

TRADUÇÃO COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA E INCLUSÃO:

Vozes Femininas Negras

ORGANIZADORAS

Norma Diana Hamilton

Alessandra Ramos de Oliveira Harden



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia

EDITORA



UnB



Universidade de Brasília

Reitora
Vice-Reitor

Márcia Abrahão Moura
Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora

Germana Henriques Pereira

Conselho editorial

Germana Henriques Pereira (Presidente)
Fernando César Lima Leite
Ana Flávia Magalhães Pinto
César Lignelli
Flávia Millena Biroli Tokarski
Liliane de Almeida Maia
Maria Lidia Bueno Fernandes
Mônica Celeida Rabelo Nogueira
Roberto Brandão Cavalcante
Sely Maria de Souza Costa
Wilsa Maria Ramos



TRADUÇÃO COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA E INCLUSÃO:

Vozes Femininas Negras



ORGANIZADORAS

NORMA DIANA HAMILTON

ALESSANDRA RAMOS DE OLIVEIRA HARDEN



	Equipe editorial
Coordenadora de produção editorial	Marília Carolina de Moraes Florindo
Revisão	Norma Diana Hamilton Alessandra Ramos de Oliveira Harden
Diagramação	Laissa Reis Larissa Brasil
Foto de capa	René Strehler

© 2021 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
 Editora Universidade de Brasília
 SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
 Telefone: (61) 3035-4200
 Site: www.editora.unb.br
 E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte
 desta publicação poderá ser armazenada ou
 reproduzida por qualquer meio sem a autorização
 por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília
 Heloiza Faustino dos Santos - CRB 1/1913

T763 Tradução como prática de resistência e inclusão : vozes femininas
 negras / organizadoras Norma Diana Hamilton, Alessandra
 Ramos de Oliveira Harden. – Brasília : Editora Universidade
 de Brasília, 2021.
 228 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-000-8.

1. Escritoras negras. 2. Resistência. 3. Tradução. 4. Interface
 gênero e raça. I. Hamilton, Norma Diana (org.). II. Harden,
 Alessandra Ramos de Oliveira (org.). III. Série.

CDU 81`25:82

SUMÁRIO



Apresentação _____ 7

Norma Diana Hamilton
Alessandra Ramos de Oliveira Harden

Literatura feminina negra e tradução: mapeando (in)visibilidades _____ 15

Norma Diana Hamilton
Gleiton Malta

Yvonne Vera: a análise de sua criação de prosa por meio da poesia como aporte para a tradução de seus contos _____ 53

Cibele de Guadalupe Sousa Araújo

A escrita caribenha: corações migrantes, memórias e relações _____ 89

Dyhorrani da Silva Beira

**A tradução comentada de “The invention of women”:
um diálogo com Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez** _____ 123

Gardênia Nogueira Lima
Alessandra Ramos de Oliveira Harden

**A escrita de Conceição Evaristo em uma perspectiva interseccional:
literatura afro-brasileira em tradução** _____ 163

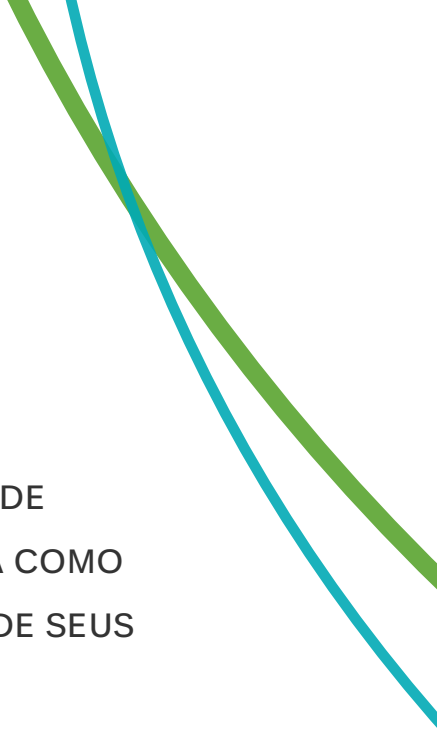
Marcela Iochem Valente

**O corpo feminino negro tradutor: a construção de narrativas
nacionais na diáspora** _____ 191

Valeria Lima de Almeida

Últimas palavras às(aos) leitoras(es) _____ 225

Norma Diana Hamilton
Alessandra Ramos de Oliveira Harden



YVONNE VERA:
A ANÁLISE DE SUA CRIAÇÃO DE
PROSA POR MEIO DA POESIA COMO
APORTE PARA A TRADUÇÃO DE SEUS
CONTOS¹



Cibele de Guadalupe Sousa Araújo²

Neste capítulo, abordamos o processo de criação da escritora zimbabuense Yvonne Vera como aporte para a tradução acadêmica da sua obra inaugural, a coletânea de contos *Why Don't You Carve Other Animals*

¹As reflexões e análises aqui apresentadas integraram nossa tese de doutoramento, defendida em abril de 2015. Nela, objetivou-se produzir uma tradução acadêmica da coletânea de contos *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), obra inaugural da ficcionista zimbabuense Yvonne Vera. Neste capítulo, elaboramos uma análise de seu celebrado estilo de prosa poética, característico da escritora, como aporte para a construção de nossa tradução.

² Cibele de Guadalupe Sousa Araújo possui Licenciatura Dupla em Português e em Inglês pela Universidade Federal de Goiás. É mestre e doutora em Letras e Linguística, com concentração em Estudos Literários, pela mesma instituição. É professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, atuando no câmpus Cidade de Goiás. É autora do livro *A representação do feminino na ficção de Yvonne Vera* (ARAÚJO, 2011). Como pesquisadora, dedica-se à Literatura Africana Anglófona, aos Estudos da Tradução e ao Ensino de Literatura. E-mail: guadalupe.sousa@gmail.com.

(1992). Todavia, o processo de criação da escritora não será discutido por meio da instância do seu inegável talento ou dos motivos que a levaram a escrever, nem tampouco como fruto de excentricidades individuais da autora, questões que poderíamos apenas supor e não mapear. A análise se faz, nesse sentido, pela coerência com sua inserção em contextos social, econômico e político, que permitiram à autora tomar parte em determinados processos formativos. São esses processos que amparam sua relação com a literatura e viabilizam o acabamento que lhe é possível dar ao material e ao conteúdo em seus textos, razão pela qual sua análise tornou-se fundamental para a construção de nosso projeto de tradução. Nessa perspectiva, adotamos, para este estudo, o método de pesquisa proposto por Jamesson Buarque (2012), que tem por fim investigar e estudar

[...] a criação de um poeta a partir deste no corpo orgânico de sua aquisição da Poética em consubstanciação com a organicidade das relações educacionais ou formativas (formais e informais) e com a organicidade constitutiva da vida (como mundo biológico, histórico, social, político e ideológico). (BUARQUE, 2012, p.1-2).

A obra de Yvonne Vera é frequentemente celebrada pela abordagem de temas considerados tabus em sua sociedade e pela densidade poética de sua prosa. Por reconhecermos a relevância desses dois aspectos fundamentais de sua obra e objetivarmos construir uma correspondência para eles em nossa tradução, procuramos investigar os processos formativos formais e informais pelos quais passou a escritora e que lhe possibilitaram articular em sua obra o acabamento dado ao material (a língua) e ao conteúdo (os temas). De início, houve a pesquisa sobre o contexto primeiro de sua educação, ainda em seu país de origem, o Zimbábue. Em seguida, abordamos a formação acadêmica de Vera, já no Canadá, e o início de sua carreira literária. Ao final, tratamos de seu retorno à cidade Bulawayo e da consolidação de sua carreira.

A AUTORA E A OBRA

Yvonne Vera nasceu em dezenove de setembro de 1964. Parte importante de sua educação informal ocorreu na cidade de Bulawayo, onde a autora passou a primeira infância em New Luveve, bairro habitado pela comunidade negra. Relativamente pequena, a cidade tem grande importância no contexto nacional. Apesar da predominância da etnia Ndebele na região, ela abriga habitantes de múltiplas origens, com línguas, hábitos e práticas religiosas diferentes, como a própria Vera, de etnia Shona. Bulawayo é, segundo Terence Ranger (2010), alvo de estudos sociológicos, econômicos, políticos e históricos. A diversidade cultural e linguística da cidade contribuiu para a educação informal de Vera, que, mesmo antes de ingressar no ensino formal, já aprendera, com seus pares, línguas, cantigas e jogos de outros grupos étnicos enquanto brincava nos arredores de casa (GWETAI, 2009).

Da primeira infância decorre também outro importante elemento do saber informal de Vera: a influência da avó, detentora da tradição de contação de histórias e de crenças tradicionais e superstições populares. Com a arte da avó, a autora aprendeu que uma história deve ser sempre contada de maneira a “captura(r) [...] o público” (VERA, 2002, p. 224). Outras pessoas importantes para a formação de Vera foram sua mãe e sua bisavó materna, uma importante médium espiritual do Zimbábue. A presença dessas mulheres em sua vida contribuiu para o posicionamento posteriormente assumido pela autora, que se dedicou a dar voz a narrativas femininas silenciadas pela história oficial, escrevendo “as biografias de mulheres desconhecidas [...], liberando histórias, colocando-as para fora” (VERA, 2002, p. 223-226).

