



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

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

Ian Alexander

Tradução, voz e ética

Eu traduzo entre o inglês e o português: o inglês, porque nasci na Austrália, colonizada pelo Império Britânico, e o português, porque a minha esposa nasceu no Brasil, colonizado pelo Império Português. Traduzo, portanto, entre duas línguas coloniais, que – junto com o castelhano – surgiram em terras do oeste da Europa, foram levadas para além do oceano, se enriqueceram pelo contato – nem um pouco pacífico – com outros povos, outras línguas, outras experiências do mundo, e deixaram de ser línguas europeias. De todas as dezenas de línguas de origem europeia, são apenas essas três que, hoje em dia, têm a grande maioria de seus falantes em outros continentes. Dessas três, o português é o único que concentra essa maioria num único país, sendo nesse país a maior parte da população é de ascendência africana. Conforme a filósofa Lélia Gonzalez,

apesar de todo o racismo vigente, os brasileiros falam “pretuguês” (o português africanizado) e só conseguem afirmar como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termos de cultura: o samba, a feijoada, a descontração, a ginga ou jogo de cintura etc. (Gonzalez, 1981, p. 185).

Por ser tão grande e por não ter nenhum país vizinho que fale a mesma língua, o Brasil parece ter se acostumado a um certo isolamento; para Antonio Candido, por exemplo, “é ela [a literatura brasileira], não outra, que nos exprime” (Candido, 2006, p. 11). Para outros leitores nas Américas, não é assim. Anglófonos – de 14 países que se estendem desde a fronteira de Roraima até o Ártico – podem emprestar seus livros um ao outro e ter a oportunidade de se reconhecer (ou não) nos relatos de outro país. Leitores de castelhano

– do Rio da Prata, da cordilheira dos Andes, do Caribe, do México – podem encontrar semelhanças e diferenças nas obras dessas várias terras, podem ao mesmo tempo se olhar de fora e se sentir parte de algo maior do que sua própria nação.

Quando traduzimos, também apostamos que é possível se ver refletido em textos escritos em outro país e em outra língua, que as experiências pessoais e históricas de outras terras talvez não sejam tão diferentes assim das nossas. Mas onde procurar o espelho adequado? Quais textos vão despertar em leitores brasileiros a sensação de enxergar outra versão de si? No ensaio “A categoria político-cultural da amefricanidade”, de 1988, Lélia Gonzales afirma que os mesmos processos que transformaram o português dos colonizadores no pretuguês brasileiro operaram também em outras partes do continente, e que

a presença negra na região caribenha (aqui entendida não só como a América Insular, mas incluindo a costa atlântica da América Central e o norte da América do Sul) modificou o espanhol, o inglês e o francês falados na região (quanto ao holandês, por desconhecimento, nada posso dizer) (Gonzalez, 1988, p. 115).

Além dos efeitos estritamente linguísticos, a autora também reconhece que “similaridades ainda mais evidentes são constatáveis se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc.” (Gonzalez, 1988, p. 115). A esta lista, eu gostaria de acrescentar as literaturas, o que necessariamente chama atenção para a distância que ainda separa a fala e a escrita no Brasil. O pretuguês pode ser a língua falada de todos os brasileiros, mas – como aponta a tradutora Fernanda Bastos (Bastos, 2021) – isso não quer dizer que seja também sua língua escrita. Muito pelo contrário, o país continua obrigando seus cidadãos a escreverem conforme a mesma gramática e a mesma grafia do antigo colonizador.

Nos termos amplos de Gonzalez, a região caribenha abrange 25 países, dos quais 12 têm o inglês como língua principal.¹ Cada obra literária que conheço de qualquer um desses 12 oferece perspectivas valiosas sobre a vida no Brasil, desde o legado do colonialismo e as relações de raça e de gênero até os menores detalhes. Num romance da Guiana, *Buxton Spice*, de Oonya Kempadoo, o que será que é essa fruta que se chama *cherry*? É a acerola (Kempadoo, 1998). Ou num conto de Belize, *A hero's welcome*, de Zoila Ellis, o que é a *cotton tree*? É a paineira (Ellis, 1988). E esse tal de *chigger*, numa peça de Santa Lúcia, *Ti-Jean and His Brothers*, de Derek Walcott? É o bicho de pé (Walcott, 1970). Às vezes, parece que estou lendo o próprio Brasil escrito em inglês.

Ao mesmo tempo, essas mesmas obras trazem questões sociais e linguísticas que não têm paralelo evidente no Brasil. Na peça de Walcott, o próprio “Ti” no nome do personagem Ti-Jean é um resquício do francês “petit”, porque Santa Lúcia foi colonizada pela França antes de ser tomada pelos ingleses, e a fala popular do país continua misturando as duas línguas. Como encontrar no português do Brasil um efeito parecido? Em Belize, além da parte significativa da população que fala espanhol, existem populações negras de origens distintas,

¹ São, por ordem decrescente de população, Jamaica, Trindade e Tobago, Guiana, Belize, Bahamas, Barbados, Santa Lúcia, Granada, São Vicente e Granadinas, Antígua e Barbuda, Dominica, São Cristóvão e Neves.

cada uma com sua própria língua (Kriol, Garifuna) e suas maneiras características de usar o inglês. Quais recursos podemos usar em português para distinguir as falas de personagens dessas comunidades nos contos de Ellis? Mais de metade da população da Guiana é de origem indiana, quase um terço é de origem africana, e o romance de Kempadoo também inclui personagens de origem portuguesa. Uma coisa é descrever as pessoas; outra é fazer suas falas traduzidas ao português soarem distintas e plausíveis; outra, ainda, é conseguir que essas distinções sugiram o mesmo tipo de diferença social que representam no texto de partida.

