



EDITORA



UnB

LITERATURAS DE RESISTÊNCIA E TRADUÇÃO

Norma Diana Hamilton





Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA

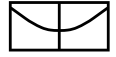


UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: Andrey Rosenthal Schlee
: César Lignelli
: Fernando César Lima Leite
: Gabriela Neves Delgado
: Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo
: Liliane de Almeida Maia
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcanti
: Sely Maria de Souza Costa

EDITORA



UnB

Literaturas de resistência e tradução

Norma Diana Hamilton



Equipe do projeto de extensão – Oficina de edição de obras digitais

Coordenação geral : Thiago Affonso Silva de Almeida
Consultora de produção editorial : Marília Carolina de Moraes Florindo
Coordenação de revisão : Denise Pimenta de Oliveira
Coordenação de design : Cláudia Barbosa Dias
Revisão : Julia Neves
Diagramação : Beatriz Parente Barreto de Abreu
Foto de capa : Arte sobre foto de Norma Diana Hamilton

© 2023 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
Centro de Vivência, Bloco A - 2ª etapa, 1º andar
Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, Brasília/DF
CEP: 70910-900
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.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UnB)

L776 Literaturas de resistência e tradução [recurso eletrônico] / [organizadora] Norma Diana Hamilton. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2024.
203 p. – (Série Ensino de Graduação).

Formato PDF.
ISBN 978-65-5846-058-9.

1. Literatura. 2. Tradução e interpretação. 3. Interseccionalidade (Sociologia). 4. Poesia. I. Hamilton, Norma Diana (org.). II. Série.

CDU 81'255.4

Dedicamos este livro à professora Cintia Schwantes, que tem um lugar especial em nossos corações. Intelectual esforçada, ela contribuiu com um capítulo nesta coletânea, lendo e revisando o texto até os últimos dias conosco. Mãe carinhosa e professora com um ótimo senso de humor, criticava de forma espontânea as coisas que não funcionavam. "Knock yourself out!" era uma de suas expressões mais comuns quando permitia que suas/seus estudantes realizassem algo desejado. Com um sorriso sempre no rosto, acalmava-nos quando as coisas se complicavam. Nós, professoras/es, colegas e estudantes, sentimos muito sua falta. Que ela fique com Deus, enquanto nós ficamos com os ensinamentos e as boas lembranças dela.

Sumário

Apresentação 9

Reexistência nos romances de escritoras afro-brasileiras contemporâneas 15

Adélia Mathias

A resignificação como resistência em *Deus ajude essa criança*, de Toni Morrison 29

Norma Diana Hamilton

A resistência do drama de Suzan-Lori Parks 45

Annemeire Araújo de Lima

Tradição e inovação em *Os ratos*, de Dyonélio Machado 59

Franciele Barboza Neves e Danglei de Castro Pereira

Os limites das poéticas da forma 77

Cíntia Schwantes

A palavra poética como necessidade na nova geração da poesia angolana 85

Kaio Carmona

No reino de gaza: *Gungunhana*, romance histórico moçambicano de Ungulani Ba Ka Khosa 95

Edvaldo A. Bergamo

O diálogo histórico e político em *Bent*, de Martin Sherman 111

Lajosy Silva

A dupla responsabilidade autor-tradutor em *Amada*, de Toni Morrison 127

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira e Norma Diana Hamilton

A representação da violência colonial em *The house of hunger*, de Dambudzo Marechera e uma proposta de tradução 147

Talita Alves Oliveira e Norma Diana Hamilton

A Jamaica no palco: sugestões para a tradução de *At what a price*, de Una Marson 163

Ian Alexander

Pedagogopoesia como resistência em *Sociedade é construção*, de Luciene Nascimento: uma proposta de tradução para inglês 179

Norma Diana Hamilton

Últimas palavras ao(à) leitor(a) 197

Sobre as(os) autoras(es) 199

A dupla responsabilidade autor-tradutor em *Amada*, de Toni Morrison

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira
Norma Diana Hamilton

Considerações iniciais

Neste capítulo, apresenta-se um estudo do romance *Beloved* – originalmente publicado em 1987 pela escritora, editora e professora negra estadunidense Toni Morrison –, assim como uma análise de trechos da tradução da obra, *Amada* (2018), feita pelo tradutor brasileiro José Rubens Siqueira, para a Companhia das Letras. A obra, uma ficção histórica com elementos de realismo mágico, é ambientada nos Estados Unidos (EUA), em 1873, época em que a população negra começava a lidar com as feridas da escravidão recém-abolida. De maneira não cronológica, acompanha-se a história da ex-escravizada Sethe, cuja residência em Cincinnati, Ohio, onde mora com a filha caçula, é assombrada pelo fantasma de outra filha, morta às mãos de Sethe, quase duas décadas antes.

Considerada a obra-prima de Morrison, *Beloved* lhe garantiu o prêmio Pulitzer de 1988 e foi eleita, em 2006, a obra de ficção mais importante dos últimos 25 anos nos EUA pelo *New York Times*. Vale destacar também que Morrison foi a primeira mulher negra a ganhar o Nobel de Literatura (1993), pelo conjunto de suas obras.

Beloved representa uma *neo-slave narrative* (nova narrativa de escravas), a narrativa contemporânea que aborda a temática da escravidão, e que se tornou mais comum nos anos 1960 e 1970 (Kennon, 2020). Nesse gênero literário, é trazida uma denúncia das atrocidades sofridas pelas personagens sujeitas à escravidão, lembrando um passado irreconciliável, que jamais se poderia. Nas obras são transmitidas “memórias da plantação” – expressão emprestada de Grada Kilomba (2019) – que alcançam o tempo precedente, mostrando como o tempo longínquo ainda impacta na atualidade.

As primeiras *slave narratives* (narrativas de escravas(os)) foram desenvolvidas por pessoas escravizadas, principalmente fugitivas, na segunda metade do século XIX. Essas(es) autoras(es) buscavam sensibilizar os(as) leitores(as) quanto à violência física e psicológica

sofrida pela(os) escravizadas(os) cotidianamente (Gates e McKay, 1997). Os temas presentes nessas narrativas produzidas por mulheres versam sobre a opressão sexual, o estupro sistematizado, a gravidez indesejada, a privação da maternidade etc. Em relação a essa última questão, durante a escravidão, muitas mães escravizadas viram suas(seus) filhas(os) tiradas(os) de si e levadas(os) para servirem como escravas(os) em outras casas ou plantações, às vezes, em outras cidades. A temática da privação da maternidade é geralmente retratada de forma contundente nas *slave narratives*, conforme se vê adiante em *Beloved*.

Uma das primeiras *slave narratives* é o romance autobiográfico *Incidents in the life of a slave girl*, produzido em 1861 por Harriet Jacobs, que denuncia as crueldades sofridas às mãos dos patrões, o que inclui assédio sexual e psicológico. Vivendo no Sul dos EUA, ela consegue fugir para o norte, onde as condições para pessoas negras são um pouco melhores. No novo contexto, ela encoraja mulheres escravizadas com sua história de liberdade. Essa obra teve grande influência no desenvolvimento do romance autobiográfico produzido por escritoras afro-estadunidenses.

Retratando as crueldades da escravidão, *Beloved* possui grande impacto literário e social. Assim, percebe-se a relevância de colocar a obra em foco neste trabalho e, sobretudo, a sua tradução para o português no contexto brasileiro. Elabora-se, portanto, uma análise do processo tradutório de trechos da obra, e debruça-se sobre as responsabilidades engajadas pela autora e, principalmente, pelo tradutor.

A literatura afro-estadunidense de autoria de mulheres

Pode-se dizer que a literatura da diáspora negra é caracterizada pela maneira como as(os) escritoras(es) afrodescendentes têm respondido aos processos da história nos quais foi formada a vivência da população negra. A escravidão é um dos acontecimentos históricos que formou o desenvolvimento dessa literatura. No contexto estadunidense, partindo do deslocamento físico e psicológico provocado pela memória da escravidão, as(os) escritoras(es) estadunidenses têm focalizado em suas obras as questões de raça e de identidade, de nacionalidade e de dignidade, de autoconhecimento e de asserção do Eu, assim como uma busca pelas raízes e pela liberdade (Dasylva e Jegede, 2005).