Ao pesquisar sobre a relação entre as carreiras escolar e literária de escritores do Zimbábue, Flora Veit-Wild (1992), utilizando-se de critérios como as experiências comuns de caráter social, político e educacional que ressoam em suas obras literárias, distingue três gerações entre os escritores zimbabuenses. As publicações da Geração I, pioneira, tiveram início nos anos 1950 e se inserem em um contexto de formação educacional mais

restrito; as obras desse período compartilhavam e apoiavam o emergente nacionalismo africano. A Geração II se formou em um cenário de educação formal mais acessível à população negra, pela demanda da industrialização do país, e ficou marcada pelos conflitos políticos da década de 1960. A carreira literária da segunda geração ocorre nos anos 1970, sob a repressão política e o isolamento cultural dos intelectuais. Quanto aos escritores da Geração III,

[...] eram crianças e adolescentes durante a guerra da liberação. Essa experiência precoce da guerra tem sido uma preocupação central em sua escrita, a qual a maioria deles apenas iniciou após a Independência em 1980. Ao mesmo tempo, como eles não são veteranos da causa nacionalista, possuem um pensamento mais aberto e crítico em relação à sociedade e à política no Zimbábue pós-independente. (VEIT-WILD, 1992, p. 12).³

No âmbito da educação formal no Zimbábue, os/as alunos/as cursavam disciplinas regulares como Inglês, Línguas Vernáculas (como Shona, Ndebele e/ou Zulu), História, Matemática, Geografia, Ciência, Biologia, Latim e Ensino Religioso, as quais, nessa ordem, demonstram a preferência dos/as escritores/as entrevistados/as por Veit-Wild. Com a abordagem do estudo da língua e da literatura da cultura da metrópole, o Inglês se tornou a disciplina favorita dos/as escritores/as em virtude do alto prestígio de que gozava na esfera educacional e social. Todavia, como apontam Veit-Wild (1992), Roscoe (2008) e Bamiro (2000), a maior parte da literatura do Zimbábue é produzida em língua vernácula. Um dos motivos apontados para a opção pela língua autóctone é o domínio sobre o idioma; tal fato pode

³ A história de luta contra a colonização no Zimbábue é caracterizada, principalmente, por duas *Chimurengas* – ou guerras da liberação –, guerras civis contra os colonos britânicos pela resistência e pela libertação do território. A Primeira *Chimurenga* engloba os primeiros levantes contra os colonizadores poucos anos após o início da colonização inglesa, ao final do século XIX. Já a Segunda *Chimurenga* aconteceu entre 1964 e 1979. Em 1980, após quinze anos de uma violenta guerra civil, a independência foi alcançada.

assinalar a fundamental importância da passagem de Vera pelo Canadá. Sua vivência e formação acadêmica no país foram decisivas para o uso que ela faz da língua inglesa em suas obras.

Assim sendo, Yvonne Vera se enquadraria na terceira geração aludida por Veit-Wild, marcada pela experiência da guerra da libertação durante a infância e a adolescência e por uma posição mais crítica quanto à sociedade e à política estabelecidas no país após a independência. Pertencer à Geração III elucida o posicionamento contestador da escritora acerca de temas como a violência sexual contra mulheres e crianças, a maternidade e a emancipação feminina, considerados tabus pela sociedade autóctone patriarcal, além do questionamento da própria independência do país, levada a cabo pelo movimento nacionalista patriarcal e da violência infligida contra os dissidentes no Zimbábue nesse período. O romance *The Stone Virgins* (2002), por exemplo, em que duas irmãs são vítimas da fúria de um ex-guerrilheiro violento e deslocado, “foi a primeira narrativa direta sobre o horror da violência promovida pelo governo contra a população civil de Matabeleland no pós-independência” (CHRISTIANSEN, 2011, p. 206).

De acordo com a pesquisa de Veit-Wild, para ser escritor/a no Zimbábue, era preciso advir de uma família com nível de escolaridade maior do que a média, especialmente tratando-se de escritoras mulheres, que aumentaram gradualmente desde a primeira geração. No caso de Vera, sua mãe concluiu o curso superior e tornou-se professora. Ericah Gwetai incentivou, financiou e acompanhou o processo educacional da filha. Por ter de se deslocar para acompanhar a mãe, que lecionava em escolas de diversos povoados no interior do país, Vera passou a estudar e viver nas escolas em que a mãe lecionava, todas com condições muito precárias e agrupamentos duplos. Nessa época, a autora teve contato com a vida e a paisagem do interior do país, que, junto à paisagem urbana, ocupa um espaço privilegiado em suas narrativas (GWETAI, 2009).

De volta a Bulawayo, Vera cursou o nível secundário e superior, graduando-se em inglês e Ndebele; tornou-se também professora. Concluídos os estudos, lecionou literatura inglesa por dois anos antes de se casar e mudar para o Canadá em 1987. Dedicar especial atenção à disciplina de

Inglês, desempenhar-se bem no domínio da língua e ter como base a leitura de obras canonizadas da literatura inglesa eram pontos comuns na formação dos escritores zimbabuenses. Yvonne, mesmo antes da leitura escolar obrigatória, por meio do acesso à biblioteca já havia lido, de acordo com Majahana John Lunga (2010, p. 11), “toda a obra de D. H. Lawrence e a maior parte da de George Eliot e de Thomas Hardy aos 12 anos de idade”. O peso do cânone literário inglês pode ser percebido na obra de Vera pela abordagem de temas controversos como sexualidade e opressão social, e pela perspectiva interna e psicologizante de suas personagens, especialmente as femininas. Assim, por entendermos que essas duas características podem originar *passagens significantes*⁴ (BERMAN, 1995) na obra da autora, procuramos nos atentar no sentido de identificá-las e mantê-las na tradução proposta. Ao tempo da escrita de seus primeiros contos, Vera já havia se casado, migrado para o Canadá e completado a graduação em inglês na Universidade de York. Dedicava-se, nessa ocasião, ao mestrado.

Na coletânea *Why Don't You Carve Other Animals*, publicada em 1992, pela TSAR Publications, em Toronto, a autora apresenta quinze contos, a saber: “Crossing Boundaries”; “Independence Day”; “The Shoemaker”; “Shelling Peanuts”; “It Is Hard to Live Alone”; “Moon on the Water”; “A Thunderstorm”; “Whose Baby Is It?”; “The Bordered Road”; “Getting a Permit”; “Why Don't You Carve Other Animals”; “An Unyielding Circle”; “Ancestral Links”; “During the Ceasefire”, e “It is Over”. Em seus contos, Vera aborda o período da guerra civil no Zimbábue e a independência do país, sobretudo a partir da perspectiva de personagens femininas negras.

Relativamente ao conteúdo, os temas agenciados discutem e refletem problemas da comunidade de origem da autora. Entre essas temáticas estão a solidão e a fragmentação existencial; o desrespeito e a ruína das tradições étnicas; a terra como um local de contestação; questões de gêne-

⁴ Por “passagens significantes”, termo de Antoine Berman (1995), entendemos, em nosso trabalho, todos os traços, elementos e passagens que contribuem para a individualização ou singularização da obra, ou seja, todos os aspectos que a distinguem como obra literária.

ro; a investigação psicológica de indivíduos traumatizados; a resistência ao casamento e à maternidade compulsórios; o empoderamento e desempoderamento; as complexidades da história no contexto de colonização; a cooperação de pessoas negras pelo sistema colonizador; o cerceamento do direito de ir e vir das pessoas negras, assim como suas condições degradantes de vida e de trabalho; a forte ligação campo-cidade, e as estratégias de resistência da comunidade negra. A articulação desses temas corrobora o que denominamos como passagens significantes na obra, por contribuir para a sua singularidade. Essas questões são abordadas de maneira mais aprofundada nos cinco romances posteriores publicados pela autora: *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994), *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burning* (1998) e *The Stone Virgins* (2002).

No tocante ao material, destacamos que a perspectiva interna e psicologizante das personagens, marcante em toda a obra de Vera, já se encontrava presente em *Animals*. As narrativas, analisadas segundo a proposição de Mieke Bal (2009), exibem uma construção complexa de personagens, que recusa a oposição binária de ator *versus* oponente; usos de variados aspectos da dimensão espacial, com espaços contrapostos que se associam a grupos e ganham valores e significados diferentes; uma dimensão temporal, com um número considerável de anacronias, que intensificam a experiência de leitura. Quanto aos romances posteriores, todavia, os contos se mostram mais lineares; apresentam um maior comprometimento com a linha narrativa condutora para demonstrar, discutir e refletir sobre os tópicos abordados, apesar de já haver significativas experimentações. Esses aspectos do material singularizam a escrita de Vera e se configuram como passagens significantes da obra, as quais levamos em consideração para nossas escolhas tradutórias.

Ressalta-se que, em nosso projeto de tradução, optamos por uma tradução ética, ou estrangeirizante, que respeitasse, primordialmente, as referências culturais, o estilo composicional e o debate temático da autora, adotando o uso de estratégias que garantissem fluência ao texto na língua de chegada. Assim, sem negar o caráter etnocêntrico intrínseco ao ato tradutório, procuramos realizar o que Berman (2002, p. 17-18) denomina de

“tradução ética”, marcada pela “abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização” e que se opusesse a uma “negação sistemática da estranheza da obra estrangeira”.

Neste capítulo, realçamos exemplos do que consideramos como passagens significantes dos contos originais, destacando escolhas tradutórias que, tanto no âmbito da linguagem quanto na abordagem temática, procuraram preservar, ainda que parcialmente, o estilo composicional da autora, celebrada por sua prosa poética e pela discussão de temas considerados tabus em sua sociedade. Para a análise aqui apresentada, dos quinze contos que compõem a coletânea traduzida, destacamos, a seguir, a tradução de seis narrativas: “Crossing Boundaries”; “Independence Day”; “The Shoemaker”; “A Thunderstorm”; “During the Ceasefire”, e “It Is Over”.

A TRADUÇÃO DE “CROSSING BOUNDARIES”

A tradução de “Crossing Boundaries” foi a última realizada e a mais trabalhosa da coletânea. Por um lado, o conto pode ser apontado como a própria chave de leitura da obra, pois já aborda embrionariamente os temas discutidos nas demais narrativas. Por outro, é consideravelmente extenso, especialmente em comparação aos contos subsequentes, desenvolvendo-se em vinte e três páginas – os outros quatorze têm, em média, de três a seis páginas cada um. Com uma extensão maior, determinadas questões, que também aparecem nas demais histórias, aqui se tornam mais complexas.