Para mim, todas essas questões de tradução, inclusive as mais simples, se voltam para a questão da voz; traduzir é sempre uma questão de escutar as vozes do texto de partida, e tentar encontrar as vozes adequadas para dizer as mesmas coisas na língua de chegada. A fruta que chamei de *acerola*, por exemplo, chamei assim porque é o nome que conheço, mas a Wikipédia me diz que a mesma fruta (*Malpighia emarginata*) também se chama *azerola*, *cereja-do-pará*, *cereja-de-barbados* e *cereja-das-antilhas*. Onde e quando se usa cada um desses termos? E, mais do que tudo, quem usa? A Wikipédia também me diz que, em inglês, a mesma fruta se chama *acerola*, *cherry*, *Guarani cherry*, *Barbados cherry*, *West Indian cherry* e até *wild crepe myrtle*. Quem usou a palavra *cherry* não foi apenas a autora, Oonya Kempadoo; foi também a narradora, Lula, uma menina de 13 anos, de uma das raras famílias mistas (mãe de origem africana, pai de origem indiana), e amiga das vizinhas Rachel e Judy De Abro, de origem portuguesa. A fruta é uma coisa concreta e nos diz alguma coisa sobre as plantas que crescem nos terrenos baldios de uma comunidade fictícia no litoral da Guiana, mas a voz é o próprio texto. Acertar o nome da fruta tem seu valor; encontrar a voz que vai permitir ao leitor poder ouvir *em português* as falas e os pensamentos que a menina Lula elaborou *em inglês* é o próprio ato de traduzir.

O caso específico que vou tratar neste capítulo é de como abordar a tradução de *At what a price*, uma peça da jamaicana Una Marson, sendo que sou homem branco, nascido na Austrália. Não tenho a experiência de viver como mulher negra numa sociedade racista; não tenho conhecimento profundo dos jeitos de falar das comunidades negras, nem na Jamaica, nem no Brasil. Que capacidade, que direito tenho eu de traduzir as obras de Marson?

Alguém poderia argumentar que, num mundo ideal, textos de autoras negras caribenhas deveriam ser traduzidas por mulheres negras brasileiras. Por um lado, eu diria que sim, e eu nem teria a coragem de apresentar uma tradução apenas minha dessa peça como trabalho acabado, pronto para ser encenado. Sempre sinto a necessidade de trabalhar junto de alguém com conhecimento muito mais orgânico da língua de chegada. Por outro lado, daria para argumentar que o mundo não é ideal, que num mundo ideal não teria nem colonialismo, nem escravidão, nem qualquer hierarquização social de jeitos de falar. Num mundo ideal, traduzir não seria um ato antirracista, porque não existiria racismo. No nosso mundo bem real, a conversa entre o Brasil e as autoras caribenhas mal começou. Una Marson é basicamente desconhecida no país, e talvez uma tradução minha possa servir, pelo menos, para abrir possibilidade de Marson ser conhecida e melhor traduzida num momento futuro. Talvez eu deva encarar o risco de errar como sendo muito menor que o risco da conversa não começar.

Na década de 1980, o teórico André Lefevere escreveu artigo sobre as várias traduções de uma peça do alemão Bertolt Brecht e a recepção delas nos sistemas literários do mundo anglófono. Ele afirma que

seria fácil dizer – como muitos estudos tradicionais de tradução já disseram – Mannheim é bom; Hays e Bentley são ruins. Faz mais sentido dizer que Mannheim teve a oportunidade de ser bom justamente porque Hays, e especialmente Bentley, já tinham traduzido Brecht antes dele. Chamaram atenção para ele e deram início ao debate (Lefevere, 1982, p. 13).²

É animador ver que uma tradução, agora vista como inadequada, serviu para dar o pontapé inicial que acabou levando um autor a ser conhecido em outro sistema literário, o que, por sua vez, levou a traduções melhores e a ainda mais reconhecimento. Mas essa possibilidade não elimina outra: de uma tradução ser não apenas inadequada, mas inadequada de uma maneira que mata o próprio debate que procurou estimular. A citação de Lefevere continua:

se tivessem traduzido Brecht em termos das suas próprias expectativas desde o início, sem levar em consideração a poética do sistema de recepção, é provável que o debate não teria nem começado [...] Hays e Bentley criaram uma ponte entre Brecht e o outro sistema; para tal, tiveram que se adaptar às expectativas poéticas e comerciais daquele sistema (Lefevere, 1982, p. 14).³

As primeiras traduções de Brecht ao inglês são vistas como inadequadas hoje em dia, porque se adaptaram *demais* ao sistema de recepção, apagando elementos que, a princípio, seriam excessivamente estranhos, mas que – com o passar do tempo – chegaram a ser compreendidos, aceitos e valorizados. Uma tradução minha de Una Marson, se errasse na representação das vozes dos personagens, seria inadequada pelo motivo oposto, por *não* se adequar às expectativas poéticas do sistema de recepção, ou seja, as da literatura brasileira de autoria negra. Tal tradução não criaria uma ponte adequada para gerar debate e abrir espaço para traduções melhores, e poderia acabar apagando o interesse que a peça deveria suscitar.