No tocante à literatura afro-americana produzida por mulheres, o primeiro registro de obra é a coletânea de poemas *Poems on various subjects, religious and moral* (1773) da escravizada Phillis Wheatley, quem, diferente de muitas escravizadas, teve a oportunidade de aprender a ler e escrever. Após Wheatley, há o registro das *slave narratives*, datadas até 1865 – ano da abolição da escravidão nos EUA – e produzidas por escravizadas(os) fugitiva(os), na tentativa de apelar para a consciência do branco acerca das brutalidades e das diferentes formas de violência, física e psicológica, que as(os) escravizadas(os) sofriam cotidianamente.

Além do romance autobiográfico de Harriet Jacobs supracitado, há a obra *Our nig; or, sketches from the life of a free black* (1859), de Harriet Wilson (nascida livre), que relata as crueldades sofridas por pessoas negras escravizadas ou livres de sua época. Essa obra foi

descoberta durante o processo de revisionismo literário, o que aponta para a ideia de que podem ter existido outras *slave narratives* produzidas por mulheres escravizadas, mas que, em decorrência da negligência para com essas vozes, foram perdidas.

Na sequência dos registros da literatura afro-estadunidense de autoria feminina, há oito coletâneas de poemas de Frances E. W. Harper, também nascida livre no século XIX e a quem foi dada a oportunidade de estudar. Uma das temáticas de sua poesia é a maternidade no contexto das mães escravizadas, retratando, em poemas como *The slave mother*, a profunda dor dessas mulheres ao perderem a custódia das(os) filhas(os).

Entrando na década de 1920, as escritoras afro-estadunidenses tiveram grande contribuição para a *Harlem Renaissance* (A Renascença de Harlem), época marcada por uma produção criativa elevada por parte de artistas afro-estadunidenses, em todos os meios artísticos. Conforme Gates e McKay, nesse período,

na produção de poesia, ficção, drama, ensaio, música, dança, pintura e escultura, as/os afro-estadunidenses não demonstraram apenas uma nova confiança e objetivo, mas também um senso de realização que nunca havia sido vivenciada por tantas/os artistas negras/os, na longa e complexa história dos povos afrodescendentes nos EUA (Gates; McKay, 1997, p. 929).

Uma das obras da época que se destaca é *Their eyes were watching God* (1937), de Zora Neale Hurston, que retrata as vivências e subjetividades de pessoas afro-americanas, sem o domínio imponente do branco. As obras *Quicksand* (1928) e *Passing* (1929), de Nella Larsen, e *Plum Bun: a novel without a moral* (1928), de Jessie Redmon Fauset (dentre demais obras da autora), também receberam notoriedade, em seu caso, pela representação de questões de gênero e raça da classe média, principalmente.

Já em meados do século XX, os poemas de consciência política, como *The riot*, de Gwendolyn Brooks, ganham visibilidade, por trazerem uma reflexão sobre o ativismo dos movimentos civis dos anos 1950 e 1960 (Gates e McKay, 1997). Vale ressaltar que Brooks foi a primeira escritora negra a ganhar o prêmio Pulitzer (1950), a se tornar consultora de poesia da *Library of Congress* (Biblioteca do Congresso) e a ser poeta laureada¹ do estado de Illinois.

Pode-se dizer que ocorre, nas décadas de 1970 e 1980, a consolidação da literatura afro-estadunidense de autoria feminina, com a amplificação da publicação de diversos romances, contos, peças de teatro e poemas de escritoras negras, que mantinham um discurso com o feminismo negro, o qual também se consolida nessa época. Obras como *The bluest eye*, de Toni Morrison, *I know why the caged bird sings*, de Maya Angelou, *The color purple*, de Alice Walker e *Those bones are not my child*, de Toni Cade Bambara, encenam as brutalidades sofridas por pessoas negras, sobretudo crianças negras, na sociedade estadunidense.

Por meio dessas obras, temáticas como abuso físico, sexual e psicológico contra meninas negras, abandono parental, negligência contra crianças pela sociedade, resistência

¹ Uma/um poeta laureada/o é apontada/o por um governo para a atividade específica de compor poemas para eventos governamentais.

(no caso de algumas personagens) etc. ganham visibilidade e sensibilidade. Tais questões foram negligenciadas no feminismo dito universal, liderado por mulheres brancas da classe média, assim como no movimento civil, liderado por homens negros. Para conseguir a visibilidade de sua pauta, as feministas negras tiveram que formar seu próprio movimento, o feminismo negro; e a produção literária de escritoras negras, algumas das quais ativistas do movimento, contribuiu para elevar essa pauta.

Desde a década de 1990, a produção literária de escritoras afro-estadunidenses tem tratado, dentre outras questões relativas ao racismo estrutural, das perversidades relacionadas ao colorismo,² como nas obras *Coffee will make you black* de April Sinclair e *God help the child* de Toni Morrison.

Ao abordar a tradição literária criada por escritoras afro-estadunidenses, a crítica literária negra Mae Gwendolyn Henderson (2000) afirma que a escrita delas demanda uma reflexão aprofundada, pois possui uma complexa característica dialógica.

Essa característica diz respeito não apenas às relações sociais com o Outro, mas também aos aspectos plurais do Eu que compõem a subjetividade das mulheres e escritoras negras. Henderson escreve:

é a partir dessa complexidade de dimensão social e discursiva, simultaneamente homogênea e heterogênea, que as mulheres negras escrevem, se constroem (como negras e mulheres, muitas vezes, pobres, etc.), e são capazes de falar e se envolver, legitimamente, em discursos ambigualmente hegemônicos e não hegemônicos (Henderson, 2000, p. 351-352).

Considerando, portanto, as reflexões apresentadas, torna-se pertinente analisar *Beloved* com foco em sua representação da escravidão nos EUA e, principalmente, da experiência e da subjetividade feminina negra na época, procurando entender as intenções, bem como os efeitos, de determinadas decisões narrativas feitas por Toni Morrison.

Reflexão sobre os aspectos sociais e literários de *Beloved*

A narrativa de *Beloved* concentra-se sobretudo em Sethe, uma mulher negra escravizada em *Sweet Home*, propriedade rural de Mr. e Mrs. Garner, em Kentucky, na segunda metade do século XIX. Quando Mr. Garner morre e seu cruel sobrinho assume o controle da fazenda, Sethe e outros escravizados planejam uma fuga, na qual ela é bem-sucedida, mas outros encontram destinos trágicos.

Sethe vive então em liberdade com seus quatro filhos por um mês, após o qual ela é descoberta pelo seu ex-senhor. Ao vê-lo se aproximar a distância, Sethe junta as crianças e tenta assassiná-las para salvá-las da escravidão; ela é bem-sucedida apenas em relação à bebê mais velha. Sethe é presa junto à outra filha e os dois garotos, traumatizados, ficam

² Refere-se à classificação de pessoas negras por tons de pele clara ou escura. Nesse contexto, as de pele clara são geralmente tratadas de forma privilegiada, em detrimento das de pele escura.

com Baby Suggs, a avó. Posteriormente, a mãe é absolvida e volta a morar com a família, que, agora, se vê assombrada pelo espírito rancoroso da criança assassinada.

Em seu livro de ensaios críticos *The origin of others* (2017) – publicado no Brasil com o título *A origem dos outros* –, Toni Morrison comenta a produção de *Beloved*, que é uma ficção baseada em uma história real. Ela afirma que, ao se deparar com uma reportagem de jornal sobre o caso de uma mãe escravizada que matou sua filha, intitulado *A visit to the slave mother who killed her child*,³ publicado em 1856, a sua atenção foi chamada por duas coisas: pela tranquilidade da mãe, em primeiro lugar, e pela atitude da sogra, em segundo, a qual não conseguia condenar ou aprovar o infanticídio.

