

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAÚJO

WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: ESTUDO CRÍTICO E
TRADUÇÃO

GOIÂNIA
2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: *Cibele de Guadalupe Sousa Araújo*

Título do trabalho: *"Why Don't You Carve Other Animals: estudo do crítico e tradução."*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Cibele de Guadalupe Sousa Araújo
Assinatura do(a) autor(a) ²

Data: *06 / 10 / 2019*

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

² A assinatura deve ser escaneada.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):		Cibele de Guadalupe Sousa Araújo			
E-mail:		guadalupe.sousa@gmail.com			
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor		Secretaria Municipal de Educação de Goiânia			
Agência de fomento:		Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico		Sigla:	CNPq
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	33.654.831/0001-36
Título: <i>WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: ESTUDO CRÍTICO E TRADUÇÃO</i>					
Palavras-chave:		Tradução, Literatura do Zimbábue, Yvonne Vera, <i>Why Don't You Carve Other Animals</i> .			
Título em outra língua:		<i>WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: CRITICAL STUDY AND TRANSLATION</i>			
Palavras-chave em outra língua:		Translation, Zimbabwean Literature, Yvonne Vera, <i>Why Don't You Carve Other Animals</i> .			
Área de concentração:		Estudos Literários			
Data defesa: (dd/mm/aaaa)		27/04/2015			
Programa de Pós-Graduação:		Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística			
Orientador (a):		Professor Doutor Heleno Godói de Sousa			
E-mail:		hgodoy@brturbo.com.br			
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☐ SIM ☒ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAÚJO

WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: ESTUDO CRÍTICO E
TRADUÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

GOIÂNIA
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Araújo, Cibele de Guadalupe Sousa
WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS [manuscrito] :
ESTUDO CRÍTICO E TRADUÇÃO / Cibele de Guadalupe Sousa
Araújo. - 2015.
xi, 308 f.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL) , Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística,
Goiânia, 2015.
Bibliografia.

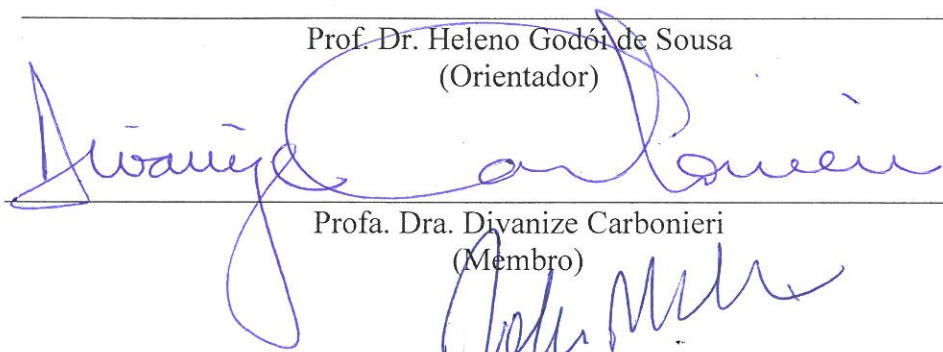
1. Tradução. 2. Literatura do Zimbábue. 3. Yvonne Vera. 4. Why
Don't You Carve Other Animals. I. Sousa, Heleno Godói de, orient. II.
Título.

WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: ESTUDO CRÍTICO E TRADUÇÃO

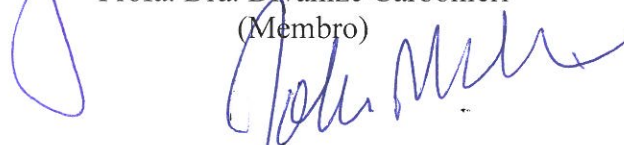
CIBELE DE GUADALUPE SOUSA ARAÚJO

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutor em Letras e Linguística, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída dos seguintes professores:

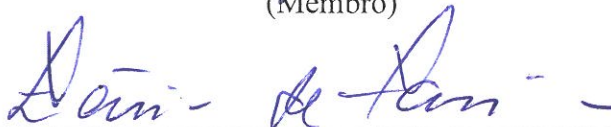
Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa
(Orientador)



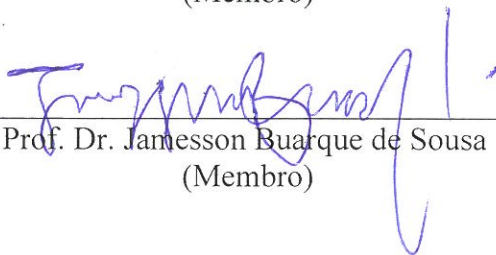
Profa. Dra. Divanize Carbonieri
(Membro)



Prof. Dr. John Milton
(Membro)



Profa. Dra. Zênia de Faria
(Membro)



Prof. Dr. Jamesson Buarque de Sousa
(Membro)

Profa. Dra. Albertina Vicentini
(Suplente)

Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt M. Cânovas
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, pelo apoio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa, e à Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, pela concessão da licença para aprimoramento profissional, pelo período integral de meu doutoramento.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, representado por sua Coordenadora, Professora Joana Plaza Pinto, e pelos integrantes da sua secretaria administrativa, Consuelo de Lourdes, Pedro Henrique, Bruno Calassa pela gentileza e prontidão no atendimento prestado aos pós-graduandos.

