maior destaque a tamanha perfeição tentadora.

Tentem perscrutar a alma de uma bela senhora. É fácil constatar que ela não se apercebe. Mas se lhe perscrutarem as pernas ou os braços, o colo ou sua gola de pele, a questão muda de figura. Esteja ela adormecida ou desmaiada, cloroformizada ou hipnotizada, terá imediato pressentimento, a mais exata sensação.

Pois logo a elegante senhora reagiu com um sorriso que iluminou suas amáveis feições.

— Senhora, alegrou-se com alguma lembrança sedutora? — ousou perguntar Gastone Ferraro.

— Oh, não.

— E então por que sorri?

— Porque o senhor me diseca com o olhar.

— Sente-se lisonjeada?

— Não, só me divirto.

— Senhora, não a compreendo!

— E eu prontamente me explico. Sua admiração galante me diverte, porque eu o conheço.

— Impossível!

— No entanto é assim. Li seu nome embaixo de uma fotografia, rodeada de lírios, publicada na revista *O Estandarte do Exército pela Defesa da Moral e dos Bons Costumes*.

Depois de cento e vinte segundos de perplexidade, Gastone Ferraro recuperou o domínio de si e o uso da fala:

— Pois bem, e o que importa se a senhora sabe quem eu sou?

— Deveria importar ao senhor, pois sinto asco ao simples pensamento de ser cortejada por um moralista hipócrita.

Gastone Ferraro sorriu com a serena expressão do homem justo protegido sob o manto da pureza e disse em tom tão dócil quanto altivo:

— Ai de mim! Os efeitos da corrupção perturbam toda ação do juízo. A senhora é vítima de um grave equívoco. Explico-me...

— Explique-se, Sr. Ferraro!

— A senhora interpretou mal meus olhares. Julgou que fossem expressão de um desejo impuro, enquanto eram fruto de uma necessidade profissional.

— A sua profissão de moralista consiste, talvez, em estudar as pernas de belas damas?

— A minha profissão de moralista, não. Mas a minha profissão de comerciante, sim.

— O senhor atua no tráfico de mulheres, por acaso?

— Deixe-me falar, senhora, e verá como são injustos os seus sarcasmos. Há de se sentir até agradecida. Pois bem, durante a sua vida, deve ter sentido a necessidade de recorrer a barbeadores. E eles a decepcionaram, não? Sim, compreendo. De fato, agora os deixou de lado. É o que suas pernas me dizem. Elas estão revestidas por uma penugem densa demais para ser estética. Entretanto, a senhora não sabe como se livrar dela, pela simples razão de não conhecer ainda um produto lançado no mercado pela empresa da qual sou representante.

— O senhor, Gastone Ferraro, um representante comercial?! Mas todos sabem que o senhor é milionário.

— Calúnia! Difamação! Contra os benfeitores da humanidade o vulgo lança as mais sórdidas acusações. Contra mim atiraram essa invenção que causa a desconfiança dos pobres, as investidas dos amigos e a perseguição dos agentes fiscais. Mas a verdade é que eu ganho o pão com o meu suor.

— Vendendo barbeadores?...

— Barbeadores, não. Vendo um tipo de depilador excepcional. O barbeador, até agora, foi a tragédia de todas as famílias. O chefe da casa perde a razão porque não se consegue barbear a contento, porque a esposa cega o fio das lâminas para apontar lápis, porque o filho adolescente desfigura o rosto com cicatrizes ao se barbear. Pois bem, a minha empresa inventou um depilador que serve ao chefe da casa, é adequado para apontar lápis, aparar saltos de borracha e, sobretudo, mostra-se insuperável em remover com suavidade aveludada a penugem dos membros inferiores das senhoras.

— Uma invenção admirável!

— Precisamente. Em cinco minutos, por exemplo, as suas adoráveis pernas ficariam perfeitas.

— E o senhor tem um dos seus depiladores na mala?

— Sim.

— Pois opere imediatamente o milagre!

Gastone Ferraro assumiu então o aspecto escandalizado que mais condizia com sua personalidade de moralista.

— Mas a senhora acredita que eu...

— O senhor é de um egoísmo atroz! Tem o meio para lapidar minha beleza e recusa-se a colocá-lo à minha disposição. Seu modo de agir é imoral!