Morrison explica que, em sua narrativa, ela buscou dar relevo a uma compreensão da ação da mãe, ao invés de focalizá-la meramente como um ato selvagem de uma infanticida, como representado alhures.⁴ A autora assevera que, em sua perspectiva, quem tinha o direito de julgar a ação da mãe foi a criança morta: “eu criei uma criança morta capaz de falar e de pensar, que construiu um efeito do gótico da escravidão pela sua aparição e sumiço abruptos” (Morrison, 2017, p. 83, tradução nossa).⁵

No livro de ensaios, a autora comenta o triste fim da mãe na vida real: sob a lei, ela foi tratada não como humana, com responsabilidades de mãe, mas como propriedade (assim como a filha dela). A mãe foi julgada como tal, um animal, uma coisa a ser devolvida para seu senhor, e viveu o restante de sua vida escravizada. Morrison diz que desejou dar um final esperançoso para a personagem representativa da mãe fadada ao sofrimento: “Reconstruída como Sethe, minha personagem, a mãe escravizada, é encorajada a pensar – até a saber – que ela pode ser uma humana digna, apesar do que aconteceu com ela e com sua filha” (Morrison, 2017, p. 86, tradução nossa).⁶

A autora faz referência a um dos trechos finais do romance: “‘Ela era a minha melhor coisa’, Sethe diz a Paul D [em referência à filha morta]. Ele diz não, ‘Você é a sua melhor coisa’. Ela questiona isso, ‘Eu, Eu?’” (Morrison, 2017, p. 86, tradução nossa).⁷ Morrison comenta que, com essa pergunta, a mãe escravizada expressa ao menos interesse por essa ideia, gerando assim a possibilidade de haver união, paz e não mais arrependimentos. Percebe-se, na reconstrução da história de Morrison, a possibilidade não somente de resistência ao destino de sofrimento, mas também da reexistência, isto é, a transcendência da personagem em sofrimento e o vislumbre de um futuro possível.

³ “Uma visita a mãe escravizada que matou sua filha” (Morrison, 2017, p. 76, tradução nossa). A reportagem traz a perspectiva de um sacerdote, que conversou com a mãe que estava na prisão.

⁴ Morrison menciona a biografia de Steven Weisenburger, em que, na opinião dela, a história é construída como tal.

⁵ “I inserted a speaking, thinking dead child whose impact – and appearance and disappearance – could operate as slavery’s gothic damage”.

⁶ “Re-named and re-drawn as Sethe, my slave mother is encouraged finally to think, even know, that she may be a valuable human in spite of what happened to her and her daughter”.

⁷ “She was my best thing”, she tells Paul D [...]. He says, no, “You are your best thing.” She questions it: “Me? Me?”

Na vida real, a vivência das mulheres escravizadas foi complexa, consoante a filósofa e educadora Angela Davis. Em seu livro *Mulheres, raça e classe* (2016), a autora demonstra insatisfação a respeito da insuficiência de estudos sobre o período da escravatura nos EUA especificamente dedicados à questão das mulheres escravizadas, bem como decepção a respeito da recorrente descaracterização, nas poucas publicações, da situação que essas mulheres sofriam.

Em referência a tal negligência da historiografia tradicional acerca das experiências reais das mulheres negras escravizadas, a autora diz:

[...] Se, e quando, alguém conseguir acabar, do ponto de vista histórico, com os mal entendidos sobre as experiências das mulheres negras escravizadas, ela (ou ele) terá prestado um serviço inestimável. Não é apenas pela precisão histórica que um estudo desses deve ser realizado; as lições que ele pode reunir sobre a era escravista trarão esclarecimentos sobre a luta atual das mulheres negras e de todas as mulheres em busca de emancipação (2016, p. 24).

Nesse sentido, ao dirigirmos nossa reflexão à prática literária e ao seu potencial como “uma arena de luta política”, como coloca o pesquisador Hermenegildo Bastos (2006), bem como um espaço de reprodução simbólica de sentidos, percebemos que essa atividade pode colaborar para a visibilidade de contextos negligenciados pela historiografia tradicional, como no caso das mulheres escravizadas representadas pela obra de Toni Morrison.

À luz desse pensamento, Hamilton (2020) reforça o poder da representação literária como prática emancipatória e de resistência. Voltando-se às experiências e às identidades das mulheres negras, historicamente distorcidas na voz dominante, a pesquisadora põe que o discurso literário tem sido utilizado por escritoras negras para transformar as representações marginalizantes e para construir novas representações, mais justas e adequadas. Observa-se, pois, que romances como *Beloved*, apesar de não corresponderem ao estudo histórico prodigioso que Davis tanto anseia no excerto supracitado, apresentam uma importância social inestimável na medida em que são capazes de remodelar a visão corrompida do imaginário popular acerca das experiências femininas negras na escravidão.

Ao enxergarmos a prática literária como uma forma de representação política, conforme Bastos (2006), é possível enxergarmos também que certa responsabilidade recai sobre qualquer autor(a) que se proponha a escrever sobre um grupo marginalizado, visto que ele ou ela está assumindo o papel de representante do conjunto de pessoas que retrata em sua obra, dentro da relação mimética entre “aquele que fala e aqueles que lhe delegam o direito e o poder de fazê-lo” que constitui a representação política (Bastos, 2006, p. 92-93). Nessa perspectiva, tal senso de responsabilidade faz-se imprescindível a fim de que essas(es) escritoras(es) previnam que a influência de suas produções sobre o imaginário popular acabe por impulsionar determinados estereótipos a respeito do grupo marginalizado em questão.

Em *Beloved*, há a representação de uma pluralidade da vivência das mulheres escravizadas. As experiências da mãe de Sethe e as da filha, por exemplo, diferem-se substancialmente. A mãe teve vários filhos resultados de estupro por homens brancos,

inclusive pela tripulação que a levou aos EUA. Enquanto viviam juntas, a filha a viu pouquíssimas vezes: após três semanas de amamentação, a mãe foi obrigada a voltar ao campo, onde trabalhava até mesmo de noite, se a lua permitisse.

Sethe, por outro lado, pôde ter filhos com um único homem, um esposo; e, diferente da mãe dela, ela faz trabalhos domésticos. Percebe-se que as ações dos senhores têm grande impacto nas experiências de cada uma das personagens escravizadas. As crueldades que ela enfrenta são exacerbadas quando ela se torna propriedade do sobrinho de seus senhores: ela não somente continua forçada a trabalhar duramente e de graça para os outros, mas passa a ser assediada psicológica e fisicamente.

É notável, em relação à Sethe, que ela é uma personagem insurgente, que busca reagir como forma de interromper os abusos sofridos e de ter certo controle, ainda que mínimo, sobre as suas experiências e as de suas(seus) filhas(os). É nesse sentido que fica compreensível seu desejo de terminar a vida dessas(es): ao tentar fazer com que sofram a brutalidade da morte uma única vez, rapidamente, e pelas mãos dela, Sethe está tentando impedir que suas crianças sofram as brutalidades que ela e seus colegas sofreram, o que inclui chicoteamentos intermináveis, estupros contínuos, gravidezes indesejadas, e assim por diante. Nas palavras da personagem, “[...] se eu não a tivesse matado, ela teria morrido, e isso é algo que eu jamais toleraria que acontecesse com ela” (Morrison, 2007, p. 236, tradução nossa).⁸ Percebe-se que essa representação de Morrison reforça a ideia da coragem, da resistência e do amor de uma mãe que se vê sem alternativas, perante uma sociedade racista desumana.

À vista dessas considerações, a seguir, será transferido o foco da representação de Morrison à de José Rubens Siqueira, quem traduziu a obra no contexto brasileiro. Antes disso, porém, debruçemo-nos sobre algumas questões pertinentes aos estudos da tradução.

Aspectos tradutórios

Em seu ensaio *Rootedness: the ancestor as foundation* (1984), Morrison coloca que a melhor arte é, ao mesmo tempo, inquestionavelmente política e irrevogavelmente bela. Esta visão se alinha à de Bastos (2006), supracitado, que, ao propor a literatura como uma arena de luta política, frisa que esta luta depende da eficácia estético-literária. Depreende-se, a partir da óptica dos dois autores, que, em um romance, a fim de que as pautas sociais em foco sejam satisfatoriamente comunicadas, importa não apenas a história sendo contada, como também a forma (linguagem, estrutura etc.) pela qual isso está sendo feito, o que também concerne à sua tradução.