A discussão central diz respeito à questão da terra, que não aborda apenas a posse de território sob um ponto de vista legal, de direito ou do conflito armado, mas também a temática do pertencimento. Não é apenas uma questão de a quem a terra pertence, mas também de quem pertence à terra, personagens brancas ou negras, masculinas ou femininas (COUSINS, 2011). Desse modo, abundam no texto vocábulos referentes à discussão. Existem, por exemplo, cinco termos distintos para “terra” e “chão”, a saber: “*floor*”, “*ground*”, “*earth*”, “*land*” e “*soil*”, e outros tantos para “margem” e “fronteira”, quais sejam: “*boundaries*”, “*edge*”, “*border*”

e “*fringe*”. É importante observar, além da variedade de vocábulos, o grande número de repetições de alguns deles no desenvolvimento do conto.

Os acontecimentos na narrativa se referem ao final da década de 1970, em uma fazenda no interior do país, cujo regime de trabalho é servil. Essa ambientação demandou um estudo de vocabulário específico para a tradução de termos referentes às atividades das personagens, que se dedicam, por exemplo, à cultura do milho. Era preciso traduzir a descrição de suas ações, seus instrumentos; evitou-se a utilização de termos da agricultura atual, muito marcada pelo viés empresarial, a fim de manter a ambiência do original. “Short-handled hoes”, por exemplo, foi traduzido por “enxadinha” em vez de “enxada de cabo curto”, por parecer mais simples e quase afetuosos, por conta do diminutivo. Houve a tentativa, assim, de uma maior aproximação do tipo de descrição que a autora constrói em torno do trabalho das personagens negras na lavoura – um trabalho familiar, de comunhão com a terra e as plantas, as quais chegam a ser personificadas.

O vocabulário específico se torna também um desafio para a tradução quando se refere à diferença na relevância atribuída a certas questões nas culturas de partida e de chegada. A terra para os africanos tem uma importância pragmática e espiritual. Esta última dimensão é, em geral, diferente para os brasileiros. No conto, encontramos os vocábulos “*earth*” e “*land*” utilizados diversas vezes. Em português, não há duas palavras distintas para terra que apontassem para uma distinção paralela na tradução. Nesse caso, traduzimos tanto “*earth*” quanto “*land*” por “terra”. Em frases como “They loved the **land**, and the smell of the **earth** on it”, procuramos assinalar a diferenciação, que se dava pelos substantivos no original, pela alteração da determinação e indeterminação do artigo que precede os substantivos “terra” na tradução. Desse modo, chegamos a “Eles amavam a terra [que cultivavam] e o cheiro **de** terra [em geral, abstrato] nela”.

No mesmo campo semântico, o conto ainda dispõe de vocábulos como “*soil*” – que traduzimos como “solo” –, “*floor*” e “*ground*”, que procuramos distinguir como “pisso” e “chão”. Observamos a ocorrência de “uncarpeted cement floor”, na casa dos patrões brancos; “cold cement floor”, na mesma casa, e “dung-treated floors”, na cabana dos servos negros. O “pisso de cimento sem tapete” e o “frio piso de cimento” caracte-

rizam a casa dos brancos como um entre-lugar; haveria o espaço relativo à metrópole, onde se teria carpete no piso; no espaço reservado ao colonizado, marginalizado, o chão seria frio. Já a tradução de “dung-treated floors” causou certa trepidação. A princípio, não encontramos registro de uma tal prática na cultura alvo e optamos por substituir a expressão por “chão batido”, por avaliar que a relação do piso da casa das personagens negras (“dung”) a “esterco” poderia soar estranha ao leitor não familiarizado com esse tipo de revestimento. Verificamos, afinal, que houve, sim, na cultura alvo, a prática de utilizar o esterco como agente cimenteiro. Comum há séculos, a técnica ainda subsiste na chamada arquitetura de baixo impacto ambiental. Dessa forma, traduzimos a expressão por “piso cimentado com esterco”, preservando, em certa medida, a oposição feita pela autora entre os três lugares – da metrópole, do colono e do colonizado – pela caracterização dos três “pisos”: encarpetado, sem carpete e cimentado com esterco.

Nesse conto, deparamo-nos também com repetições de diversos elementos na narrativa. A recorrência de construções sintáticas, como a de períodos com três frases separadas por vírgulas, por meio dos quais a autora confere ritmo peculiar à narrativa, foi mantida no limite das regras de pontuação da língua portuguesa. Para compensar os casos de perda da vírgula, nas sentenças em que o sujeito era o mesmo para as duas orações, por exemplo, houve a inserção de vírgula quando permitida pela norma na língua portuguesa, mas inexistente na versão em inglês. O caso da repetição de pronomes, pessoais e principalmente possessivos, foi observado mais como aspecto peculiar de cada língua do que como característica da autora, apesar do entendimento de que participam do seu estilo. Desse modo, à exceção dos períodos em que necessários para a compreensão do sentido, os pronomes, abundantes no original, abrigados pela característica da língua inglesa, foram majoritariamente eliminados na tradução, por soarem redundantes e cansativos em português.

Outras repetições que configuram o estilo da autora, como a repetição de vocábulos que conferem ritmo e tom poético à prosa da narrativa, foram mantidas, ainda que não totalmente. O excerto a seguir exemplifica a questão:

Figura 1: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>The <u>labourers worked</u> without signs of weariness, forgetting briefly that the <u>land</u> was not theirs. <u>They loved</u> the <u>land</u>, and the smell of the earth on it. <u>They loved</u> the promise of growing things, of time that yielded hope. The babies, released from their mother’s backs, crawled along the furrows. The <u>labourers worked</u> without supervision, except that of James, who was related to them. It was a kind of homecoming, this communion they had with the <u>land</u>.</p>	<p>Os <u>trabalhadores trabalhavam</u> sem sinal de cansaço, esquecendo brevemente que a <u>terra</u> não era deles. Eles <u>amavam</u> a <u>terra</u> e o cheiro de terra nela. <u>Amavam</u> a promessa <u>de</u> coisas crescendo, <u>de</u> tempo que produzia esperança. Os bebês, soltos das costas das mães, engatinhavam ao longo dos sulcos. Os <u>trabalhadores trabalhavam</u> sem supervisão, exceto a de James, que era parente deles. Era um tipo de volta para casa, essa comunhão que tinham com a <u>terra</u>.</p>

É possível observar, anteriormente, que a aliteração do original não pôde ser mantida. O som repetido em “*worked*”, “*without*”, “*weariness*” e “*was*” foi substituído pela repetição da sonoridade presente em “sem” “sinal” “cansaço”. O som do “s” é retomado mais adiante no parágrafo com o plural que, diferentemente do inglês, deve ser marcado em quase todos os vocábulos da frase: “bebês, soltos das costas das mães”.

Em outras ocorrências, as repetições participam da construção estrutural da própria narrativa, que espelha a relação das personagens entre si e com a terra. Assim, não apenas os vocábulos são repetidos, mas as próprias cenas e situações. No início do conto, por exemplo, a personagem James “stood in the doorway” – “permanecia no vão da porta” do cômodo em que a personagem Nora estava. Ao final, em sua cabana, conversando com a esposa, ele não pôde “stood in the doorway like a stranger” – “permanecer no vão da porta como um estranho”. A repetição de “stood in the doorway” em uma e outra situação revela a relação que a personagem James mantinha com as demais, de distância na primeira ocorrência, ressaltada pela adição de “like a stranger” apenas no final na narrativa, quando se explicita a relação de intimidade, e não mais a de distância.

Outras repetições vocabulares em que há mudança do sentido da palavra não puderam ser preservadas. É o caso de “*ground*”, que, mormente,

é traduzido como “chão”, mas que se perdeu em “maize already ground” – “milho já triturado” – e “stood her/his ground” – “manteve sua posição”. Vale ressaltar ainda que nomes próprios não foram traduzidos, nem do inglês nem de línguas autóctones. Nos casos de vocábulos autóctones e daqueles que veiculam e ressaltam o socioleto hibridizado das personagens, optamos por destacá-los em itálico no corpo no texto, definindo o seu significado em notas ou glossário.