— Seja razoável, senhora! Eu não posso realizar um experimento demonstrativo aqui, no trem, sob o risco de que os olhares dos cobradores, dos viajantes, dos importunos nos alcancem. Haveria quem, talvez, interpretando os fatos com pérfida malícia, ousasse tecer comentários. Mas assim que chegarmos a Milão, se tiver a bondade de me seguir, vou acompanhá-la ao Departamento Demonstrativo Experimental de minha empresa, onde eu mesmo hei de convencê-la da perfeição do meu depilador patenteado.

Seria injusto à intuição dos leitores explicar que o Departamento Demonstrativo Experimental da empresa imaginária não era outro senão a convidativa *garçonnière* de Gastone Ferraro.

“Uma *garçonnière* decorada com ótimo gosto. De resto, também ele é agradável. Devo reconhecer que um moralista é sempre uma pessoa superior!”, ponderou consigo mesma Elena Rasi, a elegante senhora, ao sair da *garçonnière*.

É coisa sábia sempre registrar as opiniões das pessoas entendidas.

Transcorridos seis meses do dia em que se desenrolaram esses acontecimentos, Elena Rasi encontrava-se novamente de passagem por Milão, sobrevivente de mais uma aventura de viagem. Mas, desta vez, tratava-se de aventura banal e aborrecida: no trem, uma dama de óculos e aspecto severo tinha-lhe roubado a bolsa. O incidente a aborreceu unicamente porque na bolsa havia um refinado batom parisiense. Assim, mal chegando a Milão, subiu em um táxi e dirigiu-se a uma perfumaria.

Sem bizarros encontros fortuitos, não existiriam aventuras excepcionais. Portanto, é necessário considerar legítimo o encontro fortuito vivido por Elena Rasi ao atravessar a porta da perfumaria.

Eis que uma senhora toda envolta num casaco de pele perguntava por um barbeador. Elena surpreendeu-se com a voz e com a pergunta. Especialmente com a voz: aquela de uma caríssima amiga que perdera de vista há muitos anos.

— Anna Maria!

— Elena!

— Você aqui!

— Eu mesma.

— Que novidades me conta?

— Bem, tive muitos casos, agora tenho um automóvel, uma linda casa e estou procurando um depilador. Ah, sim, também sou casada. Mas não me pergunte sobre meu marido: não, não o detesto, gosto dele, o traio, mas é um homem sem importância. E você?

Elena Rasi contou à amiga sobre suas questões pessoais, dizendo-lhe coisas que não nos concernem. Depois lhe deu um conselho: não comprar barbeadores.

— Faça uso de um depilador. Você ficará encantada.

— Mas é uma tortura!

— De modo algum, quando podemos dispor de um barbeiro hábil e cuidadoso. Eu tive como mestre alguém ainda melhor: um barbeiro galante que...

E com muito pudor Elena Rasi evocou a viagem a Citera no barco pilotado pelo senhor moralista, falso mercador viajante e autêntico insidiador de hesitantes virtudes. E concluindo, indagou:

— Não lhe parece interessante?

— Mais do que você possa imaginar — comentou um tanto irônica Anna Maria.

— O que quer dizer?

— Quero dizer que se o duelo entre mulheres fosse um costume generalizado nós deveríamos começar a contar os passos. O meu nome de casada é Anna Maria Ferraro!

— Oh! Sinto-me profundamente consternada em ter contribuído para o ornamento que carrega na testa, querida amiga — exclamou Elena em um tom de sinceridade tão sentida que Anna Maria se comoveu.

Estendendo a mão para Elena, a amiga sussurrou:

— Obrigada!

Caso o marido estivesse presente, certamente teria comentado com uma frase de perfeito moralista:

— É fato irrefutável que a verdadeira amizade se reconhece na desventura!

Em todas as reviravoltas decisivas de sua vida, Anna Maria Ferraro guardou feito tesouro os conselhos de seu primo genial, Tullio Mei, especialista em matérias químicas, proprietário de uma fábrica de especialidades farmacêuticas, dançarino amador de charleston e conhecedor da alma humana. Entre os muitos motivos porque Anna Maria devia a ele um reconhecimento inolvidável, destacava-se este: aos dezessete anos, perguntou ao primo, em segredo, se lhe convinha mais continuar indefinidamente como uma senhora virtuosa ou se devia seguir outro caminho. E ele, com admirável prontidão e firmeza, sem perder um minuto, a guiou para o outro caminho.

Agora, tendo escutado com atenção as confidências de Anna Maria, o primo genial respondeu:

— Mas então é mesmo um traidor aquele animal do seu marido?