Com o advento da “Virada Cultural” da década de 1980, os estudos da tradução passaram a entender o seu objeto de estudo não mais somente através do prisma mecanicista da equivalência linguística e da fidelidade. Teóricos como Lawrence Venuti, André Lefevere, Susan Bassnett, dentre outros, alavancaram a ideia de que fatores como cultura, identidade, história e ideologia estão enraizados no ofício da tradução. Venuti (2021), em

⁸ “[...] if I hadn't killed her she would have died and that is something I could not bear to happen to her”.

especial, ao se debruçar sobre a problemática da invisibilidade do tradutor, desenvolveu os conceitos de “domesticação” e “estrangeirização”.

A domesticação diz respeito ao conjunto de práticas tradutórias que objetivam a fluidez e a naturalidade do texto-alvo em potencial detrimento dos elementos culturais, literários e linguísticos do texto-fonte, facilitando a leitura por parte da nova audiência e camuflando certas características que denunciariam o *status* de tradução do texto. Em contrapartida, a estrangeirização compreende o conjunto de práticas tradutórias que privilegiam os elementos culturais, literários e linguísticos do texto-fonte em potencial detrimento da fluidez e da naturalidade do texto-alvo, aderindo fortemente à estrutura e à sintaxe de partida e salientando, pois, o *status* de tradução do texto. Vale apontar que, apesar de dar preferência à estrangeirização, Venuti (2021) admite que certo grau de domesticação é sempre inevitável, considerado que a tradução deve ser inteligível ao público de chegada.

Contudo, independentemente das propensões que um tradutor tenha em relação à dicotomia de Venuti, é importante que ele reconheça, como põe a teórica Rosemary Arrojo, “a responsabilidade autoral de suas interferências” (1996, p. 63), considerando que estas apresentam consequências estético-literárias, as quais, como pré-estabelecido, afetam a eficácia da mensagem política da obra (Bastos, 2006), que passa a ser de responsabilidade não apenas do autor, como também do tradutor.

Isto posto, há de se buscar observar, na análise a seguir, a natureza domesticadora e/ou estrangeirizadora das estratégias empregadas na tradução de *Beloved* (doravante *Amada*), bem como os efeitos estético-literários destas.

Em relação à metodologia da análise, utilizou-se o modelo para descrição de traduções individuais sugerido pelo teórico israelense Gideon Toury em seu livro *Descriptive translation studies and beyond* (1995). Para estudos como este, com o objetivo de descrição do processo e do produto, o autor propõe as três seguintes fases: *i*) observar o texto dentro do sistema da cultura de chegada e analisar a sua relevância para esse sistema; *ii*) desenvolver uma análise textual do texto-fonte e do texto-alvo de forma a identificar a relação entre trechos correspondentes (*coupled pairs*), observando a escolha de palavras, as mudanças de estrutura de frases na tradução (*translation shifts*) e a obrigatoriedade dessas mudanças; *iii*) construir argumentos relacionados aos padrões identificados nos textos, uma vez que podem contribuir para a reconstrução do processo de tradução.

Conforme a natureza desta pesquisa, foram selecionadas como base a segunda e a terceira fase do modelo de Toury, e incluídos determinados focos de análise levantados durante as reflexões teóricas prévias. Deste modo, formulou-se a seguinte metodologia: *i*) selecionar *coupled pairs* entre *Beloved* e *Amada* e desenvolver uma análise textual deles, observando escolhas de palavras, *translation shifts* e a obrigatoriedade das mudanças (Toury, 1995); *ii*) construir argumentos sobre o processo tradutório a partir das estratégias e das decisões identificadas, verificando se elas são estrangeirizantes ou domesticantes (Venuti, 2021) e quais são os seus efeitos estético-literários; *iii*) ponderar sobre a interferência do tradutor (Arrojo, 1996) em *Amada* e o seu impacto na eficácia política e social da obra.

A responsabilidade autoral oscilante do tradutor em *Amada*

O capítulo inicial de *Amada* é marcado, dentre outras questões, pelo reencontro entre Sethe e seu antigo amigo Paul D, outro ex-escravizado de Doce Lar, que Sethe não via há 18 anos. Ela encontrava-se sentada na varanda de sua casa, a “124”, descalça após lavar os pés, quando é surpreendida pela visão de Paul se aproximando. Eles cumprimentam um ao outro risonhamente e o homem senta ao lado dela. Pensando a tradução, destaca-se o primeiro *coupled pair* a seguir, que é retirado do diálogo então procedido. Na esquerda, encontra-se o texto de partida, *Beloved*; na direita, o texto de chegada, *Amada*:

Quadro 1

<p>“[...] <i>Mind if I join you?</i>” He nodded toward her feet and began unlacing his shoes.</p> <p>“You want to soak them? Let me get you a basin of water.” She moved closer to him to enter the house. “No, uh uh. Can’t baby feet. A whole lot more tramping they got to do yet.”</p> <p>“You can’t leave right away, Paul D. You got to stay awhile.”</p> <p>“Well, long enough to see Baby Suggs, anyway. Where is she?”</p> <p>“Dead.”</p> <p>“Aw no. When?”</p> <p>“Eight years now. Almost nine.”</p> <p>“Was it hard? I hope she didn’t die hard.”</p> <p>Sethe shook her head. “Soft as cream. Being alive was the hard part. Sorry you missed her though. Is that what you came by for?”</p> <p>“That’s some of what I came for. The rest is you. But if all the truth be known, I go anywhere these days. Anywhere they let me sit down.” (2007, p. 8, grifos nossos).</p>	<p>“[...] Se importa de eu imitar você?” Indicou com a cabeça os pés dela e começou a desamarrar os sapatos. “Quer pôr na água? Vou buscar uma bacia de água para você.” Ela chegou mais perto dele para entrar na casa.</p> <p>“Não, não, não. Amolecer o pé, não. Muita estrada ainda pela frente.”</p> <p>“Não pode ir embora já, Paul D. Tem de ficar um pouco.”</p> <p>“Bom, um pouco só para ver a Baby Suggs, então. Onde é que ela está?”</p> <p>“Morreu.”</p> <p>“Ah, não. Quando?”</p> <p>“Faz oito anos já. Quase nove.”</p> <p>“Ela sofreu? Não foi duro morrer para ela, espero.” Sethe balançou a cabeça. “Macio feito creme. Viver é que estava difícil. Pena você sentir falta dela. Foi isso que veio fazer aqui?”</p> <p>“Uma parte do que eu vim fazer aqui. A outra parte é você. Mas se é para falar a verdade, eu não vou mais para lugar nenhum agora. Em nenhum lugar que me deixem sentar.” (2018, p. 22-23, grifos nossos).</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fontes: Morrison, 2007 e 2018

Grifadas no texto de chegada estão as *translation shifts* e escolhas tradutórias que interessem a esta análise, as quais observaremos em partes. Em primeiro lugar, pode-se notar que certas palavras em *Beloved* foram alteradas no processo tradutório: o adjetivo *dead* (morto), por exemplo, encontra-se como um verbo, “morreu”, no texto-alvo; o verbo *soak*, por sua vez, que exprime por si só o sentido de “imersão [algo] em líquido”, aparece na tradução como o verbo de sentido genérico “pôr” junto ao objeto indireto “na água”. O primeiro exemplo pode ser encarado como uma mudança não obrigatória, pois o adjetivo *dead* conta com um correspondente

no português (morto), enquanto o segundo pode ser entendido como uma mudança obrigatória, dada a escassez de verbos na língua portuguesa que correspondam a *soak* no contexto acima.