Em *At what a price* [A qual custo] (Jamaica, 1931) – primeira peça de Marson – a protagonista é uma jovem negra de classe média que fala inglês britânico e, em determinado momento, critica a fala mais evidentemente jamaicana de uma empregada. Em sua segunda peça – *London calling* (Chamada de Londres, Inglaterra, 1937) – os personagens caribenhos

² No inglês: “It would be easy to say – as traditional translation studies have done time and again – that ‘Mannheim is good; Hays and Bentley are both bad.’ It would be closer to the truth, however, to say that Mannheim can afford to be good because Hays, and especially Bentley, translated Brecht before he did. They focused attention on Brecht and, in so doing, they got the debate going.” Todas as traduções no texto são responsabilidade minha.

³ No inglês: “If they had translated Brecht on his own terms to begin with, disregarding the poetics of the receiving system, chances are that the debate would never have got going in the first place [...] Hays and Bentley established a bridgehead for Brecht in another system; to do so, they had to compromise with the demands of the poetics and the patronage dominant in that system.”

são todos privilegiados e parecem falar basicamente o mesmo inglês britânico usado pelos personagens ingleses. Já em *Pocomania*⁴ (Jamaica, 1938), uma proporção significativa do tempo no palco é ocupada por personagens que falam um inglês marcadamente jamaicano, sendo que, dessa vez, tanto essas personagens, quanto sua fala, são tratadas com o mesmo respeito recebido pelos personagens de classe média. Acertar esse contraste linguístico é crucial para a validade de uma tradução de *Pocomania*. Se a diferença entre os dialetos numa tradução minha fosse insuficiente, o próprio motor social da peça poderia ficar invisível; já se a diferença saísse soando como um português “correto” ao lado de outro “errado”, a própria ética da peça seria anulada. Se o ato de traduzir é sempre questão de escutar as vozes que falam em uma língua e encontrar as vozes adequadas para falar as mesmas coisas em outra língua, a minha capacidade de reconhecer e de produzir as vozes marca os limites da minha capacidade de traduzir.

Jamaica, Una Marson, At what a price

Para brasileiros (e australianos), a Jamaica parece pequena – apenas duas vezes a área do Distrito Federal e basicamente a mesma população –, mas tente construir um panorama de sua história e cultura em dois parágrafos! Teria que dar conta do clima tropical, dos terremotos, dos furacões, da geologia, das montanhas íngremes no leste da ilha, do terreno incrivelmente acidentado do *Cockpit Country*, no oeste. Teria que falar do povoamento pelos indígenas aruaque e taíno, da chegada dos conquistadores espanhóis, da escravização de africanos do oeste do continente, da fuga de muitos desses africanos da escravidão, da formação das comunidades *maroons* (quilombos) no interior montanhoso, tudo isso em paralelo com os eventos comparáveis na América portuguesa. Teria que explicar como os holandeses que foram expulsos de Pernambuco ensinaram para os ingleses como usar terra roubada (na América) e trabalho roubado (da África) para plantar cana-de-açúcar (do sudeste da Ásia) e gerar lucros inacreditáveis (na Europa), como os ingleses derrotaram os espanhóis na Jamaica em 1655 e implantaram esse regime brutal, como as comunidades *maroons* conseguiram resistir aos ataques ingleses, como a língua dos donos do poder foi modificada pela maioria negra e se transformou no contínuo linguístico que vai desde o inglês jamaicano até o *patwah*, baseado no inglês, mas com sua própria gramática e com muito vocabulário derivado da língua acã, da atual Gana.

Teria que continuar narrando até a década de 1830, quando os ingleses aboliram a escravatura – decidindo que, afinal, não era a maneira mais lucrativa de explorar o trabalho alheio – e compensaram os brancos que tinham perdido o direito de escravizar, mas não os negros que tinham sido escravizados. E até a década de 1860, quando o governador John Eyre declarou a lei marcial como resposta a uma pequena rebelião em Morant Bay e deixou

⁴ O título em inglês se refere – de uma maneira hoje em dia vista como pejorativa – a uma manifestação religiosa afro-jamaicana.

que as tropas britânicas massacrassem mais de 400 jamaicanos negros – homens, mulheres, crianças –, muitos dos quais não tinham nenhuma ligação com a rebelião.

Teria que lembrar que os mesmos orixás que vieram para o Brasil, também foram para o Caribe; que, como no Brasil, as crenças e as práticas religiosas dos africanos conviveram e se entrecruzaram com aquelas dos europeus e deram origem a formas religiosas jamaicanas, das quais o movimento rastafári é apenas a mais conhecida. E que, como no Brasil, os jeitos africanos de fazer música e dança se misturaram com os jeitos europeus e deram origem a gêneros especificamente jamaicanos, como o *ska*, o *reggae* e o *dub*. E que, como no Brasil, atletas negros jamaicanos se tornaram mundialmente conhecidos em esportes promovidos pelos ingleses: no atletismo, por exemplo, mas especialmente no críquete, esporte de suprema importância no Caribe anglófono, no Sul da Ásia e na Austrália, mas que é jogado no Brasil (pelo menos nas praias do sul do país) apenas numa forma muito simplificada chamada *taco*. Na minha infância, os jogadores do Caribe eram os deuses do críquete, do mesmo jeito que os jogadores brasileiros eram deuses para quem conhecesse o futebol. Mas, a essa altura, já chegamos no século XX e à Una Marson.