— Você se surpreende com essa triste realidade, não?

— Não é que me surpreenda a traição, mas que você tenha demorado tanto a descobrir.

— O que quer que eu lhe diga? Os moralistas, ainda quando não são castos, são, ao menos, cautos.

— Tem razão. Mas de mim, cara prima, o que deseja?

— Um bom conselho.

— Claro, mas a questão é grave... — E depois de uma breve pausa, acrescentou: — Volte em quatro dias.

Anna Maria já se habituara às bizarrices dos ensinamentos do primo genial, contudo, quatro dias depois, ainda se espantou com a conversa que tiveram.

— Incite-o à traição e dê-lhe de presente este pijama. Algo acontecerá, esteja certa — disse sinteticamente seu conselheiro particular.

— Por quê? A que servirá?

— As mulheres não precisam se interessar pelas causas dos fenômenos — respondeu o primo genial, dando-lhe um longo beijo na boca rubra.

Nos três primeiros minutos que lhe foram indispensáveis para retribuir meticulosamente o beijo, ela esqueceu qualquer pergunta ou explicação. E uma hora depois saiu do escritório do primo genial toda confiante e satisfeita.

Nessa mesma noite, Anna Maria proferiu ao marido um hábil discurso sobre a estética das vestimentas:

— Você é um moralista e eu o admiro. A simplicidade dos trajés é fundamental para você, eu reconheço. Mas quando insiste em usar hoje, no ano da graça de 1930, essas pavorosas e insuportáveis camisolas que se usavam há mais de vinte anos, você está errado. Um homem de pijama impressiona duas vezes mais...

— Mas o que você, mulher fiel, sabe da impressão que causam os homens de pijama?

— Não se lembra de que vimos juntos Lloyd Harold representar uma inteira cena em tal vestimenta?

— Ah, como é imoral o cinematógrafo!

— Vamos, não divague e escute-me. Você deveria experimentar um pijama.

— Quando?

— Esta noite mesmo.

— E onde vou arrumar um pijama?

— Já o comprei.

— Bem, se você se importa tanto, eu me conformo.

O pijama dado pelo primo genial era de uma requintada elegância parisiense. Num relance, Gastone Ferraro percebeu que superava em graciosa beleza todos os exemplares da coleção que ele reunira em sua *garçonnière*.

Vestiu a peça, olhou-se no espelho, admirou-se, alegrou-se.

— Assenta-me muito bem.

E concluiu que com um pijama como aquele poderia fazer uma declaração de amor a Lulù Monesprit, *soubrette*³ adorável, seu deleite e tormento há quinze dias.

Tirou logo o pijama e dobrou-o com cuidado para não amarrotar, depois disse:

— Para inaugurar uma peça tão frívola, necessito de vinte e quatro horas de recolhimento espiritual. Hei de inaugurá-lo amanhã, durante a viagem, se minha consciência assim julgar aceitável.

— Vai viajar?

— Sim, tenho de ir a Veneza para dar uma conferência sobre a urgência de moralizar os cartões-postais.

Naturalmente, Lulù Monesprit, *soubrette* deslumbrante, estava em Veneza em uma *tourné*.

Às duas da madrugada, os hóspedes dos quartos do primeiro andar do Grand Hôtel Danieli de Veneza foram acordados por gritos lancinantes.

Os gritos provinham do quarto número 13, ocupado por Lulù Monesprit, *soubrette* adorável, e por Gastone Ferraro, moralista ilibado.

Alvorço, agitação, acorrer dos empregados e curiosos sonolentos. Aos gritos, em pé no meio do quarto, Gastone Ferraro vestido somente com o pijama dado pela esposa.

Ele era torturado por sofrimentos indefiníveis que se multiplicavam a cada mínimo movimento muscular.

— Será lombalgia? Nefrite? Reumatismo? — ele se perguntava nos intervalos das frequentes e violentas crises de dor que o forçavam a gritar.

³ Jovem atriz de ópera ou teatro de revista.

Mas Gastone Ferraro não podia intuir a verdade, que consistia em um truque químico farmacêutico inventado pelo primo genial de Anna Maria. Ele havia encontrado a fórmula de um fino pó à base de extrato de urtiga e de cal viva capaz de provocar terríveis espasmos quando em contato prolongado com a epiderme. O pijama de seda havia sido impregnado com a substância.