O termo “*squatters*”, apesar de poder ser traduzido para o português como “posseiros”, foi inicialmente substituído por “servos” com a intenção de evidenciar a relação de concessão temporária das terras. Posseiro em português remete a alguém que toma posse da terra e que, com o tempo, pode obter o reconhecimento legal da sua propriedade. No entanto, os posseiros, no conto, não têm direito à terra por tempo de uso; têm uma relação de servidão com os proprietários brancos, que, em troca de trabalho, não cobram taxas pelo uso da terra habitada. Fica claro, na narrativa, que a terra pertence às personagens brancas, pelas leis coloniais, e que eles “emprestam” a terra aos negros, que podem ser expulsos dela a qualquer momento. O termo “posseiros” também poderia remeter aos trabalhadores sem-terra brasileiros ou ao movimento de retomada das terras no próprio Zimbábue pós-independente. Outras possibilidades, como “meeiros” ou “arrendatários”, foram aventadas, mas imprimiriam, a nosso ver, uma condição financeira mais vantajosa para as personagens negras do que a sugerida na narrativa. Por fim, o termo “*squatters*” foi reintegrado ao texto, prevalecendo inalterado na tradução, devido ao sentido e ao valor histórico-cultural agregado ao vocábulo na cultura representada. A expressão “*squatter*”, no contexto colonial, referia-se às personagens negras que, por força das medidas do governo colonial, foram levadas a trabalhar em terras apropriadas por colonos brancos. Como o termo foi mantido na tradução, houve a necessidade de uma explicação a respeito no prefácio elaborado na tradução. Outra peculiaridade do conto é a grande quantidade de alusões históricas e culturais, tanto à cultura ocidental quanto às culturas autóctones. No trecho destacado observa-se uma alusão cultural:

Figura 2: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
She pursued her memory through the booklet above the piano and chose a nursery rhyme. She was safe, encased in her childhood, <u>watching three mice run up the clock.</u>	Ela perseguia sua memória pelo folheto sobre o piano e escolheu uma canção de ninar. Ela estava segura, encaixotada em sua infância, <u>assistindo aos três ratos correrem pelo relógio.</u>

A referência de caráter cultural em destaque diz respeito à canção popular “*Hickory Dickory Dock*”. Contudo, o leitor médio da cultura alvo possivelmente não captaria facilmente nem a questão cultural nem a rítmica. Uma possibilidade aventada, a princípio, seria substituir a imagem aludida no texto de partida por uma canção infantil mais conhecida do público brasileiro. Nesse caso, estaríamos privilegiando o refúgio da personagem na infância ao remeter também o leitor a sua própria juventude. A substituição poderia ser por uma canção de ninar brasileira ou por uma estrangeira popularizada no país, como “*Itsy Bitsy Spider*” – “A Dona Aranha”. Contudo, além de representar o refúgio ao passado, a alusão no conto é significativa pela imagem dos ratos correndo em volta do relógio, já que entre os temas discutidos está a suposta covardia de personagens que se prendem ao passado, como ocorre com Charles, James e seu velho pai, e a coragem de Nora e MaMoyo, por exemplo, que se movem em direção ao futuro. Destacamos que, na canção entoada por Nora, existem três ratos, o mesmo número de personagens masculinas, e na canção original aparece apenas um. Há ainda a questão da melodia e do ritmo aos quais a autora pode se referir, já que a canção é marcada pelo tique-taque e badaladas do relógio. Desse modo, decidimos manter a referência cultural.

Outra possível alusão que se mostrou desafiadora surge na descrição do trabalho com a cultura do milho, conforme vemos a seguir:

Figura 3: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>The labourers cultivated the land around the high maize plants with short-handled hoes, bending under the long leafy arms that extended from the stalk, and which made the skin itch when rubbed against the bare arms. As they turned the soil and collected it into protective mounds around the exposed roots of the stalk, <u>the labourers pulled out weeds which they shook vigorously to release the soil that clung to them</u>. Robbed of the soil from which they fed, the weeds would die. It was dark under the maize stalks which, though they had been planted in neat rows, defied these divisions and sent elongated leaves that interlinked with their neighbours. Slivers of light broke through to the bottom where the labourers were bent in their work, close to the soil. The soil offered no resistance and broke easily when one pulled out an overgrown weed.</p>	<p>Os trabalhadores cultivavam a terra em volta dos pés de milho com enxadinhas, curvando-se embaixo dos braços longos e folhosos que se estendiam do caule e que faziam a pele coçar quando roçados contra os braços descobertos. Ao revirar o solo e reuni-lo em montes protetores em volta das raízes expostas do caule, <u>os trabalhadores arrancavam ervas daninhas que sacudiam vigorosamente para soltar o solo que se agarrava a elas</u>. Roubadas do solo de que se alimentavam, as ervas daninhas morreriam. Estava escuro embaixo dos caules de milho que, apesar de terem sido plantados em fileiras organizadas, desafiavam essas divisões e enviavam folhas alongadas que se interligavam com suas vizinhas. Fendas de luz irrompiam até o fundo onde os trabalhadores estavam curvados em seu trabalho, perto do solo. O solo não oferecia resistência e rompia facilmente quando arrancavam uma erva daninha mais crescida.</p>

A nosso ver, a descrição poderia remeter à parábola do semeador. Diante da hipótese, empreendemos uma consulta à *King James Bible*, dada a colonização/evangelização britânica do país, a fim de verificar a ocorrência presente no texto. O termo encontrado foi “*tares*” e a plantação é de “*wheat*” (BÍBLIA, Mathew, 13, 24-30). Então, não nos vimos compelidos a utilizar “joio” para traduzir “*weeds*”, já que a alusão, se ocorresse de fato, não seria literal, mas pela aculturação ao contexto local da plantação de milho. O joio é uma planta daninha que se assemelha ao trigo; quanto ao cultivo do milho, existe uma variedade de plantas daninhas que prejudicam a plantação. Optamos, primeiramente, por não utilizar um nome específico, escolhendo apenas “planta daninha”, expressão recorrente em textos técnicos e acadêmicos das ciências agrárias. No entanto, por não percebermos um efeito estético específico gerado pela utilização de “planta daninha”, a opção, ao final, foi

pela expressão “erva daninha”, mais corrente na cultura alvo, com vistas a corroborar a fluência da tradução.

Ressaltamos a possibilidade de uma interpretação em que “*weeds*” se referisse às personagens negras, que, para as personagens brancas, precisam ser “*pulled out*” – “arrancadas” da terra, para serem mais facilmente dominadas. Ainda, não havendo uma alusão bíblica, ou a ela se somando, é possível perceber uma alusão à cultura agrícola, em que plantas daninhas produzem efeitos negativos diretos e indiretos no cultivo. Em um fenômeno denominado “interferência”, cuja gravidade depende, entre outros fatores, do período de convivência entre as plantas daninhas e a cultura principal, poderíamos sintetizar os efeitos negativos do sistema colonial.

Por sua vez, as alusões a eventos históricos, explícitas ou implícitas, foram a princípio traduzidas ou substituídas por termos mais gerais e explicativos, sendo referenciadas, de modo geral, no prefácio da tradutora. Foi o caso de “*Bush War*”, de “*Great Trek*”, de “*Land Apportionment Act*” e dos atentados contra os voos “*Air Rhodesia Flight 825*” e “*Air Rhodesia Flight 827*”. Todavia, ao final, por sua relevância histórico-cultural e para a narrativa, os termos “*Bush War*” e “*Great Trek*” foram preservados na tradução, decisão explicitada no prefácio.

Outras dificuldades da tradução surgiram com os termos “*hut*” e “*homestead*”. A princípio, escolhemos traduzir “*hut*” por “choça” ou mesmo “mocambo”, pois “cabana” em nossa cultura poderia soar artificial para o contexto. Todavia, mocambo remeteria ao sistema colonial brasileiro, que se constituiu de maneira diferente do zimbabuense e assumiu, posteriormente no Brasil, outros significados. Para “*homestead*”, seria possível utilizar “rancharia” ou “povoado”. Rancharia denota a condição de pobreza das habitações, mas destoa de “cabana”. Assim, a opção final foi “cabana”, termo corrente em textos com referências a habitações africanas, e “habitação”, por ser mais genérico e não carregar em si a suposição de uma infraestrutura disponível em um “povoado”, inexistente no “*homestead*” descrito no conto.

As opções para tradução de nomes dos animais presentes na narrativa variaram de acordo com os casos. Destacamos a opção por “grou”

para “*cranes*” e “corvo” para “*crow*”. A escolha por “grou”, que a princípio fora traduzido por “garça”, visava privilegiar a fauna africana, evitando remeter o leitor a animal de mesmo nome em seu contexto. Por ser uma ave africana relativamente conhecida, não julgamos necessário dedicar-lhe espaço em nosso prefácio. Já a escolha de “corvo”, que poderia ter sido traduzido por “gralha” ou ter sido clarificado com o acréscimo de referência ao tipo específico de corvo da região africana, o *Corvus albus*, objetivou tanto corroborar o efeito empreendido na analepse em que é utilizado, que retoma um episódio “inquietante” na vida da personagem “velho homem”, quanto preservar sua notória intertextualidade literária.

Vale destacar que, nesse conto, assim como nos demais, procuramos transpor um traço estilístico específico da autora, qual seja, a grande quantidade de advérbios nas narrativas, terminados, mormente, com o sufixo “-ly”. Dessa forma, procuramos vertê-los para um advérbio correspondente, terminado com o sufixo “-mente”. Ressalta-se que, por vezes, tal opção causou estranhamento ao texto traduzido e que as exceções à preferência por esses advérbios ocorreram em diálogos, em que a escolha de advérbios mais coloquiais foi privilegiada, e nos casos de advérbios duplos, quando se deu preferência à construção mais afeita ao português, com utilização da terminação “-mente” apenas no segundo advérbio.

Quanto à ordem dos adjetivos, diferente nas línguas meta e fonte, ela se deu de acordo com fatores diversos. Em construções sintáticas mais simples, optou-se pela ordem mais fluente em português. Em construções sintáticas de maior peculiaridade, procuramos transpor a ordem utilizada no original. Já em casos em que a sequência influenciava o sentido contido no trecho, a escolha ocorreu em função do sentido a ser privilegiado, como no caso, por exemplo, de “*old man*”, traduzido por “velho homem” e não “homem velho”, em “*Crossing Boundaries*”.

A TRADUÇÃO DE “INDEPENDENCE DAY”

A tradução de “*Independence Day*” foi a primeira que empreendemos⁵. No conto, o dia da cerimônia de independência do Zimbábue é abordado não pela perspectiva de muitas das autoridades e heróis presentes na celebração, mas sob a ótica de uma anônima personagem feminina negra, uma prostituta. A descrição do evento feita pela autora na narrativa assemelha-se bastante com a cerimônia de fato, comparação que se tornou possível por meio de fotos e vídeos. Consideramos que se tratou de uma tradução relativamente mais simples do que a de “*Crossing Boundaries*”. Assim ocorreu por três fatores: primeiro pelo contexto do conto, que se desenrola num ambiente citadino e no decorrer de uma cerimônia oficial, com os quais o leitor brasileiro pode estar bem familiarizado; segundo, por conter um número menor de alusões históricas específicas, e, por último, por sua extensão diminuta, que permite soluções consideradas mais simples para casos de repetição de vocábulos e estruturas, por exemplo.