Marson nasceu em 1905, na cidade de Santa Cruz, no interior da Jamaica, filha mais nova de Solomon, pastor na igreja batista, e Ada, esposa e mãe recatada e severa; depois da morte do pai, a família perdeu o que tinha de conforto econômico e de *status* social. Marson, preta e agora pobre, estudou como bolsista num internato para “meninas brancas e clarinhas da classe média alta”, onde sentiu diariamente “o legado de desprezo pela pele preta, que estava presente em toda a sociedade” (Tomlinson, 2019, p. 14).⁵ Sem completar o último ano do ensino médio, Marson estudou estenografia e foi morar na capital, Kingston. Em 1928, ela conseguiu apoio financeiro para lançar uma revista, *The Cosmopolitan*, com a missão de “resgatar do desprezo nacional a secretária de baixo salário, a camelô trabalhadora, a mãe solo, a diarista desempregada” (Jarrett-Macauley, 1998, p. 30);⁶ em 1930 e 1931, ela publicou, por conta própria, dois volumes de poesia, *Tropic reveries* (Devaneios tropicais) e *Heights and depths* (Altos e baixos); em 1932, aos 27 anos, ela estreou no teatro.

At what a price nunca foi publicada em livro; a única versão disponível é o manuscrito preparado para a produção londrina de 1934, escaneado na Biblioteca Britânica.⁷ Como a própria Marson, a protagonista Ruth Maitland é uma jovem jamaicana, preta, interiorana, de família de classe média, que se muda para Kingston para trabalhar como estenógrafa; diferente de Marson, ela é seduzida pelo patrão, engravida e volta para a casa dos pais. Ruth está presente no palco em 31 das 42 páginas do manuscrito e interage – pelo menos minimamente

⁵ No inglês: “upper-middle-class white and light-skinned girls”; “the legacy of contempt for dark skin was present throughout society”.

⁶ No inglês: “Una sought to rescue the secretary of slender means, the hard-working higgler (street vendor), the single mother and the unemployed domestic from cold national disregard”.

⁷ São quatro datas para a mesma peça. A primeira versão de *At what a price* foi escrita em Kingston em 1931 e produzida em 1932; a segunda versão foi registrada em Londres em 1933 e produzida em 1934. O único texto disponível, portanto, é de 1933, mas não há como saber se ou como difere do texto de 1931.

– com todos os outros personagens. As seis cenas se passam em três lugares – a casa da família de Ruth, a pensão onde ela mora na capital e o escritório onde ela trabalha –, e apenas três dos 19 personagens aparecem em mais de um desses lugares. A própria Ruth, evidentemente, aparece nos três; as outras exceções são Fitzroy, o patrão, e Myrtle, uma amiga que mora na pensão. A primeira reviravolta do enredo é que Myrtle já conhece Fitzroy de antes, e sabe de segredos que podem destruir a carreira dele. Depois de descobrir que Ruth está grávida, ela usa essas informações para chantagear Fitzroy, para que ele case com Ruth. A segunda reviravolta é que Ruth rejeita a ideia desse casamento por obrigação e volta para o interior, onde acaba aceitando Rob, o homem que queria casar com ela desde o início.

Uma resenha da produção londrina de *At what a price* chama a atenção, já na manchete, para dois fatos: que todos os atores eram negros e que esses atores tinham sotaques variados, descritos no corpo do texto como africanos, jamaicanos e ingleses (Hughes, 1934). A princípio, todos os personagens da peça também são negros, mas suas vozes são todas jamaicanas. Em sua biografia de Marson, Delia Jarret-Macauley descreve Fitzroy como estrangeiro e implicitamente branco, o que não me parece justificado (Jarret-Macauley, 1998). Na década de 1930, a Jamaica era colônia britânica, onde uma pequena elite que se definia como branca (ou seja, de ascendência apenas europeia) governava uma enorme maioria de ascendência africana, mista ou não. No meu entender, quando Fitzroy se descreve para Ruth como sendo “de tez clara” (Marson, 1933, p. 20),⁸ ele está marcando uma distinção de cor, não de raça. Ou seja, ele não está se posicionando (conforme a divisão racista) como *branco*, mas sim (conforme a gradação colorista) como *negro* de pele clara, o suficiente para ter privilégios dentro da sociedade racista. Ruth repete essa mesma distinção ao explicar para Myrtle a decisão de não casar com ele, dizendo que, com o tempo, o marido lembraria apenas que ela “não faz parte de seu círculo, não é de sua cor” (Marson, 1933, p. 39).⁹

Fora isso, Fitzroy é dono de uma empresa que parece ter apenas duas funcionárias, vive da importação de produtos para serem revendidos para camelôs e – crucialmente para a tradução da peça – fala um inglês que não difere significativamente daquele dos outros personagens de classe média, como a própria Ruth ou seu pai, James Maitland, dono de um armazém no interior. Aos meus ouvidos, todos falam um inglês padrão, britânico, sem nenhuma marcação forte. Dos 19 personagens na peça, 15 cabem dentro desse grupo de classe média; as diferenças entre seus jeitos de falar são uma questão de variação individual, não de distinção sociolinguística. Essas vozes não apresentam grandes complicações para a tradução, porque os personagens podem, a princípio, falar como cidadãos da classe média de Fortaleza, de Porto Alegre, de Campinas, ou de qualquer outro lugar onde a peça vai ser produzida.

As questões complexas surgem com os quatro personagens que falam formas mais evidentemente jamaicanas de inglês, com gramática distinta do padrão britânico e com pronúncia indicada graficamente no texto. Não tenho como avaliar até que ponto suas falas representam

⁸ No inglês: “*complexion fair*”.