Naquela noite, no Grand Hôtel Danieli de Veneza, o divertido escândalo explodiu. Gastone Ferraro foi reconhecido. Um repórter fotografou-o de pijama, com um *flash* de magnésio, e todos os jornais publicaram o retrato, sublinhado por um jocoso comentário.

Assim, graças ao estratagema do primo genial, Anna Maria pôde revelar às amigas, aos amigos, aos parentes e conhecidos que ela tinha como marido não um estúpido moralista, mas um audacioso Don Juan.

Referências

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. Introducción. In: GUGLIELMINETTI, Amalia. *Las vírgenes locas*. Introducción, edición crítica y traducción de Mercedes Arriaga Flórez. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p. 15-59. Disponível em: <https://eusal.es/eusal/catalog/book/978-84-1311-188-9>. Acesso em: 25 abr. 2024.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes; CERRATO, Daniele. “Las mujeres flor” y otras metamorfosis modernistas en *Le vergini folli* de Amalia Guglielminetti. *Segni e comprensione*, v. XXXV, n. 100, p. 62-78, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1285/i18285368aXXXVn100p62>. Disponível em: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/segnicompr/article/view/24389>. Acesso em: 25 abr. 2024.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. *Tradterm*, v. 29, p. 216-250, jul. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/134563>. Acesso em: 25 abr. 2024.

FERRARO, Alessandro. La corsa del levriero: Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano. In: GUGLIELMINETTI, Amalia. *La rivincita del maschio*. Genova: Sagep Editori, 2014. p. 7-46.

FERRARO, Alessandro. *Singolare femminile*. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2022.

GUGLIELMINETTI, Amalia. Il pigiama del moralista. In: GUGLIELMINETTI, Amalia. *Il pigiama del moralista*. Roma: Fauno, 1927. p. 6-17. Disponível em: <https://liberliber.it/autori/autori-g/amalia-guglielminetti/il-pigiama-del-moralista/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Resenha

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris: Seuil, 2020. (Fiction & Cie).

Gong Li Cheng

Universidade Federal do Paraná (UFPR) | Curitiba | PR | BR
maromiwang@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-0250-8505>

Em um futuro próximo, de acordo com Tiphaine Samoyault, não será mais preciso aprender uma língua estrangeira para ir ao encontro dos outros, pois a tecnologia fará a chamada tradução informatizada para nós. Neste caso, podemos até continuar a discutir sobre tradução, mas apenas para comparar os méritos entre uma tradução manual e uma informatizada. A mutação encabeçada pela eficácia crescente dos algoritmos é, segundo a autora, econômica e cognitiva. A tecnologia multiplica a quantidade de tradução produzida no mundo, acentuando as desigualdades da representação das línguas e acelerando o desaparecimento das mais frágeis entre elas. Do ponto de vista cognitivo, a tecnologia transforma o trabalho do tradutor, colocando-o a serviço da correção ou da verificação e não mais da proposição ou do ‘achado’ (*la trouvaille*). É um modo de tradução que encarna a pretensão à equivalência, à transparência e à substituição.

Para pensar a transformação das relações que esse desenvolvimento da tradução assistida por computador implica, é preciso cessar de pensar a tradução como uma operação exclusivamente positiva de acolhimento do estrangeiro ou da aprendizagem dos outros pela língua deles. É preciso cessar de fazer o elogio ou de ver simplesmente nela o espaço do encontro entre as culturas e as diferentes maneiras de pensar. A tradução pode se tornar também a principal ferramenta da caminhada em direção a um mundo isolado, onde cada um se aproxima do outro apenas pelo aparelho de tradução simultânea¹ (Samoyault, 2020, p. 10, tradução nossa).

A obra de Tiphaine Samoyault parte justamente da constatação de que a tradução é geralmente percebida como um processo positivo, uma garantia de abertura e de acesso aos outros. Incentivada pelas mais altas autoridades políticas (União Europeia, UNESCO), ela celebraria a diversidade, facilitaria a comunicação entre pessoas de diferentes partes do mundo e promoveria a compreensão e o respeito mútuos. O próprio discurso acadêmico sobre a tradução favorece a positividade do gesto: pode ser o revelador da verdade para Gadamer; sinônimo