Entre as maiores preocupações com a tradução do conto, destaca-se a preservação do jogo irônico construído pelo narrador e a manutenção de elementos como a “rua pavimentada”, o “estádio”, a “televisão”, que simbolizam a imposição cultural do colonizador, reproduzindo, na colônia, a metrópole. As opções estilísticas da autora, como as significativas repetições de vocábulos, também foram conservadas. Nesses casos, a escolha recaiu no uso de termo correspondente que melhor abarcasse os empregos da palavra original nas diferentes situações, optando-se também por sua repetição, com variações mínimas necessárias. Exemplos das escolhas realizadas são: a tradução de “*line*” por “alinhar”; de “*give back*” por “devolver”; de “*excited*” por “entusiasmada”, todas elas utilizadas em três oportunidades diversas. Novamente, pronomes pessoais e possessivos foram economizados na tradução. Ainda quanto ao estilo, preservamos as

⁵ A tradução do conto e parte de nossas reflexões e comentários tradutórios acerca dela foram publicados na revista *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 13, em 2012. Ver: ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa. “Independence Day”, de Iyonne Vera. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 13, 2020, p. 161-166.

estruturas sintáticas peculiares com que a autora dá ares poéticos a sua prosa, conforme observado nas frases fragmentadas, destacadas a seguir:

Figura 4: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
Jobs and more money. Land and education. Wealth and food. [...]	Empregos e mais dinheiro. Terra e educação. Riqueza e comida. [...]
Green, yellow, white. Food, wealth, reconciliation.	Verde, amarelo, branco. Comida, riqueza, reconciliação.

Em outros momentos, optamos por enfatizar o projeto da autora, notável em toda sua obra, de visibilizar a experiência do povo zimbabuense, com especial enfoque para o feminino. Nessa perspectiva, na cena em que as duas bandeiras são descritas, “*The old flag was flapping in the air, the new one was hanging below*”, o que poderia ter sido “A velha bandeira tremulava no ar, a nova estava pendurada embaixo” foi traduzido por “A velha bandeira oscilava no ar, a nova aguardava embaixo”. Com objetivo de ressaltar a tensão advinda da transição política, optamos pelos termos “oscilar” e “aguardar”. No oscilar da bandeira antiga, cabe a oscilação do sistema colonial abalado por mais de quinze anos de guerra civil pela descolonização. No aguardar embaixo da bandeira nova, parece possível antever o perigo da descolonização como mera troca de opressor, sem que cesse a opressão (FANON, 2013).

Por último, destacamos o caso particular da inquietante imagem “*green space in her head*”, que foi mantida como no original, “espaço verde em sua cabeça”. Acreditamos que conferir contornos concretos aos espaços internos, abstratos, das personagens é um recurso estilístico da autora. Nesse conto, a imagem do “espaço verde” na mente da personagem refere-se a um espaço interno em que ela se refugia. Assim, não logramos traduzir a expressão por termos como “parque”, “área” ou “canto verde”.

Tampouco se optou por interpretar ou desdobrar seus possíveis sentidos, substituindo-a por termos como “refúgio” ou “abrigo”, nem houve a tentativa de contê-la em alguma expressão em português. No mais, o termo “*space*”, além de recorrente nas narrativas de Ivonne Vera, é bastante significativo no projeto da autora, que percebe a escrita como um “espaço” de maior liberdade para as mulheres (VERA, 1999); nesse sentido, a mudança no segundo termo da expressão, “*green*”, talvez desconfigurasse um traço autoral, a alusão a elementos da paisagem natural do Zimbábue, muito forte em outras narrativas. De qualquer maneira, a estranheza causada de início tem fim no próprio conto, em seu desfecho, quando o narrador substitui a imagem por “*safe space in her mind*”, traduzido por “espaço seguro em sua mente”.

A TRADUÇÃO DE “THE SHOEMAKER”

No conto “The Shoemaker”, a premissa de que toda tradução é determinada pela leitura individual do tradutor (BASSNETT, 2002), entre outros fatores, é essencial. Nessa narrativa, observa-se a interação de três personagens negras – duas garotas e um sapateiro. Durante a pesquisa por textos críticos a respeito do conto, deparamo-nos com a interpretação de Lunga (2010). Ao discutir a subalternização nas narrativas de Vera, o autor considera que as personagens femininas desse conto se dirigem ao sapateiro com a pretensão de pagar por seus serviços com favores sexuais. Em nossa leitura, não foram percebidos, na materialidade do conto, indícios que comprovassem essa hipótese, que pode ser informada por um conhecimento do contexto maior que o nosso. Ainda assim, a opção foi por não adotar a interpretação do autor, tampouco evidenciando-a na tradução.

Desse modo, foi mantida a nossa própria leitura do original. Observamos, sim, elementos que indicam sensualidade e provocação por parte, principalmente, de uma das personagens femininas dirigidas à personagem masculina; também se nota que a relação entre essa personagem masculina e os sapatos vermelhos é erotizada. Todavia, a garota que permanece junto

ao sapateiro, ao final do conto, é outra, a que se manteve silenciosa em toda a narrativa. Acreditamos que essa permanência se deva ao reconhecimento e à empatia que a personagem sentiu por ele, pela tristeza que percebeu nele possivelmente como sendo dela própria. Não deixamos de transpor, no entanto, a atração da personagem pela vida excêntrica que o sapateiro levava, deixando abertas as possibilidades de interpretação para o leitor.

Vale destacar que uma das estratégias de tradução nessa narrativa, também utilizada para os demais contos como uma forma de conferir unidade aos textos que compõem a coletânea, é a economia de pronomes. Nos seguintes excertos, observa-se que a tradução em língua portuguesa apresenta um ganho ao operarmos o corte de pronomes possíveis, mas desnecessários em português:

Figura 5: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>“I am not ready to go home yet,” the girl answered, breaking <u>her</u> silence, and found a spot on the ground where <u>she</u> sat with <u>her</u> back to the shoemaker. <u>She</u> held the folds of <u>her</u> black dress between <u>her</u> legs, <u>her</u> face expressionless.</p>	<p>– <u>Eu</u> não estou pronta para ir para casa ainda, a garota respondeu, quebrando <u>seu</u> silêncio, e encontrou um local no chão onde <u>ela</u> sentou com <u>suas</u> costas para o sapateiro. <u>Ela</u> segurou as dobras do <u>seu</u> vestido preto entre <u>suas</u> pernas, <u>seu</u> rosto inexpressivo.</p>

Figura 6: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>“I am not ready to go home yet,” the girl answered, breaking <u>her</u> silence, and found a spot on the ground where <u>she</u> sat with <u>her</u> back to the shoemaker. <u>She</u> held the folds of <u>her</u> black dress between <u>her</u> legs, <u>her</u> face expressionless.</p>	<p>– Não estou pronta para ir para casa ainda, a garota respondeu, quebrando <u>seu</u> silêncio, e encontrou um local no chão onde <u>se</u> sentou de costas para o sapateiro. Segurou as dobras do vestido preto entre as pernas, <u>seu</u> rosto sem expressão.</p>

Na Figura 5, encontram-se o parágrafo original e uma tradução literal, ambos com oito pronomes, pessoais e/ou possessivos. Na Figura 6, o original surge em comparação com uma tradução que modaliza o uso dos pronomes, reduzindo-os a três, dois possessivos e um reflexivo. Acreditamos que a alteração corrobore a fluência do texto na língua alvo, sem comprometer o sentido e o estilo do original, alvejando as características linguísticas díspares nas línguas inglesa e portuguesa, a saber, a maior e menor propensão ao uso de pronomes, respectivamente.

Outra opção, válida para esse e para os demais contos traduzidos, é a uniformização, no texto em português, de uma estrutura linguística repetidamente utilizada pela autora. É frequente nos contos o uso do sintagma com adjetivo atributivo duplo, “adjetivo-adjetivo-substantivo”, possível e fluente em inglês, mas estranho ao português. Esses usos foram vertidos, o mais das vezes, para a estrutura “substantivo-adjetivo-conjunção “e”- adjetivo”, mais familiar na língua portuguesa, como se observa nos seguintes excertos:

Figura 7: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>“What makes you think so? He is not answering. The door is locked.” The girl pulled forcefully at the handle, but it resisted. She held her face contorted against the burning sun, through which they had walked. <u>Bright metallic bangles</u> jingled along her right arm, as she let go of the handle. Her ears were pierced with wide gashes through which <u>large triangular earrings</u> hung, and dangled along her bare neck. [...] When his privacy mattered, he put an old newspaper against the pane. And that was only when he went away for a few days, to visit his relatives in the country. To do that he lay on the <u>small creaky bed</u> in the dark, and travelled through his mind.</p>	<p>– O que te faz pensar assim? Ele não está respondendo. A porta está trancada. A garota puxou forçosamente a maçaneta, que resistiu. Mantinha o rosto contorcido contra o sol ardente, sob o qual haviam caminhado. <u>Braceletes brilhantes e metálicos</u> tilintaram ao longo do braço direito, ao soltar da maçaneta. Suas orelhas eram perfuradas por largos talhos pelos quais <u>brincos grandes e triangulares</u> pendiam e balançavam ao longo do pescoço nu. [...] Quando sua privacidade importava, punha um velho jornal contra a vidraça. E isso era apenas quando partia por alguns dias, para visitar seus parentes no interior. Para fazer isso, deitava na <u>cama pequena e rangente</u> no escuro e viajava por sua mente.</p>

Uma dificuldade marcante nessa tradução foi a diferenciação dos usos de “in”, “into” e “inside”, solucionadas com a escolha de “in” como “dentro”, “into” como “para dentro” e “inside” como “lá dentro” ou “aqui dentro”, a depender da perspectiva adotada pelo narrador. Em outro caso, a ocorrência de “held”, “held back” e novamente “held” em frases subsequentes – assim como em outras narrativas –, mas com sentidos sutilmente diversos, foi vertida, em uma primeira sequência textual, para “mantinha” e, em outra sequência, para “segurar”, como se observa nos excertos que se seguem.