⁹ No inglês: “*not of his set, not of his colour*”.

versões autênticas do inglês jamaicano do início da década de 1930, mas isso pouco importa para a tradução, porque também não posso avaliar se o inglês da maioria dos personagens representa fielmente o inglês falado pela classe média jamaicana da mesma época. Em termos de sua função na peça, o que importa é a distância sociolinguística marcada entre Ruth e esses quatro: Josephine, a moça que trabalha no escritório de Fitzroy; Marti Boils e Septi Blisters, dois camelôs que compram produtos dele; e Clementina, empregada na casa dos Maitland, no interior.

Ruth Maitland é a alma de *At what a price*, e quem representou esse papel na produção em Londres, foi a própria Una Marson; (Hughes, 1934) a peça parece convidar a plateia a se identificar com Ruth, certamente no papel de mulher preta que desafia as convenções, mas talvez também no papel de jovem de classe média que não questiona seus privilégios e seus preconceitos, inclusive seus preconceitos linguísticos. Seria possível ver na peça uma valorização da fala jamaicana dos quatro personagens de classe trabalhadora? Não é essa a minha impressão, inclusive porque em *London calling* – escrita seis anos mais tarde – um dos personagens caribenhos afirma que, no fictício país dele, “temos apenas costumes ingleses”, e recebe a resposta de um personagem africano: “Entendi, entendi. É muito triste que vocês não têm língua, não têm traje típico, não têm costumes” (Marson, 1937, p. 85).¹⁰ É só com *Pocomania*, escrita no ano seguinte, depois da volta de Londres para a ilha natal, que Marson começa a celebrar a fala jamaicana no palco. Podemos, mesmo assim, incorporar a lição do texto de 1938 na tradução daquele de 1933? Podemos encontrar maneiras de ser leais à Marson de 1933, à Marson de 1938, aos jamaicanos trabalhadores da década de 1930 e às plateias brasileiras da década de 2020? Podemos manter o que Ruth tem de admirável sem fingir que ela não tenha falhas?

Logo no início da segunda cena, a primeira na capital, temos no palco Fitzroy, Ruth e Josephine: um homem e duas mulheres, ou um patrão e duas funcionárias, ou um homem “de tez clara” e duas mulheres pretas. As primeiras falas, porém, embaralham essas divisões de gênero e de cor, porque a fala de Ruth sai no mesmo inglês do patrão, enquanto a de Josephine a marca como oriunda de outra classe social. Neste primeiro momento, Josephine é apresentada apenas como menos sofisticada que Ruth: é Ruth que fala como o patrão, é Ruth que conversa com o patrão, é Ruth que atrai o patrão. Na segunda cena em que Josephine aparece – a penúltima da peça – a distinção sociolinguística permanece, mas podemos dizer que seu significado se inverte: Ruth tem, sim, a fala da classe média, mas sabemos agora que ela é ingênua, não sofisticada. É Ruth que acreditou nas boas intenções do homem clarinho, seu patrão; é Ruth que está grávida; é Ruth que não tem emprego e vai precisar voltar para o interior. Este é um contraste que a peça estabelece propositalmente? Mesmo se a resposta for “não”, a situação nos autoriza a reconhecer na pessoa de Josephine e no seu dialeto a mesma dignidade que a peça obviamente enxerga em Ruth.

Se o texto da peça vai ser traduzida como teatro – ou seja, para uma produção – a questão aqui tem a ver com o som das falas no palco e com as implicações sociais das

¹⁰ No inglês: “we have only English customs in Novoka” / “I see, I see – it is very sad that you have no language, no dress and no customs”

vozes que falam, não com o jeito de representar essas vozes no papel; no fim, é uma questão da produção da peça, não da tradução do texto. As falas de Josephine podem, a princípio, ser traduzidas exatamente do mesmo jeito daquelas de Ruth – ou seja, sem marcar a pronúncia, sem escolher um dialeto específico para utilizar –, deixando para a equipe de produção a decisão de como estabelecer na prática a diferença entre as vozes.

Josephine não é uma figura cômica, mas Boils e Blisters são; os próprios nomes, por exemplo, podem ser traduzidos como Bolhas e Aftas. De certa forma, são tratados na peça como *objetos* cômicos, quando procuram alcançar uma linguagem sofisticada, sem compreender plenamente o sentido das palavras que estão usando. Por outro lado, podemos ver os dois também como *sujeitos* cômicos, que brincam com o fato de Fitzroy não conseguir lembrar quem eles são, brincam com os nomes e as qualidades dos produtos que vão comprar, brincam com Josephine. Na primeira metade da penúltima cena, apenas Boils, Blisters e Josephine estão no palco; a insinceridade aberta do flerte de Boils e a autodefesa indignada de Josephine contrastam fortemente com a investida (hipócrita) de Fitzroy e a reação (ingênua) de Ruth.

Aqui, a questão para a tradução – que novamente é uma questão do palco, não apenas do texto – é de que tipo de humor a produção quer com essa dupla. Quando Boils se apresenta como Diretor da firma Boils e Blisters, a plateia vai ser convidada a rir das pretensões dele, ou a rir *com* ele pela paródia proposital das pretensões de Fitzroy (Marson, 1933)? Quando Fitzroy diz que o perfume que ele tem para vender é o “legítimo Quatro-Sete-Onze”, e Blisters responde que “por causa dessa depressão, as pessoas estão procurando o legítimo Quatro-Sete-Dez” (Marson, 1933, p. 10),¹¹ a produção vai convidar a plateia a se sentir superior a um homem que não entende que o nome do produto não está sujeito a operações matemáticas, ou a se solidarizar com um homem que cria humor das dificuldades da vida? E, inclusive, com um homem que sabe que quem fala “legítimo” tem algo para esconder? Como tradutor branco e australiano de uma peça de autoria negra e jamaicana, para ser produzida por e para pessoas negras brasileiras, a única coisa válida que eu poderia fazer é traduzir o sentido das falas, dos trocadilhos, das interações, acrescentar notas para descrever os tipos de posicionamento social que transparecem no texto, e me disponibilizar para auxiliar o pessoal da produção. A própria voz – não apenas a pronúncia, mas a gramática, as gírias, a gestualidade, e toda a expressão do ser através da fala – só pode ser plenamente estabelecida no contexto vivo do palco.