¹ “Pour penser la transformation des relations que ce développement de la traduction assistée par ordinateur implique, il faut cesser de penser la traduction comme une opération exclusivement positive d’accueil de l’étranger ou d’apprentissage des autres par leur langue. Il faut cesser de faire l’éloge ou de voir simplement en elle l’espace de la rencontre entre les cultures et les différentes façons de penser. La traduction peut devenir aussi l’outil principal de la marche vers un monde isolé, où chacun n’approche l’autre que par le petit bout de l’oreillette”.



do pensamento em Benjamin; hospitalidade para Berman ou Ricœur; e também o garantidor da pluralidade para Cassin (Samoyault, 2020, p. 17). Diante de tanto otimismo, *Traduction et violence* se propõe a compreender os mecanismos de dominação inerentes à tradução. Por meio de um exame detalhado de vários casos históricos, a pesquisadora destaca as formas de violência que a tradução engendra ou acompanha. Nas palavras da autora, trata-se de “devolver à tradução seu potencial de negatividade ativa”² (Samoyault, 2020, p. 11, tradução nossa).

Samoyault identifica dois polos em que a negatividade se manifesta: em primeiro lugar, nos processos históricos (que ela denomina antagonismos históricos), quando a língua desempenha um papel importante na lógica da dominação, isto é, nas relações que ela acredita estabelecer, nos contextos de colonização e conquista, nos espaços fronteiros, em zonas de guerra, desencadeando, frequentemente, mal-entendidos; mas também no próprio ato de traduzir (antagonismos internos). O primeiro dos antagonismos internos conduz à rejeição pura e simples da tradução: é a perspectiva que distingue entre traduções boas e ruins (Samoyault, 2020, p. 42). Samoyault critica Henri Meschonnic como o maior defensor da ideia de que há a boa e a má tradução, sendo que a boa tradução seria a que deixa de ser uma tradução propriamente dita, que funcionaria como uma obra original. O teórico sacraliza o texto original e torna muitas traduções nulas e sem efeito, julgadas à luz de um texto original supostamente perfeito e intraduzível.

A pesquisadora coloca em questão precisamente a “mística do intraduzível”³ (Samoyault, 2020, p. 46, tradução nossa) que impõe uma diferença de valor entre o texto de partida e o texto de chegada, ao recordar o caráter imperfeito e excludente de toda tradução. Esta violência linguística imanente à tradução, que Samoyault descreve como “tradução agônica”, no terceiro capítulo (“Traduction agonique”), fazendo eco à filósofa Chantal Mouffe, não é exercida a nível puramente formal, mas também a nível semântico e hermenêutico. Na medida em que a igualdade das línguas não significa a identidade dos sistemas de expressão, e que “a equivalência é justamente o que é impossível”⁴ (Samoyault, 2020, p. 57, tradução nossa), qualquer tradução está fadada a distorcer o texto original. A tradução exerce, por conseguinte, uma ‘dupla violência’ (*La double violence*): uma alimenta os processos de apropriação cultural, a outra interfere inevitavelmente em qualquer ato de tradução, ambas arriscando sempre nivelar as diferenças.

A violência é inerente ao ato de tradução (em vários níveis: para o texto a ser traduzido, para o tradutor, para a língua do texto traduzido) e a violência ligada ao fato de que a tradução acompanha situações de violência histórica passadas ou atuais é, neste caso, inegável. Um conflito é quase sempre acompanhado de um problema de tradução, ainda mais quando, em um contexto globalizado, as armas, a propaganda, os discursos implicam a reunião de várias nações e de várias línguas. Após o 11 de setembro de 2001, as instituições estadunidenses responsáveis pela segurança tiveram dificuldade em recrutar especialistas competen-

² “[...] redonner à la traduction son potentiel de négativité active”.

³ “mystique de l’intraduisible”.

⁴ “[...] l’équivalence est justement ce qui est impossible”.

tes para decodificar a massa de documentos em árabe que chegava para eles⁵ (Samoyault, 2020, p. 61, tradução nossa).

As múltiplas formas de separação que a tradução implica poderiam ser suficientes para invalidá-la de uma vez por todas. Porém, parece que essa negatividade é também sua força vital. O exemplo do uso da tradução em contextos de totalitarismo e o da tentativa de Primo Levi de traduzir Dante em Auschwitz fornecem dois casos em que a tradução deixa de ser um veículo de conflito e se torna um meio de resistência. Esse exemplo, no capítulo “La traduction dans les camps”, é um ponto crucial: e se a tradução pudesse, de alguma forma, encontrar um remédio em seu próprio mal? A esse respeito, o título do livro é um pouco enganador, pois o objetivo de Tiphaine Samoyault não é simplesmente o de apontar a violência latente em todo ato de tradução, mas também, e acima de tudo, estabelecer as bases de uma política da tradução, “para que o que separa seja também o que repara”⁶ (Samoyault, 2020, p. 107, tradução nossa). Se toda tradução é imperfeita e sempre conterà um “resto injusto”, é também porque ela preserva a incompreensão parcialmente inscrita em toda relação com o outro.