Em segundo lugar, é possível identificar também períodos inteiros que sofreram alteração no *coupled pair* anterior, e não apenas palavras isoladas. A fala “*Can’t baby feet. A whole lot more tramping they got to do yet*”, no texto-fonte, aparece no texto-alvo como “Amolecer o pé, não. Muita estrada ainda pela frente”. A expressão *baby feet* (pés de bebê), na primeira frase, é parafraseada pelo tradutor como “amolecer o pé”, enquanto o verbo modal *can’t* (não posso) é substituído pela palavra “não” e transferido ao final do período. A frase seguinte também difere substancialmente entre os dois textos no nível sintático, visto que, em *Beloved*, há a presença de um sujeito, o pronome *they* (em referência a *feet*), enquanto, em *Amada*, não há sujeito algum, ou mesmo verbo expresso.

Outrossim, a fala “*Was it hard? I hope she didn’t die hard*”, que aparece no texto-alvo como “Ela sofreu? Não foi duro morrer para ela, espero”, é mais um exemplo dessa espécie de *translation shift*. No primeiro período, percebe-se uma espécie de paráfrase, na qual o tradutor alterou o pronome *it* (a morte de Baby) por “ela” (Baby) e abandonou o verbo *was* e adjetivo *hard* (duro, penoso) pelo verbo “sofreu”. Inversamente, no segundo período, o substantivo *she* (Baby) tornou-se “morrer”, e *hard* foi traduzido por um correspondente mais direto, “duro”. Vale apontar, por último, que “*I hope*” foi preservado como “espero”, porém alocado ao final da frase – outro exemplo de mudança não obrigatória.

Examinando os dois últimos casos sob o prisma da domesticação e da estrangeirização de Venuti (2021), é possível depreender muito sobre o estilo de tradução de Siqueira. O primeiro exemplo é gritantemente domesticador: no período inicial, *baby feet* tornou-se “amolecer o pé”, simplificando a imagem criada pelo personagem ao leitor do texto-alvo. Do mesmo modo, no período seguinte, sujeito e verbo são abandonados a favor da fluidez da fala.

Já no segundo caso, ainda que a domesticação também sobressaia, ela parece ter sido empregada, efetivamente, em prol da estrangeirização. Ou seja, a fim de que pudesse traduzir *hard* pelo seu correspondente em português, “duro”, conservando essa decisão estilística de Morrison sem que o leitor do texto-alvo incompreendesse o seu sentido, Siqueira domesticou a palavra, na primeira ocorrência, como “sofreu”, de forma que, perante tal contextualização, pudesse mantê-la estrangeirizada na segunda.

Isto posto, passemos agora aos dois últimos trechos grifados no *coupled pair* anterior, cuja característica distintiva é a alteração não apenas sintática, mas também semântica, que sofreram no processo tradutório. Temos, primeiramente, a fala “*Sorry you missed her though*”, dita por Sethe após assegurar a Paul D que a morte de Baby Suggs não foi dura. Aqui, o verbo *miss* tem, muito provavelmente, o sentido de “desencontrar-se”: apesar do fato reconfortante de que Baby se foi em paz, Sethe sente muito por Paul D não ter tido a oportunidade de revê-la em vida. A tradução de Siqueira, entretanto, “Pena você sentir falta dela”, parte de outra acepção de *miss*, “sentir falta”. Apesar de plausível no contexto da morte de um ente querido, essa interpretação não explica o uso do *simple past* – se Sethe estivesse de fato se referindo à saudade sentida pelo amigo, mais natural seria que ela

aplicasse o verbo no *simple present* ou *present perfect*, já que “sentir falta” seria uma ação presente, e não uma iniciada e finalizada no passado.

Não obstante, o mais grave exemplo de alteração semântica entre os textos não está nesse trecho, mas sim no próximo: “[...] *I go anywhere these days. Anywhere they let me sit down*”. Ao contar a Sethe que “vai a qualquer lugar onde lhe deixem ficar”, a situação de desabrigo de Paul D, comum a várias pessoas negras após a libertação, é revelada, e introduz um dos principais pontos de denúncia social na obra tangente a esse personagem, que vai sendo explorado de perto no decorrer da narrativa.

A tradução dessa fala no texto-alvo, contudo, “[...] eu não vou mais para lugar nenhum agora. Em nenhum lugar que me deixem sentar”, notoriamente contradiz o conteúdo do texto-fonte. Em oposição ao exemplo anterior, em que a interpretação do tradutor, ainda que possivelmente equivocada, apresentava uma justificativa clara, aqui, não parecem haver quaisquer elementos do trecho de partida que corroborem a tradução de Siqueira – além da própria história do personagem contrariá-la, há ainda o fato de que *anywhere* significa “lugar nenhum” somente se a frase em que consta estiver na negativa; do contrário, sempre expressa a ideia de “qualquer lugar”.

Da análise desse *coupled pair*, podemos extrair três tipos diferentes de alterações entre o texto de partida e o texto de chegada, nomeadamente: alterações de palavras isoladas, alterações de períodos inteiros e alterações semânticas. Estas classificações serão úteis para orientar as próximas análises, sobretudo ao notarmos a reincidência de alterações do último tipo, que é sem dúvida o mais preocupante, à medida em que está passível de distorcer o sentido do texto de forma a prejudicar a mensagem subjacente que a autora quer expressar.

Nesse sentido, voltemo-nos ao seguinte *coupled pair*, retirado de uma conversa entre Sethe e Amada, uma misteriosa nova inquilina na casa 124, no momento em que Amada faz uma pergunta que pega Sethe de surpresa:

Quadro 2

“*Your woman she never fix up your hair?*” was clearly a question for Sethe, since that's who she was looking at.

“My woman? You mean my mother? If she did, I don't remember. I didn't see her but a **few times** out in the fields and once when she was working indigo. **By the time I woke up in the morning**, she was in line. [...]” (2007, p. 72, grifos nossos).

“**Sua velha nunca arrumava seu cabelo?**” A pergunta era claramente para Sethe, uma vez que estava olhando para ela.

“Minha velha? Quer dizer minha mãe? Se arrumava não me lembro. Só vi minha mãe **umas vezes** no campo e **uma vez** quando estava trabalhando com índigo. **Quando acordei uma manhã**, ela estava na fila. [...]” (2018, p. 92, grifos nossos).

Fontes: Morrison, 2007 e 2018.

Ao iniciar a análise desse *coupled pair* pelas traduções de palavras isoladas, observa-se que os termos *few times* e *once*, no texto de partida, aparecem como “umas vezes” e “uma

vez”, no texto de chegada. Nota-se aí a criação de uma repetição lexical que não existe no texto-fonte, porém, é possível defendê-la como uma mudança obrigatória, dadas as escassas possibilidades de tradução desses termos sem a palavra “vez”, levando em conta a casualidade e fluidez da fala.

Em termos de alterações em períodos inteiros, nota-se ainda mais um caso de alteração semântica na tradução de “*By the time I woke up in the morning, she was in line*” por “Quando acordei uma manhã, ela estava na fila”. Sethe está, no texto-fonte, falando a respeito da rotina da mãe: todo dia, quando a filha acordava, a mãe já havia ido à “fila”. Essa interpretação é coerente pois Sethe está nesse momento explicando que, por razões como essa, ela e a mãe mal se viam. Todavia, no texto-alvo, aquilo que era uma rotina, foi traduzido como um evento isolado: um dia, quando a filha acordou, a mãe havia ido à fila. A interpretação de Siqueira é desconexa com a natureza da história que Sethe está contando e, contextualmente, nada a corrobora.

Ademais, vale discorrer a respeito de uma propriedade encontrada não apenas nesse excerto, como em todo o romance: o *African American Vernacular English* (doravante AAVE), variante linguística comum a falantes negros de determinadas regiões e classe sociais dos EUA e que, conforme analisa Lourenço (2014), é retratada em *Beloved*. Faz-se importante salientar que o AAVE, como toda variante linguística, não é estático, mas se transforma continuamente no tempo e no espaço; sendo assim, o AAVE representado na obra de Morrison tem características de sua época e região. Deve-se mencionar também que não todas as pessoas afro-estadunidenses falam o AAVE – e certamente não da mesma maneira, no caso das que falam –, pois a língua falada não depende apenas da cor de sua pele, mas também de sua classe, origem geográfica, gênero, idade e assim por diante. O AAVE representa uma maneira de resistência contra a dominação, devido a distinguir-se da língua falada do dominador, e também porque é possível identificar neste a manutenção de algumas características linguísticas relacionadas a uma identidade africana.