A última personagem é Clementina, o principal nó ético da peça. Blisters e Boils são figuras cômicas; Clementina não é. Josephine é colega de Ruth, seu par, uma mulher independente; Clementina não é. Josephine, Blisters e Boils interagem principalmente entre si e com Fitzroy; ao criar uma ou outra impressão desses personagens, uma produção da peça vai gerar um ou outro conjunto de paralelos e de contrastes com a protagonista e com as situações em que ela se encontra. Clementina, por outro lado, interage quase exclusivamente com a própria protagonista; cada momento no palco, cada fala, cada ação de Clementina nos diz alguma coisa não apenas sobre ela, mas também sobre sua relação com a família, com Ruth e sobre Ruth como pessoa.

¹¹ No inglês: “Genuine 4711.” / “On account of dis depression people begin to ask for genuine 4710 Boss.”

Na primeira cena, Clementina entrega um pacote para Ruth e explica de onde veio. Em 11 palavras no manuscrito, são marcadas seis divergências do inglês padrão dos outros personagens, sendo quatro de pronúncia. Em vez de agradecer, Ruth repete o último trecho da fala de Clementina e diz: “Ah, Clementina, quando é que você vai aprender a falar corretamente? Me parece que passar as noites tentando te ensinar foi só um grande desperdício de querosene.” Clementina repete o trecho em questão, dessa vez usando a conjugação padrão do verbo, mas sem mudar a pronúncia. Ruth retruca “Ah, vai. Você nunca vai aprender” (Marson, 1933, p. 4).¹² A principal decisão tradutória aqui é a escolha da relação entre o português de Clementina e aquele dos outros personagens. Em vez de escolher qual tipo de “erro” Ruth vai corrigir, me parece melhor encontrar a voz adequada para Clementina, traduzir a fala para aquela voz, e daí reconhecer qual elemento daquela fala seria escolhido para “correção” por alguém com as atitudes de Ruth. A palavra escrita existe apenas como ferramenta na criação do ser que fala no palco.

Na sequência, a direção indica que Clementina fica angustiada; ela pergunta quem vai ensinar as palavras para ela quando Ruth for para a capital. Ruth responde: “Mas Clementina, você não mostra nenhum sinal de progresso. Se você se esforçar mais, a senhora minha mãe vai ajudá-la às vezes.” Clementina afirma que vai fazer o melhor possível para poder ler, escrever e falar bem quando Ruth voltar; Ruth fala: “Muito bem, Clementina. Mãe, isso vai dar trabalho para a senhora.” (Marson, 1933, p. 5).¹³

A princípio, o comportamento de Ruth não me parece nada admirável, mas tenho dificuldade em adivinhar exatamente o que a peça quer com ela. Por um lado, uma produção pode querer tratar essa interação como momento cômico, usando Clementina como objeto risível; por outro lado, pode tentar posicionar Ruth como patroa benevolente, generosamente investindo seu tempo numa tarefa que não dá retorno. Minha impressão é que a cena realmente não está prestando atenção em Clementina, que ela está lá nas margens da ação, sem nunca entrar em foco. A produção pode, mesmo assim, querer focar nela e criticar o comportamento da protagonista, representando no palco uma Clementina mais irônica, mais resistente, mais ciente das relações de classe do que pode parecer no papel. Para escolher apenas uma sugestão do manuscrito: justamente quando Ruth está proclamando, do alto de sua falta de autoconhecimento, que ela vai ser um sucesso em Kingston, Clementina já fala de seu retorno, como se ela soubesse melhor que a protagonista o que vai acontecer na capital.

A última cena abre com Clementina sozinha no palco, oferecendo a única oportunidade de ouvir a voz dela sem Ruth estar presente. Logo a patroa entra, e a interação que segue tem a aprendizagem da empregada como foco; com a chegada de Myrtle, a interação é mais diretamente de patroa e empregada. Assim, podemos tentar analisar se a fala de Clementina mudou desde a primeira cena, se muda quando a patroa entra em cena, e também se a relação

¹² No inglês: “*Oh Clementina, when are you going to learn to speak properly? It seems my sitting up and trying to teach you has only been a waste of expensive kerosine oil.*” / “*Oh go on, you'll never learn.*”

¹³ No inglês: “*But Clementina, you don't show any signs of improvement. If you try harder Missis will help you sometimes.*” / “*That's the spirit Clementina. Mother, you are in for it.*”

entre as duas mulheres mudou. Para examinar as várias fases dessa cena, procurei traduzir as falas relevantes com o mínimo possível de sabor, incluindo apenas as informações. No quadro 1, Clementina comenta o comportamento da família.