Portanto, há um elemento de incerteza em qualquer tentativa de tradução. A tradução crioula de Proust feita por Guy Régis Jr. é um exemplo de um encontro imprevisível: sua versão abre o texto para a oralidade crioula, levando-o “a uma espécie de território proibido e novo”⁷ (Samoyault, 2020, p. 140, tradução nossa). A transição de uma língua para outra aqui é uma surpresa. Um desvio, passando por Deleuze e Derrida, permite que Guy Régis Jr. apoie essa visão da tradução como uma experiência limítrofe capaz de elaborar constantemente novas possibilidades. Essa ética tem muito a ver com política, pois há uma tentativa de estabelecer mundos compartilhados. O capítulo “Traduction et communauté” reexamina várias tentativas críticas, de Antoine Berman a Lily Robert-Foley, de pensar em formas de tradução que não mais esmagariam o outro sob o peso do si mesmo. A autora conclui que a tradução, ao contrário do texto literário, sempre terá dificuldade em criar um povo.

Encaminhando-se para o final, *Traduction et violence* convida o leitor a abrir o pensamento sobre tradução para outros campos das Ciências Humanas. Os estudos de gênero, por exemplo, têm uma contribuição: identificada como “procriação”, a tradução pode ser pensada como a operação de uma genitora, convidando a reconsiderar a relação entre o texto original e sua extensão para outro idioma por meio da metáfora do parto. O último capítulo, “Un tournant sensible”, convida o leitor a imaginar traduções capazes de restaurar as formas sonoras e visuais do texto original. Como o efeito de um texto sobre o leitor não pode ser reduzido ao significado do discurso que ele contém, o objetivo é conceber uma tradução capaz de “adicionar significados à remoção de significado”⁸ (Samoyault, 2020, p. 181, tradução nossa).

⁵ “La violence inhérente à l’acte même de la traduction (à plusieurs niveaux : pour le texte à traduire, pour le traducteur, pour la langue du texte traduit) et la violence liée au fait que la traduction accompagne les situations de violence historique passées ou actuelles sont donc indéniables. Un conflit est presque toujours accompagné d’un problème de traduction, d’autant plus lorsque, dans un contexte mondialisé, les armées, la propagande, les récits impliquent la réunion de plusieurs nations et de plusieurs langues. Après le 11 septembre 2001, les institutions états-uniennes responsables de la sécurité ont eu du mal à recruter des spécialistes compétents pour décoder la masse de documents en arabe qui leur arrivait”.

⁶ “Pour ce qui sépare soit aussi ce qui répare”.

⁷ “[...] une sorte de territoire interdit et neuf”.

⁸ “[...] adjoindre les sens à la levée du sens”.

Afastar-se da mensagem *stricto sensu* em favor da mímica fônica ou gráfica é um primeiro passo; é um passo que alguns membros do Oulipo, principalmente Jacques Roubaud, tentaram. Além dessas tentativas isoladas, a pesquisadora preconiza um horizonte de análise mais amplo, com um interesse particular no estudo da comunicação animal: a atenção dada a todas as formas de sensibilidade poderia, assim, levar a redefinir a tradução como um convite para ouvir sem necessariamente entender.

Esse chamado à escuta conclui o livro de Tiphaine Samoyault, que começa com uma crítica à falsa positividade da tradução, veiculada por um discurso oficial etnocêntrico, e, por fim, propõe uma maneira de pensar sobre a tradução que é capaz de transformar a discordância em uma ética de vigilância e escuta. Como a tradução é um ato fundamentalmente transitivo, voltado para o outro, ela sem dúvida constitui um baluarte contra a indiferença, contra o mutismo ou, nas palavras de Martin Rueff, “contra as cinzas”⁹ (Rueff, 2006, p. 173 *apud* Samoyault, 2020, p. 15, tradução nossa).

Referências

SAMOYAULT, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris: Seuil, 2020. (Fiction & Cie).

⁹ “contre les cendres”.