É de grande relevância, portanto, que o AAVE seja levado em consideração ao traduzir-se uma obra como *Beloved* e que estratégias sejam postas em prática para replicar e recontextualizar suas particularidades dialetais no português do Brasil, por mais desafiante que isso seja. No que tange ao último *coupled pair*, percebe-se que as duas características do AAVE presentes na primeira fala – o interrogativo realizado sem inversão sintática e a ausência de flexão de tempo ou de pessoa no verbo *fix up* (consertar) (Lourenço, 2014) – foram, infelizmente, ignoradas, e o período foi traduzido para a norma padrão do português.

Não obstante, há algumas instâncias em que o tradutor parece tentar suprir a falta de um dialeto correspondente ao AAVE na língua portuguesa, adicionando elementos de informalidade a certas frases, mesmo àquelas que, no texto-fonte, não apresentam características do AAVE, em uma espécie do que a teórica Mona Baker (1992) chama de “compensação”. Tomemos como exemplo o *coupled pair* a seguir, retirado da mesma conversa entre Sethe e Paul D vista anteriormente, quando eles estão discutindo o destino obscuro de Halle, o escravizado com quem Sethe era casada em Doce Lar:

Quadro 3

"I wouldn't have to ask about him, would I? You'd tell me if there was anything to tell, wouldn't you?"
Sethe looked down at her feet and saw again the sycamores.

"I'd tell you. Sure I'd tell you. I don't know any more now than I did then." Except for the churn, he thought, and you don't need to know that.

"You must think he's still alive."

"No. I think he's dead. It's not being sure that keeps him alive."

"What did Baby Suggs think?"

*"Same, but to listen to her, **all her children is dead.** [...]"* (2007, p. 9, grifos nossos).

"Dele eu não preciso perguntar, preciso? Você me contava se tivesse alguma coisa para contar, **não contava?"** Sethe baixou os olhos para os pés e mais uma vez viu os sicômoros.

"Contava. Claro que contava. Mas não sei mais nada agora do que eu já sabia antes." A não ser pelo coalho, ele pensou, e isso você não precisa saber. "Você deve achar que ele ainda está vivo."

"Não. Eu acho que ele morreu. Não ter a certeza é que faz ele continuar vivo."

"O que a Baby Suggs achava?"

"A mesma coisa, mas para ela os filhos estavam todos mortos. [...]" (2018, p. 23-24, grifos nossos).

Fontes: Morrison, 2007 e 2018.

Identifica-se no texto-fonte a ocorrência de uma flexão equivocada do verbo *to be* na oração "*all her children is dead*", que é uma característica do AAVE (Lourenço, 2014); no texto-alvo, entretanto, a sintaxe da oração está completamente de acordo com a norma padrão. Talvez de forma a compensar essa domesticação, o tradutor optou por não colocar os verbos "precisar" e "contar", nas duas primeiras falas, no futuro do pretérito do indicativo ("precisaria", "contaria"), como normalmente seria feito na tradução de verbos que estão sendo modificados pelo verbo modal *would* em inglês. A alternativa de Siqueira ("preciso" e "contava") dispõe de um tom conversacional e coloquial que se aproxima do AAVE no quesito da oralidade.

Contudo, essa alternativa ainda falha em separar a fala das personagens pretas da fala das personagens brancas, como faz o AAVE em *Beloved*. Para ilustrar isso, examinemos o *coupled pair* a seguir, retirado de um diálogo entre Sethe e sua senhora Mrs. Garner, na época de Doce Lar:

Quadro 4

<p>“[...] Sethe, you hear me? Come away from that window and listen.” “Yes, ma’am.” “Ask my brother-in-law to come up after supper.” “Yes, ma’am.” “If you’d wash your hair you could get rid of that lice.” “Ain’t no lice in my head, ma’am.” “Whatever it is, a good scrubbing is what it needs, not scratching. Don’t tell me we’re out of soap.” “No, ma’am.” “All right now. I’m through. Talking makes me tired.” “Yes, ma’am.” “And thank you, Sethe.” “Yes, ma’am.” (2007, p. 230, grifos nossos).</p>	<p>“[...] Sethe, está me ouvindo? Saia dessa janela e me escute.” “Sim, senhora.” “Peça para meu cunhado subir depois do jantar.” “Sim, senhora.” “Se você lavasse o cabelo se livrava desses piolhos.” “Não tem piolho nenhum na minha cabeça, dona.” “Seja o que for, está precisando é de uma boa esfregada, não de coçar. Não me diga que está sem sabão.” “Não, senhora.” “Tudo bem agora. Já chega. Falar me deixa cansada.” “Sim, senhora.” “E obrigada, Sethe.” “Sim, senhora.” (2018, p. 261, grifos nossos).</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fontes: Morrison, 2007 e 2018

Observa-se, na tradução da fala “*If you’d wash your hair you could get rid of that lice*”, dita por Mrs. Garner, o mesmo fenômeno visto no *coupled pair* anterior. Uma oração como essa, que apresenta o verbo modal *could*, ao ser traduzida ao português, normalmente faria necessidade do uso do verbo “poder” no futuro do pretérito do indicativo (“poderia”). Entretanto, Siqueira traduz a construção “*could get rid of*” simplesmente como “se livrava”, garantindo certa informalidade à fala de Mrs. Garner, que se assemelha à linguagem de Sethe e Paul D analisada previamente. Sendo assim, constata-se que a tradução falhou em aplicar estratégias efetivas para fazer distinção entre os dialetos das personagens brancas e das personagens negras – ou sequer tentou fazer essa distinção –, apagando a propriedade estética, estilística e política do texto de Morrison.

Saindo do AAVE e nos voltando às expressões idiomáticas presentes no texto, vemos que “*All right now*”, em *Beloved*, aparece em Amada como “Tudo bem agora”, uma tradução estrangeirizante e um tanto literal, que pode gerar um estranhamento no leitor brasileiro que o leitor de língua inglesa não experiencia. Isto está em contraste com a expressão “*I’m through*”, logo em seguida, que foi domesticada como “Já chega” e não gera estranhamento algum em nenhuma das línguas. Reitera-se, a partir disso, o fato de que Siqueira não se limita a uma escola de pensamento específica em relação à dicotomia de Venuti (2021), todavia, ao criar novos estranhamentos que não existiam no texto de Morrison, revela-se também a inconsistência do tradutor em seu encargo de replicar a experiência estética do leitor do texto de partida ao leitor do texto de chegada.

No tocante à tradução de palavras isoladas, nota-se que quando Mrs. Garner está falando do cabelo de Sethe, há a mudança de *we’re* (logo, “nós estamos sem sabão”) para “está” (logo, “você está sem sabão”), que não apenas não é obrigatória como, novamente,

muda o sentido do texto – em *Beloved*, Mrs. Garner estava preocupada com a possibilidade de não ter sabão em casa, e não se Sethe, em específico, tem sabão ou não. Embora Mr. e Mrs. Garner mantivessem uma relação mais liberal com seus escravizados do que a maioria dos senhores da época, *translation shifts* como a anteriormente mencionada são perigosas na medida em que podem abrandar a imagem dos brancos escravistas, tornando-os mais complacentes do que eram não só em *Beloved*, como na vida real. No romance, Morrison arquiteta uma dualidade muito clara nas ações da maioria das personagens brancas: no próprio *coupled pair* acima, Mrs. Garner agradece Sethe no final da conversa, mas, segundos antes, estava discriminando-a em razão de seu cabelo crespo. Percebe-se que a gestão liberal dos Garner tem papel político e narrativo tão importante quanto a gestão tirânica de seu sobrinho, pois culmina na moral de que, em essência, não há sentido em enxergar uma de modo diferente da outra: a escravidão é desumanizante independentemente de como se manifesta. Como Halle diz a Sethe em uma discussão sobre a diferença entre os Garner e o seu sobrinho: “Não interessa, Sethe. O que eles falam é o mesmo. Duro ou manso” (Morrison, 2007, p. 231, tradução nossa).⁹

Nesse contexto, vale examinar a tradução de *ma'am* (senhora/dona) no decorrer do *coupled pair*. A palavra aparece sempre como “senhora” no texto-alvo, à exceção de um momento, em que aparece como “dona”, quebrando a repetição lexical existente em *Beloved*. Possivelmente, o tradutor optou por traduzir o termo pelo que considerava ser a alternativa mais natural em cada instância, em detrimento do efeito estético e político que tem a repetição mecânica do mesmo pronome de tratamento por parte de uma escravizada negra à sua senhora branca, sobretudo em meio ao racismo do qual está sendo vítima por conta de seu cabelo.