Quadro 1 – Clementina sozinha – arrumando

Clem.	<i>But lawd, why dese people will leave dem tings all over de place. Dem don't tink I tired to pick dem up.</i>	Meu deus, por que essas pessoas deixam suas coisas em tudo que é lugar. Não sabem como estou cansada de juntar tudo?
-------	---	--

(MARSON, 1933, p. 38, grifos nossos)

Neste momento, quando Clementina está trabalhando e falando sozinha, a pronúncia é marcada em oito das 22 palavras (em redondo no quadro) e todos os verbos auxiliares são usados conforme uma gramática que difere do padrão britânico. Ruth diria “*why do these people*” em vez de “*why dese people will*”, “*Don't they think*” em vez de “*Dem don't tink*”, e “*I am tired*” em vez de “*I tired*” (negrito no quadro). O jeito de falar representado por essas duas frases parece coerente com aquele da primeira cena.

No Quadro 2, Clementina para de trabalhar para olhar um chapéu que Ruth deixou no chão.

Quadro 2 – Clementina sozinha – chapéu

	<i>(Sees Ruth's hat on the floor)</i>	(Vê o chapéu de Ruth no chão)
Clem.	<i>What a nice little hat</i>	Que chapeuzinho bonito.
	<i>(picks it up)</i>	(Pega o chapéu)
Clem.	<i>It would jes' suit me nicely. Let me try it.</i>	Cairia muito bem em mim. Vou provar.
	<i>(Puts it on and runs to look in the mirror. Footsteps. She takes off hat hurriedly and starts brushing it) (Enter Ruth)</i>	(Coloca o chapéu e corre para se olhar no espelho. Passos. Tira o chapéu rapidamente e começa a escová-lo.) (Ruth entra)

(MARSON, 1933, p. 38, grifos nossos)

Com esse novo foco, a linguagem de Clementina parece mudar drasticamente: essas três frases são menos complexas que as anteriores, mas não apresentam nenhuma estrutura que não seja padrão; além disso, apenas uma das 15 palavras tem uma pronúncia especificada (em negrito no quadro). Se Clementina quer imitar a fala da patroa enquanto experimenta o chapéu – ao ponto de pronunciar “*little*” de forma padrão, quando é bastante comum encontrar a grafia “*lickle*” no inglês jamaicano – parece estranho que ela se permita o deslize de falar “*jes*” em vez de “*just*”. Talvez meu ouvido seja inadequado para captar as nuances, mas me parece

que Clementina está parodiando a patroa; mesmo que não seja o caso, podemos aproveitar a sugestão na tradução para representar a mulher de maneira mais autônoma, menos subserviente.

O Quadro 3 mostra o momento em que Clementina quer falar com Ruth sobre sua aprendizagem, mas é ignorada.

Quadro 3 – Clementina com Ruth – aprendizagem

Clem.	<i>Miss Root.</i>	Dona Ruth.
Ruth	<i>Yes Clementina.</i>	Sim, Clementina.
Clem.	<i>I have learn all me words for today ma'am.</i>	Aprendi todas as minhas palavras para hoje, senhora.
Ruth	<i>Well, learn six more. I shan't hear them tonight.</i>	Então aprenda mais seis. Não vou ouvi-las hoje.
Clem.	<i>All right Miss Root</i>	Tudo bem Dona Ruth.

(MARSON, 1933, p. 38, grifos nossos)

Esse trecho marca três divergências de pronúncia em relação ao padrão britânico: “Root” em vez de “Ruth”, “learn” em vez de “learnt”, e “me” em vez de “my” (em negrito no quadro). A patroa está distraída e não presta atenção na fala da empregada; se prestasse, perceberia que Clementina acaba de usar uma forma verbal bastante sofisticada, com o verbo auxiliar padrão. Na primeira cena, quando Clementina falou “bring” em vez de “brought”, ela usou o verbo no infinitivo em vez de conjugá-lo no passado simples, como Ruth exigia. No início dessa última cena, falando sozinha, no dialeto em que se sente mais confortável, todos os verbos auxiliares que Clementina usa são empregados de forma não padrão. Agora, quando quer mostrar para a patroa o quanto aprendeu da forma prestigiada da língua, e num contexto em que aquele mesmo passado simples já seria bastante adequado, ela utiliza o *present perfect*, tempo verbal pouco usado em vários dialetos de inglês, e que geralmente causa dificuldades para alunos brasileiros, por representar uma noção do tempo não codificada na gramática da língua portuguesa. Mais do que apenas falar que estudou hoje, Clementina mostra o quanto já aprendeu; Ruth – do mesmo jeito que deixa o chapéu no chão para Clementina pegar – apenas manda a empregada trabalhar mais. Pode não ser fácil encontrar maneiras linguísticas de mostrar essa relação em português, mas a sugestão pode ser traduzida no palco como pronúncia, jeito de falar, atitude ou como um elemento da relação entre as duas mulheres. No quadro 4, podemos observar o resultado da atitude de Ruth: Clementina abandona o esforço de usar os verbos auxiliares do jeito que a patroa ensina, e volta às formas que para ela são mais familiares.

Quadro 4 – Clementina com Ruth – ordens

Ruth	<i>Clementina, quick, the gate.</i>	Clementina, rápido, o portão.
Clem.	<i>A lady getting out of a car ma'am</i>	Uma moça está descendo de um carro, senhora.
Ruth	<i>Oh hurry Clementina, show her in here.</i>	Depressa, Clementina, manda ela entrar.
	[...]	[...]
Clem.	<i>De car come fe de lady Miss Root.</i>	O carro já chegou para a moça, Dona Ruth.

(MARSON, 1933, p. 38-39, grifos nossos)

Em vez de “*is getting*”, ela fala apenas “*getting*”; em vez de “*has come*” – o mesmo *present perfect* que usou no outro trecho –, usa apenas “*come*” (negrito no quadro). Na última frase, na última fala que ouvimos de Clementina, ela também carrega na pronúncia, com metade das palavras marcadas (redondo no quadro).