Figura 8: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
She <u>held</u> her face contorted against the burning Sun, through which they had walked. [...] She rubbed vigorously at it with a handkerchief that she <u>held</u> balled in her hand, wetting it repeatedly with her saliva.	<u>Mantinha</u> o rosto contorcido contra o sol ardente, sob o qual caminharam. [...] Esfregou vigorosamente o vidro com um lenço que <u>mantinha</u> enrolado na mão, molhando-o repetidamente com saliva.

Figura 9: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
His face was <u>held</u> tightly, as though something threatened to break in him. He <u>held back</u> the pain of an old memory, which he <u>held</u> between his shaking hands.	<u>Segurou</u> seu rosto firmemente, como se alguma coisa ameaçasse se quebrar dentro dele. <u>Segurou</u> a dor de uma velha memória, que <u>segurou</u> entre as mãos trêmulas.

Não houve problemas para traduzir a ambientação do conto – a cidade –, mas foi preciso realizar uma breve pesquisa para verificar termos como “snuff box” – “caixa de rapé”. Expressões como “frantic” e “wonder” são ocorrências comuns na coletânea, e assim procuramos man-

ter uma uniformidade em suas traduções, transpondo-os para “frenético” e “perguntar-se”, com pequenas alterações necessárias ao contexto em que surgiram. Destacamos que diversas expressões, e as imagens nelas contidas, podem remeter o leitor a outras narrativas da autora. Esse é o caso do bebê que chorava ao ser carregado nas costas da mãe, que é observado por uma das personagens e se opõe ao bebê silencioso/morto carregado nas costas por Mazvita, no romance posterior *Without a Name* (1994). Temos ciência de que a obra não havia sido escrita na época da publicação dessa narrativa, mas, por ser uma imagem marcante na obra da autora, mereceu nossa atenção a sua preservação no conto. Já no caso da frase “*It takes courage to be alone*”, substituímos o “*to be*” por “*viver*”, por razões de fluência e para remeter mais diretamente ao conto “*It Is Hard to Live Alone*”, em que também se aborda a solidão.

Além do mais, determinados trechos do conto podem causar estranheza ao leitor por conterem referências culturais desconhecidas de parte do público-alvo. É o caso da descrição do penteado de uma das personagens, que tem o cabelo trançado nas laterais da cabeça; apesar de não totalmente estranho ao público brasileiro, ele não chega a ser comum em todas as regiões do país. Ressaltamos também a descrição da habitação/oficina do sapateiro, feita com folhas de zinco. Ainda, em alguns trechos, aliterações não veiculadas no original surgiram na tradução. Como o recurso à aliteração é amplamente utilizado pela autora em suas narrativas, não nos dedicamos a desfazê-las, como no caso de “*She wore a red dress*” – “Ela vestia um vestido vermelho” – e “*She wore a black dress*” – “Ela vestia um vestido preto”.

A TRADUÇÃO DE “A THUNDERSTORM”

Em “A Thunderstorm”, a autora retoma temas e imagens já presentes em contos anteriores, examinando-os. Não se trata das mesmas personagens, mas de situações comuns a diversas delas, em diferentes narrativas. A constância nas referências a temas comuns permite ao leitor da

coletânea uma ideia da extensão das famílias atingidas pelos problemas relatados, além da possibilidade de observar as temáticas sob diferentes perspectivas. Desse modo, a personagem masculina negra que deixa a família em direção à guerra foi, anteriormente, o pai da personagem Rebecca, no conto “Shelling Peanuts”, o irmão da garota de vestido vermelho, em “The Shoemaker”, e o marido da personagem MaMoyo, em “It Is Hard to Live Alone”. Nessas três narrativas, as personagens masculinas já haviam deixado as personagens femininas. Em “A Thunderstorm”, o exato momento da partida é abordado.

A fim de tratar da partida da personagem que abandona a mulher e o pai sozinhos para, infere-se, juntar-se aos guerrilheiros, uma ambiência específica foi elaborada pela autora. Em toda a primeira parte do conto, as personagens Tsitsi e Dube se encontram em meio a um complexo jogo de luz e escuridão, construído para externar o estado de tensão de ambos, antecipando, desse modo, o momento da partida de Ponderayi. Assim sendo, na tradução, o desafio maior recaiu na tentativa de manter esse jogo, materializado não apenas em vocábulos ou expressões particulares, mas nas relações que mantêm entre si. Houve a necessidade de diferir, por exemplo, a luz do bulbo, da tinta, das lâmpadas da rua, da chama da vela e da tempestade, bem como o brilho particular emanado por cada uma delas. Nos excertos seguintes, observa-se a descrição de cada fonte de luz:

A luz da tinta:

Figura 10: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>The <u>bright yellow</u> paint they had used for the kitchen walls gave the room an <u>unnatural yellow glow</u>. Ponderayi, her husband, had bought the thick <u>fluorescent</u> paint from the road workers who had come to place markings on the road. [...] “Our walls <u>flash</u> at people as they pass down the street.”</p>	<p>A tinta <u>amarela e brilhante</u> que tinham usado para as paredes da cozinha dava ao cômodo um <u>brilho amarelo e artificial</u>. Ponderayi, seu marido, tinha comprado a tinta grossa e <u>fluorescente</u> dos operários, que tinham vindo colocar as marcas na estrada. [...] – Nossas paredes <u>lampejam</u> para as pessoas quando passam na rua.</p>

A luz do bulbo e das lâmpadas da rua:

Figura 11: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p><u>The bulb dimmed and went off, plunging the room into darkness.</u></p> <p>Tsitsi opened the window and drew the curtain, <u>letting in the light from the street lamps. It flooded</u> through in a slanted path into the middle of the room.</p>	<p><u>O bulbo esmaeceu e desligou, mergulhando o cômodo na escuridão.</u></p> <p>Tsitsi abriu a janela e conduziu a cortina, <u>deixando entrar a luz das lâmpadas da rua. A luz inundou</u> o meio do cômodo por um caminho inclinado.</p>

A luz da vela:

Figura 12: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>In a little while he returned, his path <u>lit</u> by a <u>short flickering blue-and-red flame</u> from a small candle. The candle, <u>not being generous in its light</u>, fought the darkness with <u>dim flashes</u>.</p>	<p>Em pouco tempo ele retornou, seu caminho <u>iluminado</u> por uma <u>curta e vacilante chama azul-e-vermelha</u> de uma vela pequena. A vela, <u>não sendo generosa em sua luz</u>, lutou com a escuridão com <u>lampejos opacos</u>.</p>

A luz da tempestade:

Figura 13: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>They both stood rooted at the window from where they watched <u>the sky light up in a frenzy. Cruel yellow streaks blazed briefly then disappeared</u>, leaving the echoing reverberations that they felt on the earth where they stood. <u>The streetlights sent shimmering sparks of light through the rain, which seemed to explode and break up in many directions.</u></p> <p>The rain splashed against the window, <u>clouding their vision</u>. The darkening sky swallowed all shapes. The storm terrified and thrilled them.</p>	<p>Os dois permaneciam enraizados na janela de onde assistiam <u>o céu iluminar-se em frenesi. Riscas cruéis e amarelas brilhavam brevemente, então, desapareciam</u>, deixando reverberações ecoando, que eles sentiam na terra onde pisavam. <u>As luzes da rua enviavam faíscas cintilantes de luz pela chuva, que pareciam explodir e partir em muitas direções.</u></p> <p>A chuva respingava contra a janela, <u>nublado a visão deles</u>. O céu escurecendo engolia todas as formas. A tempestade os aterrorizava e arrepiava.</p>

Outro elemento perceptível nos excertos, e que procuramos manter na tradução, foi a associação entre a luz e a escuridão, assim como os vocábulos referentes a água. Na tradução para “*flooded*”, por exemplo, optamos por “inundou”; para “*plunging*”, “mergulhando”. A descrição da violenta tempestade que invade a casa das personagens também reflete seu estado interno de tensão e apreensão, antecipando o conflito próximo causado pela partida de Ponderayi. A tempestade também simboliza, de modo amplo e integral, na coletânea, a própria guerra civil, o estado de confusão e exceção pelo qual passava o país.

Na medida em que os contos passam a apresentar um equilíbrio maior entre sumários e cenas, a modalização das falas das personagens ganha destaque nas narrativas. Nesse conto, então, uma questão importante é o grau de formalidade da fala das personagens. No diálogo entre Tsitsi e Dube, por exemplo, preferimos traduzir “*I would rather you didn’t*” como “Prefiro que você não vá”, em vez de “Preferiria que você não fosse”, a fim de evitar a impressão de uma fala artificial, causada pelo alto grau de formalidade em um contexto conversacional doméstico e informal.

No mais, destacamos a expressão “*go for a walk*”, utilizada por Ponderayi ao justificar a sua partida para a guerra. A princípio, optamos por enfatizar a necessidade de ir, de partir, sem esclarecer para onde ou para o quê, transpondo “*I have to go for a walk*” apenas por “Eu tenho de ir”. Todavia, essa opção empobrecia qualitativamente a construção do original, na qual a expressão utilizada configura significativa ambiguidade. Dessa forma, manteve-se a ambiguidade, traduzindo a referida frase por “Eu tenho que ir dar uma volta”.