Em vista dessas reflexões, voltemo-nos ao *coupled pair* final, que engloba e solidifica muitos dos pontos que viemos levantando até então. Nele, Paul D havia recebido do personagem *Stamp Paid* [Selo Pago] um recorte de jornal com uma foto de Sethe que revelava o fato de que ela foi presa por matar sua filha 18 anos antes. Descrente, Paul D mostrou à própria Sethe o recorte, à procura de esclarecimento da mulher. Ela começou, então, uma explicação extensa e verborrágica, que ele não conseguiu acompanhar bem:

⁹ “It don’t matter, Sethe. What they say is the same. Loud or soft”.

Quadro 5

*He caught only pieces of what she said— which was fine, because she hadn't gotten to the main part—the answer to the question he had not asked outright, but which lay in the clipping he showed her. And lay in the smile **as well**. Because he smiled **too**, when he showed it to her, so when **she burst out laughing** at the joke—the mix-up of **her face put where some other colored woman's ought to be**— well, **he'd be ready to laugh right along with her**. “**Can you beat it?**” **he would ask**. And “**Stamp done lost his mind,**” **she would giggle**. “**Plumb lost it.**” (2007, p. 189, grifos nossos).*

Ele só captava pedaços do que ela dizia, o que era bom, porque ela ainda não tinha chegado à parte principal — a resposta à pergunta que ele não tinha feito diretamente, mas que estava no recorte que mostrou para ela. E estava no sorriso **também**. Porque ele sorria **também**, ao mostrar o recorte a ela, de forma que quando **ela explodiu em riso** com a piada — a mistura feita com **o rosto dela colocada ali onde alguma outra preta devia estar** —, bem, ele estaria pronto para rir com ela. “**Você desmente?**”, **ele perguntou**. E “**Selo perdeu o juízo**”, **ela riu**. “**Perdeu de vez.**” (2018, p. 219, grifos nossos).

Fontes: Morrison, 2007 e 2018

Primeiramente, em referência à tradução de palavras isoladas, percebe-se que os termos *as well* e *too*, bastante próximos um do outro no texto-fonte, foram ambos transformados em “também” no texto-alvo, resultando em mais um caso em que a variedade lexical da obra é perturbada, os quais, somados, podem contribuir à depreciação da qualidade estética do romance como um todo. Além disso, o uso das palavras *done* em “*Stamp done lost his mind*” e *plumb* em “*Plumb lost it*” são ambas particularidades do AAVE, consoante o levantamento de Lourenço (2014), e, novamente, nenhuma estratégia tradutória foi aplicada por Siqueira para aproximar o leitor brasileiro dessas diferenças dialetais, as quais foram completamente domesticadas.

Em termos de períodos inteiros e de orações, é interessante ressaltar, em primeiro lugar, a tradução da frase “*the mix-up of her face put where some other colored woman's ought to be*” como “a mistura feita com o rosto dela colocada ali onde alguma outra preta devia estar”. No excerto em português, sente-se falta de uma referência ao rosto da outra mulher; é feita referência apenas ao rosto de Sethe no lugar de “outra preta”, e não no lugar do “rosto de outra preta”, como em inglês. Isto – somado ao fato de que o adjetivo “colocada”, referente a “rosto”, deveria estar no masculino para concordar com o sujeito, porém se encontra no feminino – é responsável por gerar um estranhamento em *Amada* que, mais uma vez, é inexistente em *Beloved*. Em segundo lugar, temos a expressão idiomática “*Can you beat it?*”, usada para expressar completo espanto ou surpresa, que foi tornada em “Você desmente?”, o que não carrega o mesmo significado do texto-fonte. Estes exemplos, embora configurem alterações semânticas, não chegam a comprometer severamente a compreensão do leitor brasileiro da narrativa. O mesmo não pode ser dito a respeito das alterações feitas aos demais trechos grifados, que analisaremos daqui em diante.

Para entender a gravidade das alterações, é essencial que se assimile que, a partir de certo ponto desse *coupled pair*, passa-se a narrar a forma como Paul D *esperava* que a sua conversa com Sethe transcorreria ao mostrá-la o recorte. Nesse cenário hipotético, Sethe teria rido do papel, revelar-se-ia a confusão do seu rosto com o de outra, ele riria junto a ela, e os dois brincariam sobre o engano de Selo Pago. Para que essa ideia fique clara ao leitor, em *Beloved*, há o emprego regular do verbo modal *would* a partir da frase “[...] *so when she burst out laughing at the joke [...] well, he’d be ready to laugh right along with her*” (grifos nossos), atestando a natureza condicional do período: quando ela risse, ele riria junto, mas isso nunca ocorreu. Observa-se que o restante do parágrafo segue a mesma linha.

Via de regra, no português, aplicaria-se o pretérito imperfeito do subjuntivo (logo, “explodisse”) e o futuro do pretérito do indicativo (“perguntaria” e “riria”) para indicar tal condicionalidade. No entanto, Siqueira conjuga todos os verbos no pretérito perfeito do indicativo (“explodiu”, “perguntou” e “riu”), como se os eventos houvessem de fato acontecido, o que leva o público, fatalmente, a uma interpretação errada dessa cena-chave em *Amada*. A única exceção é o verbo “estar”, em “ele estaria pronto para rir com ela”, que se encontra apropriadamente conjugado; contudo, em meio a tantos outros verbos conjugados de modo equivocado, uso do futuro do pretérito do indicativo desta maneira está fadado a piorar o entendimento de um leitor atento. É patente o descuido do tradutor com o tempo verbal desse parágrafo, o que acarreta consequências estéticas, semânticas e, por extensão, políticas.

À luz dessas observações, pode-se enfim depreender que *Amada* não é uma tradução que se resigna a “noções tradicionais de originalidade e fidelidade” (Arrojo, 1996, p. 63). Isso se verifica pela realização de *translation shifts* não obrigatórias e pelo emprego misto da domesticação e da estrangeirização com diferentes finalidades, indicando que Siqueira está ciente de suas interferências sobre o texto de Morrison e assume a responsabilidade autoral que elas abarcam (Arrojo, 1996).

No entanto, justamente por mostrar assumir essa responsabilidade de forma tão ativa durante os *coupled pairs* analisados, tornam-se ainda mais decepcionantes problemas como a negligência do AAVE na tradução, a adição e o apagamento de repetições lexicais, a criação de novos estranhamentos na leitura e, especialmente, os repetidos casos de alteração semântica assinalados, visto que a ausência de quaisquer motivações explícitas por trás destes aponta que se tratam de erros de tradução e de revisão, e não de decisões conscientes do tradutor. Compreendemos isto como uma responsabilidade autoral oscilante, que é prejudicial, principalmente, à eficácia político-social da obra. Podemos ver tais sequelas, por exemplo, no *coupled pair* relativo ao desabrigo de Paul D, embora não apenas por questões estéticas, como precavera Bastos (2006), mas sobretudo semânticas – ainda mais basilares.