Juntando as quatro fases da última cena, temos uma Clementina que fala inglês jamaicano quando ninguém está ouvindo, parodia a patroa enquanto experimenta seu chapéu, se esforça para usar um tempo verbal sofisticado para impressioná-la e – depois de ser ignorada – enfatiza o próprio dialeto em detrimento do dialeto imposto por Ruth. Em vez de contabilizar “erros” na fala da empregada e produzir um texto em português com um número igual de “erros” mais ou menos equivalentes, me parece que a tradução dessas falas tem dois passos obrigatórios: o primeiro é encontrar uma voz autêntica para Clementina, voz que surja da comunidade negra da cidade em que a peça vai ser produzida e que aquela comunidade vai reconhecer. O segundo passo é encontrar, dentro daquela voz, as maneiras autênticas de alternar entre a forma mais confortável, a forma para parodiar a patroa, a forma para mostrar o esforço na aprendizagem e a forma enfaticamente resistente no final. Sendo eu quem sou, nenhuma dessas decisões cabe a mim.

Considerações finais

Não há espaço aqui para contar a história de Una Marson em Londres, de seu trabalho na Liga das Nações, da volta para a Jamaica em 1937, desolada com a recusa do Império Britânico de enfrentar a invasão da Etiópia pela Itália fascista, da produção em Kingston da peça *London calling*, em que a principal clivagem linguística é entre os personagens de fala britânica (caribenhos, africanos, ingleses) e um único caribenho de fala estadunidense. Não há como entrar em detalhes sobre a peça *Pocomania*, escrita e produzida na Jamaica, com sua valorização da fala e da religião afro-jamaicanas, nem sobre a volta de Marson a Londres, o trabalho na BCC, que cumpriu papel crucial na formação da literatura anglo-caribenha,

ou o período que ela passou nos Estados Unidos. Para quem quiser saber mais sobre esses assuntos, sugiro as biografias de Délia Jarrett – Macauley e Lisa Tomlinson e, em português, um artigo meu, chamado “Cinco contemporâneas anglófonas de Carolina Maria de Jesus”.

Sobre *At what a price*, Ruth é, sem dúvida, sua força principal, mas não é sempre admirável. Se ela sair enfraquecida demais, a peça perde seu próprio motivo de existir, mas se sair ilesa – principalmente na relação com Clementina – perdemos grande parte da potência e da complexidade que a peça pode oferecer. A plateia precisa poder celebrar a resistência de Ruth como mulher preta numa sociedade machista, racista e colorista, sem ignorar seus privilégios como mulher de classe média e bem escolarizada. Precisamos também da resistência de Clementina, de Josephine e de Boils e Blisters.

Referências

ALEXANDER, Ian. Cinco contemporâneas anglófonas de Carolina Maria de Jesus. *Organon*. Porto Alegre, v. 37, n. 74, p. 61-82, jul./dez. 2022.

BASTOS, Fernanda. As políticas da tradução do “Black English” em solo brasileiro. *Matinal*, Porto Alegre. 25 set. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/traducao/as-politicas-da-traducao-do-black-english-em-solo-brasileiro/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

ELLIS, Zoila. A hero’s welcome. In: ELLIS, Zoila. *On heroes lizards and passion*. Belize: Cubola Productions, 1988. p. 106-130.

GONZALEZ, Lélia. Democracia racial? Nada disso! (1981) In: RIOS, F.; LIMA, M. (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2020. p. 183 – 185.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. (1988) In: RIOS, F.; LIMA, M. (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Schwarcz, 2020. p. 115-125.

HUGHES, Spike. All-coloured play of many accents. *Daily Herald*, London, p. 3, 16th jan. 1934. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000681/19340116/055/0003>. Acesso em: 26 mar. 2023.

JARRETT-MACAULEY, Delia. *The life of Una Marson: 1905-65*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

KEMPADOO, Oonya. *Buxton spice*. London: Phoenix, 1998.

LEFEVRE, André. Mother Courage’s Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature. *Modern language studies*, v. 12, n. 4, p. 3-20, 1982.

MARSON, Una. *At what a price*. (1933) Disponível em: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_66878_d_f001r#. Acesso em: 26 mar. 2023.

MARSON, Una. London Calling. (1937) In: MARSON, U. *Pocomania and London calling*. Kingston: Blouse & Skirt, p. 69-143, p. 2016.

MARSON, Una. Pocomania. (1938) In: MARSON, U. *Pocomania and London calling*. Kingston: Blouse & Skirt, p. 1-66, 2016.

TOMLINSON, Lisa. *Una Marson*. Kingston: University of the West Indies Press, 2019.

WALCOTT, Derek. Ti-Jean and his brothers. In: WALCOTT, Derek. *Dream on Monkey Mountain and other plays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, p. 86-166, 1970.

Perguntas para reflexão

1. Quando traduzimos um texto de, por exemplo, uma mulher negra do Caribe, quais responsabilidades temos em relação ao texto de partida, à sua autora, à sua comunidade de origem, ao texto de chegada, às suas prováveis leitoras, e à história?
2. Hoje em dia, seria visto como ofensivo se um ator branco interpretasse um personagem negro num filme, seja pela ligação histórica dessa prática com a caricatura explicitamente racista, pela falta de autenticidade ou pelo fato de tirar o emprego de um ator negro. Quando uma pessoa branca traduz um texto de autoria negra, o que ela precisa ou não fazer para produzir uma tradução adequada, que possa contribuir para desconstruir semelhante ofensa?

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