Por fim, salientamos que a tradução do título do conto privilegiou sua concisão, vertendo “*thunderstorm*” por “tempestade”, sem especificar e enfatizar, em outro vocábulo, o termo “*thunder*” – “trovão”.

A TRADUÇÃO DE “DURING THE CEASEFIRE”

O conto “*During the Ceasefire*” aborda um período especialmente conturbado da resolução da guerra civil no Zimbábue, subsequente ao Acordo de Lancaster House, que estabelecia condições para a transição de poder do governo britânico. Segundo o tratado, os exércitos de guerrilheiros relacionados, principalmente, às etnias shona e ndebele, que combatiam independentemente o governo branco colonial e rivalizavam entre si, deveriam entregar as armas e se reunir em pontos de assembleia para aguardar pelas eleições no ano posterior, 1980. Nesse período, houve diversos conflitos entre esses dois exércitos inimigos, em função da definição do novo governo, que substituiria a gestão branca. Parte desses conflitos é tema da narrativa, que relata o fogo cruzado entre dois acampamentos rivais.

Por se tratar de um período específico da história do país e por conta do uso, no decorrer do conto, da inicial maiúscula pela autora, optamos por conservá-la na grafia de “Cessar-fogo”, na tradução de “*Ceasefire*”, tanto no título, em conformidade com os demais, quanto no corpo do texto. O termo “*assembly camps*” foi traduzido diretamente por “acampamentos de assembleia”, sem substituições que dissipassem seu estranhamento na cultura-alvo, pela referência a uma situação específica da cultura de partida.

É notória, no conto, a repetição do vocábulo “*after*” como forma de enfatizar que o conflito travado no momento abordado pela narrativa é posterior à guerra travada contra o colonizador. Para manter a repetição, optamos por utilizar a preposição “após” em todas as ocorrências. Em alguns casos, que pareciam contribuir para o ritmo da prosa, repetições de pronomes, desnecessárias em língua portuguesa, foram mantidas, como no trecho “*his gun in his hand*” – “sua arma em sua mão”.

As repetições da terminação dos advérbios, em “*shyly*”, “*hardly*”, “*calmly*” e “*fearfully*” não puderam ser mantidas, pois optamos por priorizar a padronização da repetição de “*hardly*” em suas diferentes ocorrências. Nesse sentido, “*hardly*” foi traduzido por “quase não”; “*shyly*” por “envergonhadamente”; “*calmly*” por “calmamente”, e “*fearfully*” por “amedrontada”. Já a diferenciação dos vocábulos “*also*” e “*too*” foi condensada na tradução pela conjunção “também”. Para “*tent*” e “*shed*”, marcou-se a diferença com “tenda” e “barraca”. Para “*under*” e “*beneath*”, optamos por “sob” e “embaixo”. Para vocábulos do mesmo campo semântico, como “*stares*”, “*gaze*”, “*looked*”, “*looked away*”, “*looked around*”, não encontramos correspondência que mantivesse o mesmo grau de diferenciação. A tradução desses termos mantém apenas uma diferenciação mínima, como observado nos seguintes excertos.

Figura 14: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p>There were hardly any men in the carriage, only the women seeking the lost fruit of their wombs. The young women in the carriage hardly spoke, and <u>looked away</u> shyly from the accusing <u>stares</u> of the older women, who were grieved. The woman <u>looked</u> calmly around her, then abandoned her <u>gaze</u> to the passing trees.</p>	<p>Não há quase nenhum homem no vagão, apenas as mulheres procurando o fruto perdido de seus ventres. As mulheres jovens no vagão quase não falavam, e <u>desviavam o olhar</u> envergonhadamente dos <u>olhares</u> acusadores das mulheres mais velhas, que estavam ofendidas. A mulher <u>olhou</u> calmamente <u>a sua volta</u>, então abandonou seu <u>olhar</u> às árvores passando.</p>

Destaca-se na tradução, também, a referência bíblica a Lázaro, que, como os soldados após a guerra, ressurgiu dos mortos. Por se tratar de elemento cultural compartilhado entre as culturas de partida e chegada, em ambos os casos influenciadas pela imposição da religião cristã no período colonial, não julgamos necessário modalizar a referência. Ademais, ressalta-se que, em determinados trechos do conto, a inversão da sintaxe do original se fez necessária para minimizar o truncamento frasal, como se demonstra no excerto seguinte:

Figura 15: Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<p><u>Rumours, circulated by interested observers, are rampant that the men in the assembly camps have brought with them wealth—a lot of wealth.</u> The woman has heard these details, and she is going to welcome the troops, and perhaps make a profit.</p>	<p><u>Rumores galopantes, de que os homens nos acampamentos de assembleia trouxeram consigo fortuna—uma enorme fortuna, são circutados por observadores interessados.</u> A mulher ouviu esses detalhes, e está indo acolher as tropas, e talvez tirar algum proveito.</p>

Ainda nesse excerto, cabe salientar que, apesar de menos comum na língua alvo, optamos por manter o termo “*circulated*” por “circulados”, referente a rumores, para conservar a imagem de “círculo” constante nesse e em outros contos. Já o vocábulo “*rampant*”, que poderia ter sido traduzido por “rampante”, surge como “galopante”, a fim de dar fluência ao texto e enfatizar a intensidade dos boatos espalhados acerca dos guerrilheiros.

Outras opções a serem destacadas são a tradução de “*wealth*”, que em outros contos aparece como “riqueza”, por “fortuna”; a expressão “*stream of women*”, que, com a intenção de manter a associação com elementos da natureza, traduzimos por “riacho de mulheres”, e a tradução de “*make a profit*” por “tirar algum proveito”, mais corrente na cultura-alvo. Por último, na frase final do conto, “*Her moment had come and gone*”, utilizamos “chegado” e “partido” em português para os verbos “*come*” e

“gone”, por remeterem, na cultura de destino, ao campo semântico das viagens, vinculado ao motivo da jornada, importante tanto nesse conto quanto na coletânea como um todo.

A TRADUÇÃO DE “IT IS OVER”

O conto “It Is Over” conclui a coletânea e retrata o encerramento da guerra civil no Zimbábue. Todavia, apesar do término da guerra, o desfecho do conflito, assim como o da narrativa, não é sucedido por um estado de tranquilidade. O período pós-independência foi marcado por grande tensão na história do país. Além das questões de sucessão e dos conflitos entre as etnias locais, houve problemas econômicos e sociais. Uma das grandes questões foi a reinserção de ex-guerrilheiros e guerrilheiras que retornaram da guerra. “It Is Over” encerra a coletânea, mas não dá por encerrado o conflito abordado nos contos anteriores, que prossegue, ainda que não mais contra o regime colonial. É esse o momento vivido pela personagem Chido, uma jovem negra que abandonou casa, família e estudos para lutar pela independência, voltando para o seu lugar de origem ao final da guerra. Em seu retorno, no entanto, Chido percebe que aquele não é mais o seu lugar e que ela não é mais a mesma. Não tendo sido bem acolhida, Chido decide partir para a cidade grande, para buscar uma outra vida.

A frase “It is over”, que intitula o conto, também surge no decorrer do texto. Nossa primeira preocupação, assim, foi uniformizar sua tradução como “Está acabado”. Quanto aos nomes próprios, tanto das personagens – “Maria”, “Chido”, “Peter” –, quanto da companhia férrea – “Rhodesia Railways” –, foram mantidos como no original. Esse também foi o caso da capital “Harare”, que, na narrativa, tem a função de salientar a consolidação do processo de independência, já que, sob o domínio britânico, a cidade era denominada de Salisbury. No caso do termo “*high school*”, optamos em português pela denominação genérica e datada correspondente à fase de ensino designada como “secundário”; para uma outra opção, teríamos

de utilizar um termo historicamente marcado, considerando-se as mudanças de denominação ocorridas na cultura alvo, como “científico”, “segundo grau”, “ensino médio”. No caso do vocábulo “*education*”, que em outros contos foi traduzido como “educação”, optamos por “estudos”.

Nesse conto, como em narrativas anteriores, escolhemos “negro” como melhor alternativa para todas as ocorrências do adjetivo “*black*”. O adjetivo “*grating*”, também utilizado em outros contos da coletânea, foi traduzido como “rangente”. Quanto à repetição de vocábulos na mesma narrativa, destacamos o caso de “*angry*”, que sofreu pequenas alterações em sua tradução, aparecendo ora como “raivoso”, ora como “com raiva”. Preservamos a repetição do termo “*away*”, em “*looked away*” e “*move away*”, traduzindo-os como “olhou para longe” e “mover-se para longe”. Já para diferenciar “*stoop*” e “*veranda*”, na tradução, utilizamos “alpendre” e “varanda”. A repetição do verbo “*walk*”, traduzido por “caminhar”, também foi preservada.

Para a tradução de “*grasses*” optamos por “relva”, pois se trata uma vegetação comprida. Houve a possibilidade de utilização do vocábulo “capim”, mais comum na cultura-alvo, mas o descartamos pela sua origem tupi, dando preferência a um termo de origem latina, em consonância com o texto original. Em certos casos, as escolhas favoreceram a fluência do texto na cultura-alvo, como a frase “*It was all right*”, traduzida apenas por “Tudo certo”, com a omissão do pronome e do verbo, e como o vocábulo “*children*”, traduzida por “filhos” e não “crianças”. Na língua-alvo, houve ainda o corte de algumas repetições de vocábulos na mesma frase; expressões redundantes também foram retiradas, como no caso de “*school teacher*”, traduzido apenas por “professora”.