Considerações finais

Como abordado neste estudo, há um certo senso de responsabilidade que deve ser assumido por qualquer autor e tradutor que vá trabalhar com literatura de resistência, sobretudo

com aquela relativa a grupos minoritários marginalizados. Para autores, tal responsabilidade se dá pela relevância de que seus romances desconstruam estereótipos, façam denúncias, e mostrem caminhos emancipatórios a respeito dos grupos marginalizados que abordam, uma vez que eles assumiram um papel representativo em relação às pessoas sobre quem escrevem (Bastos, 2006). Para tradutores, essa responsabilidade – análoga ao que Arrojo (1996) chama de “responsabilidade autoral” se dá pelo fato de que suas interferências no texto-fonte apresentam consequências estético-literárias, as quais, consoante Bastos (2006), afetam a eficácia da mensagem política da obra, que deve ser conservada.

Através das análises de *Beloved* e de *Amada*, esse conceito de responsabilidade foi desenvolvido e novas implicações sobre ele, suscitadas, notadamente no que concerne ao papel dos tradutores. Como se observou nos *coupled pairs* estudados, o reconhecimento da responsabilidade autoral por parte do tradutor deve se manifestar por meio de um texto-alvo em que as escolhas feitas se evidenciam como conscientes e justificadas. Do contrário, corre-se o risco de que a tradução rebaixe a qualidade político-social da obra.

Logo, percebe-se que o cuidado com os elementos estético-literários sugerido por Bastos (2006) deve ser acompanhado por uma preocupação ativa com a semântica do texto traduzido. Para isso, propõe-se que as editoras apliquem processos de revisão mais rigorosos para a tradução de obras de resistência.

Por fim, espera-se que esta pesquisa possa não apenas proporcionar a tradutores literários um entendimento mais completo de seu ofício, como também encorajar, no meio acadêmico, novas discussões a respeito de *Beloved* e de *Amada*, impulsionando a voz de Toni Morrison e, por extensão, as vozes de outras escritoras negras, para transformar esse espaço negligente.

Referências

- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na Pós-Modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência. *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 53-69, jan. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5064>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- BAKER, Mona. *In other words: a coursebook on translation*. Londres: Routledge, 1992.
- BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. *Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura*, Brasília, ano 15, n. 21, p. 91-112, 2006.
- DASYLVA, Ademola O.; JEGEDE, Oluwatoyin B. *Studies in poetry*. Ibadã: Stirling Horden Publishers, 2005.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GATES, Henry Jr.; MCKAY, Nellie (org.). *The Norton anthology of African American literature*. Nova Iorque: Norton, 1997.

HAMILTON, Norma Diana. *Feminismos e literatura contemporânea: Toni Morrison e outras escritoras feministas negras*. Vinhedo: Horizonte, 2020.

HENDERSON, Mae Gwendolyn. Speaking in tongues: dialogics dialectics, and the black woman writer's literary tradition. In: NAPIER, W. (ed). *African American literary theory: a reader*. Nova Iorque: New York University Press, 2000.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOURENÇO, Lucilia Teodora Villela de Leitgeb. *Traduzindo o intraduzível: estudo de duas traduções em língua portuguesa de Beloved, de Toni Morrison*. 2014. 100 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MORRISON, Toni. Rootedness: the ancestor as foundation. In: EVANS, M. (ed.). *Black women writers: 1950-1980*. Nova Iorque: Anchor Doubleday, 1984, p. 339-345.

MORRISON, Toni. *Beloved*. London: Vintage Books, 2007.

MORRISON, Toni. *The origin of others*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 1995.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor: uma história da tradução*. Tradução de Laureano Pellegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

Perguntas para reflexão

1. Qual é importância das *slave narratives* atualmente?
2. Discuta sobre as responsabilidades do(a) tradutor(a) de literatura negra produzida por mulheres.

Sobre as(os) autoras(es)

Adélia Mathias

Doutora por Fachbereich Translations-, Sprach – und Kulturwissenschaft (FTSK) da Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Alemanha. Contato: adeliamathias@gmail.com

Norma Diana Hamilton

Professora adjunta do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Literatura e Práticas Sociais. Cofundadora do Núcleo de Escritoras Pretas – Maria Firmina dos Reis (NEPFIR), registrado no CNPq e vinculado à UnB. Escritora. Autora, dentre outros, do livro de poemas *Pedago-poemas: por uma educação antirracista*. Contato: norma.diana@unb.br

Annemeire Araújo de Lima

Graduada em Letras – Língua Inglesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), mestra em Estudos da Linguagem pela mesma instituição e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Atua como docente da rede municipal de Educação e Desportos em Manaus-Amazonas desde 2006, interessando-se academicamente por estudos nas áreas de ensino de línguas, literatura dramática e teatro político. Contato: ennaouara@gmail.com

Franciele Barboza Neves

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora de língua espanhola na Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Contato: francielebarboza2008@hotmail.com

Danglei de Castro Pereira

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP/SJRP. Pesquisador do NEHMS. Professor de literatura brasileira na Universidade de Brasília. Professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit-UnB),

no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (UFMS) e no Programa de Pós-Graduação em Letras (UNEMAT/Sinop). Investiga principalmente os seguintes temas: revisão do cânone literário, ensino de literatura e diversidade na literatura do século XIX e sua influência nos dias de hoje. Contato: danglei@unb.br

Cíntia Schwantes

Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS/Indiana University atuando nas linhas de pesquisa Representação na literatura contemporânea e Estudos literários comparados. Seus projetos de pesquisa são RPG e representação de gênero, Intertextos e O Outro no processo de formação: o papel da mentora nos romances de formação. Contato: schw@unb.br

Kaio Carmona

Escritor e professor na Universidade Agostinho Neto e no Instituto Guimarães Rosa em Luanda, Angola. Doutor em Estudos Literários pela UFMG. Publicou, entre outros, os livros *Para quando* (Scriptum, 2017), *26 poetas na Belo Horizonte de ontem* (Fino Traço, 2020) e *A casa comum* (Quixote+Do, 2020). Contato: kaiocarmona@hotmail.com

Edvaldo A. Bergamo

Professor Associado de Literatura Portuguesa e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB). É membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura, investigando principalmente os seguintes temas: romance histórico; romance de Jorge Amado; romance de 30; romance neorrealista; romance e autoritarismo; romance e descolonização. Contato: edvaldobergamo@unb.br

Lajosy Silva

Professor adjunto do Departamento de Línguas e Literaturas em Línguas Estrangeiras e do PPGL – Programa de Pós-Graduação, Mestrado, em Letras do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: louis.silva1974@gmail.com

Alexandre Marcelino Viana de Siqueira

Estudante de graduação de Letras Tradução-Inglês da Universidade de Brasília (UnB). Contato: alexandre.siqueira@aluno.unb.br

Talita Alves Oliveira

Graduada em Letras Tradução-Inglês pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisadora do grupo de pesquisa Tradução Etnográfica e (Po)éticas do Devir. Contato: talitaalves546@gmail.com

Ian Alexander

Professor adjunto do Departamento de Línguas Modernas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ministra disciplinas de tradução e de literatura anglófono das Américas, da África e da Oceania. Formado em Letras e História pela Universidade de Sidney, Austrália. Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Autor de quatro romances. Contato: ianalex63@gmail.com

A Editora UnB é filiada à



Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

LITERATURAS DE RESISTÊNCIA E TRADUÇÃO

A literatura de resistência se distingue por sua representação da denúncia contra a opressão. Dessa forma, ela apresenta dupla dimensão: a estética, que mantém a qualidade da literariedade, do belo; e o engajamento social, que instiga reflexões sobre a interação humana e o impacto dos fenômenos do mundo no indivíduo e no coletivo. Em relação à segunda dimensão, a produção literária pode funcionar como um meio de ativismo, pois pode contribuir para a conscientização e a sensibilização de um povo... Convidamos você, leitor(a), a contribuir para a construção de sentidos referentes às literaturas de resistência. Por essa razão, incluímos perguntas voltadas à reflexão, no fim de cada capítulo. Esperamos que continue o debate além deste livro sobre literatura, resistência e tradução, por meio de pesquisas de Pibics, TCCs, ou em conversas do cotidiano.

EDITORA



UnB