Vale destacar, ainda, dois momentos da tradução em que nos orientamos pela preocupação com a coerência na integralidade da obra de Vera. O primeiro caso é a tradução de “*hurt*”, para o qual parecia adequar-se melhor o verbo “magoar”; no entanto, optamos por “ferir”, que abrange tanto o sentido físico quanto emocional do termo. Essa escolha se deve ao fato de, apesar de não haver indícios fortes de agressividade por parte

da protagonista no conto, não ser possível ignorar o histórico de trauma e violência por que muitos ex-guerrilheiros passaram e que é abordado pela autora, mais profundamente, com a personagem Sibaso, do romance *The Stone Virgins* (2002).

O segundo caso, por sua vez, surge ao final da narrativa, que, reiteramos, fecha a coletânea. Nele, traduzimos “*walking out of*” por “atravessou”, com o objetivo de construir uma retomada da primeira narrativa, “*Crossing Boundaries*”, em que as personagens estão constantemente “atravessando” fronteiras. Também nesse conto, a nosso ver, há uma fronteira a ser atravessada e que a personagem cruza ao partir para a cidade grande, em busca de se descobrir e reconstruir sua vida. Reconhecemos que essa opção adiciona à narrativa uma referência, ainda que distante, não existente no texto original. Todavia, há outras menções similares a contos anteriores, como a madeira que havia sobrado para a mãe e que remete à madeira que a personagem Ponderayi deixa cortada para a mulher Tsitsi antes de partir para a guerra, no conto “*A Thunderstorm*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retomarmos as narrativas publicadas por Vera, procuramos demonstrar, neste capítulo, como a autora desenvolve um estilo de prosa imbricado de poesia. Para Roscoe (2008, p. 251), sua realização fictícia “é tão incisivamente original a ponto de contribuir pesadamente para um debate corrente sobre o levante do romance africano moderno, suas forças e fraquezas, e as direções em que deve se mover”. Observa-se como elementos comuns aos autores que objetivam construir sua obra sobre as bases da prosa e da poesia a consciência e domínio sobre o material, a vontade de inovação e a busca por uma escrita livre. No caso de Vera, cujos romances são comumente celebrados pela crítica por sua densidade poética, supõe-se que o domínio sobre o material advém de uma consistente formação acadêmica, bem como do conhecimento profundo do cânone literário, tanto africano, em especial o zimbabuense, quanto o inglês, aliados à vontade de

inovação, manifestada em sua constante busca estética por uma maneira de expressão única (HOVE, 2011). Essa busca da autora, que resulta em uma prosa carregada de poesia, objetiva articular, em um nível estético elevado, a abordagem de temas tabus de sua sociedade (como violência sexual, aborto, estupro, suicídio, assassinato) e, concomitantemente, agenciar o posicionamento da autora, uma intelectual pós-colonial, por meio da abordagem de temas como o silenciamento de minorias e a opressão patriarcal.

Na análise dos processos formativos e de criação de Yvonne Vera, fica claro que sua arte não corre alheia à vida. Vera se mostra comprometida com os conflitos de sua sociedade, dedicando sua vida e sua obra a participar, agir, contribuir para sua comunidade. À parte não fica sua busca individual por expressão, a qual a autora persegue mesmo tendo suas obras taxadas de difíceis ou absurdas (VERA, 2011). Nesse sentido, ressaltamos o entendimento de Lunga (2010) de que a mudança na prosa de Vera passa pelas variáveis de conteúdo e forma. Para além disso, contudo, defendemos que, em tal mudança, exerceram papéis fundamentais a formação formal da escritora, a qual lhe possibilitou o domínio necessário do material; as línguas autóctones e as literaturas africanas, especialmente zimbabuenses, assim como a literatura e a língua inglesas e a teoria pós-colonial; sua formação informal, na infância e juventude no Zimbábue, e a reinserção em sua comunidade de origem, cujos problemas convertem-se em temas, articulados pela autora de acordo com seu posicionamento como intelectual negra pós-colonial.

Cabe ressaltar ainda que, para a construção do projeto de tradução que integrou nossa tese de doutoramento, foi primordial a identificação e a seleção de traços fundamentais e de passagens significantes que singularizassem a coletânea a ser traduzida, em consonância com a obra completa da escritora. A tais traços e passagens comprometemo-nos a dedicar especial atenção durante a execução da tradução, ora preservando-os de forma mais próxima possível do original, ora reorganizando-os para estabelecer uma certa correspondência de efeito. Dessa sorte, objetivamos realizar tanto uma *tradução ética* (BERMAN, 1995), que respeitasse a estranheza da obra

estrangeira, quanto uma tradução poética, que guardasse correspondência com a textualidade do original.

Para tanto, salientamos que, como uma das principais diretrizes gerais para a tradução, priorizou-se a preservação de características estilísticas da autora por meio da manutenção, evidenciada nos seis contos comentados, do grande número de repetições esteticamente empregadas de itens vocabulares, de nomes, de expressões, de estruturas sintáticas e de imagens seja dentro de uma mesma narrativa seja em contos diferentes; da manutenção das constantes referências e descrições de objetos, e da preservação dos campos semânticos vinculados à água e à guerra. Por outro lado, as repetições peculiares da língua de partida foram substituídas por outras mais sintéticas. Ressaltamos como essa diretriz geral não constituiu uma decisão engessada e que sua configuração nos contos passou por pequenas adaptações necessárias. Desse modo, o objetivo foi alcançar um equilíbrio na estrangeiridade do texto, mantendo o recurso das repetições em relação ao conteúdo cultural representado, aos temas abordados e aos recursos estéticos, mas desconsiderando-o quanto a aspectos linguísticos específicos das línguas envolvidas na tradução.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa. “Independence Day”, de Yvonne Vera. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 13, 2020, p. 161-166.

ARAÚJO, Cibele de Guadalupe Sousa. *A representação do feminino na ficção de Yvonne Vera*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.

BAL, Mieke. *Teoria de la narrativa: Uma introducción a la narratología*. Trad. de Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

BAMIRO, Edmund Olushina. *The English Language and the Construction of Cultural and Social Identity in Zimbabwean and Trinbagonian Literatures*. New York: Peter Lang Publishing, 2000.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. 3rd ed. New York: Routledge, 2002.

BERMAN, Antoine. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. *A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica - Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Scheleiermacher, Holderlin*. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BÍBLIA, N. T. Matthew. Inglês. *KING JAMES BIBLE*. Disponível em: <<https://www.kingjamesbibleonline.org/Matthew-Chapter-13/#24>>. Acesso em: 20 Mar. 2021.

BUARQUE, Jamesson. *Estudos de Autoria*. Goiânia, março de 2012. Material didático.

CHRISTIANSEN, Lene Bull. ““What would Vera write?”: Reflections on Zimbabwean feminist discourses on gender-power”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 203-222.

COUSINS, Helen. “Dwelling in Zimbabwean land: an ecocritical reading of Yvonne Vera’s short fiction” In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 21-40.

FANON, Frantz. *Condenados da Terra*. Trad. de Elenice Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.

GWETAI, Ericah. *Petal Thoughts: Yvonne Vera a Biography*. Gweru, Mambo Press, 2009.

HOVE, Chenjerai. “Yvonne Vera: The Creativity We Shared”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 345-349.

LUNGA, Majahana John. *An exploration of African Feminism – A Postcolonial Reading of Yvonne Vera’s Writings*. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2010.

ROSCOE, Adrian. “Vera, Yvonne” In: ROSCOE, Adrian. *The Columbia Guide to Central African literature in English since 1945*. New York: Columbia University Press, 2008. p. 248-252.

VEIT-WILD, Flora. *Teachers, Preachers, Non-Believers: A Social History of Zimbabwean Literature*. London: Hans Zell Publishers; Harare: Baobab Books, 1992.

VERA, Yvonne. *Why Don’t You Carve Other Animals*. Toronto: Tsar Publications, 1992.

VERA, Yvonne. *Nehanda*. Harare: Baobab Books, 1993.

VERA, Yvonne. *Without a Name*. Harare: Baobab Books, 1994.

VERA, Yvonne. *Under the Tongue*. Harare: Baobab Books, 1996.

VERA, Yvonne. *Butterfly Burning*. Harare: Baobab Books; New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

VERA, Yvonne. “Preface”. In: *Opening Spaces – An Anthology of Contemporary African Women’s Writing*. Harare: Baobab Books, 1999.

VERA, Yvonne. “Interview with Yvonne Vera”. Entrevista a BRYCE, Jane. In: MUPONDE, Robert; TARUVINGA, Mandivavarira Maodzwa. (eds.) *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare: Weaver Press, 2002. p. 217-226.

VERA, Yvonne. *The Stone Virgins*. Harare: Weaver Press, 2002.

VERA, Yvonne. “‘The Place of the Woman Is the Place of the Imagination’: Yvonne Vera Interviewed by Ranka Primorac”. Entrevista a PRIMORAC, Ranka. In: COUSINS, Helen; DODGSONKATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 375-389

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

TRADUÇÃO COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA E INCLUSÃO:

Vozes femininas negras

Este livro nasceu do desejo de discutir a (in)visibilidade da autoria feminina negra em sua relação com a atividade tradutória. Subjacente à argumentação dos artigos aqui contidos está o fato de que as produções teóricas e literárias de intelectuais e escritoras negras têm construído uma tradição epistemológica que se contrapõe à visão eurocêntrica e a ela resiste. Nesse sentido, é um conjunto de texto que, além de denunciar a opressão estrutural que sofrem as mulheres negras em sociedades patriarcais racistas, reivindica outros espaços e direitos, gerando representações mais adequadas e justas sobre o sujeito feminino negro. Nesse ato político de representar a si mesmas, essas vozes se tornam a autoridade de sua própria história. A tradução faz parte inegável desse processo, uma vez que define em grande parte quais vozes serão ouvidas, em que línguas e de que forma. Assim, o fazer tradutório se junta à produção de escritoras e intelectuais negras como instância de visibilidade, de crítica e, mais importante, de prática de resistência e inclusão.