Ao Professor Heleno Godoy dedico minha mais profunda gratidão por estes já sete anos de uma orientação paciente, acolhedora, atenta, cuidadosa e generosa. Seu discernimento, erudição e serenidade engrandeceram imensamente esse trabalho. Sua compreensão e generosidade foram inestimáveis para mim durante todo o processo. Seus ensinamentos e muitos gestos de amizade levarei para toda a vida.

Agradeço à Professora Divanize Carbonieri pela leitura cuidadosa, as importantes contribuições e pela participação nas bancas de Qualificação e Defesa. Ao Professor Jameson Buarque, pela leitura atenta, as inúmeras lições e pela participação nos exames de Qualificação e Defesa. Ao Professor John Milton e à Professora Zênia de Faria pela disposição, leitura e colaboração com a Defesa desse trabalho. À Professora Albertina Vicentini e à Professora Suzana Cânovas por integrarem a banca de Defesa.

Meu muito obrigada a todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e da Faculdade de Letras que fizeram parte de meu percurso acadêmico, especialmente aos professores das disciplinas cursadas, à Professora Leila Borges Dias e também ao Professor Alexandre Badim, cujas palavras de incentivo no dia da entrevista para a seleção ainda ecoam em minha memória.

Meus agradecimentos a Marina Melo, amiga constante e fiel, com quem dividi muitos momentos de angústia, mas outros tantos de risadas e reflexões literárias. A Rejane Ferreira, pelo companheirismo durante o desenvolvimento de nosso doutorado. A Gustavo Ponciano, a quem nunca agradei propriamente pela paciência, o tempo e a atenção nestes nossos muitos anos de Pós-Graduação e de amizade. A Giovana Bleyer que, já ao final do trabalho, generosamente me ofereceu preciosos conselhos de tradução e de amizade. Às amigas de sempre: Diane Valdez, Camila Leopoldina, Elen Candida, Julianny Nobres e Karlla Fleury.

Sou grata também à minha família: minha avó Virgínia, minha mãe, Eulange, meu pai, Celso, minha madrastra Sheila, meus irmãos, Gorete, Ramon, Lucas e Daniel, pela formação que me permitiram ter, por estarem sempre presentes e por serem tão importantes em minha vida. E a Alexandre, meu filho, meu aconchego.

Por último, agradeço a Deus, em quem deposito minha fé, e a Nossa Senhora, que me guarda como sua filha consagrada.

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência.
Antoine Berman (2013)

Words become weapons.
Yvonne Vera (1999)

RESUMO

Esta tese de doutoramento traz a obra da laureada ficcionista zimbabuense Yvonne Vera para o sistema literário brasileiro, produzindo uma tradução de sua obra inaugural, *Why Don't You Carve Other Animals* (1992). Partindo das premissas de que toda tradução é uma “reescritura” de um texto original (LEFEVERE, 2007) e de que todo tradutor é primeiro um leitor (BASSNETT, 2002), produzimos uma tradução pautada pela “ética da diferença” (VENUTI, 2002). Para tanto, no âmbito da circulação de obras estrangeiras, optamos por uma cultura raramente representada no cânone nacional, a zimbabuense, e, dentro dela, pela representação literária de um segmento socialmente marginalizado, o das mulheres. O equilíbrio entre as atitudes de “domesticação” e “estrangeirização” orientou o trabalho, que visou a uma “tradução ética” (BERMAN, 1995). Para subsidiar a produção da tradução, analisamos o estilo composicional da autora, que, ao utilizar uma prosa muito poética, marcada por repetições e ritmo, articula temas considerados tabus em sua sociedade, ligados, principalmente, aos efeitos da opressão colonial, da violência e do sexismo. Desenvolvemos também um estudo crítico da obra, abrangendo elementos como o narrador, o ponto de vista narrativo, personagens, tempo e espaço, com os quais a autora constrói um painel da sociedade de então, confrontando e recusando os discursos oficiais hegemônicos existentes. Essa tese consiste no nosso projeto de tradução do livro de Vera, no comentário crítico acerca das estratégias tradutórias que escolhemos seguir e a reflexão acerca do efeito das alterações no nível da linguagem na tradução, bem como na produção de dois paratextos (GENETTE, 1997), um prefácio e um glossário.

Palavras-chave: Tradução. Literatura do Zimbábue. Yvonne Vera. *Why Don't You Carve Other Animals*.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to introduce the work of Zimbabwean writer Yvonne Vera to the Brazilian literary system, by achieving a translation of her inaugural piece of literary work, *Why Don't You Carve Other Animals* (1992). Departing from well-grounded premises that every translation is a “re-writing” of its original text (LEFEVERE, 2007), and that every translator is first a reader (BASSNETT, 2002), we have attained a translation contrived by the “ethics of difference” (VENUTI, 2002). Therefore, in the foreign literary dissemination context, we have opted to approach the Zimbabwean culture, which is barely represented in our national canon, as well as address the women literary representation, a socially marginalized group. The equilibrium between attitudes towards “domestication” and “foreignization” has grounded the work, which has envisioned the result of an “ethical translation” (BERMAN, 1995). In order to subsidize the resulting translated piece, we have analyzed the compositional style of the author, whom, through the use of a very poetic prose, marked by repetitions and rhythm, addresses themes considered to be taboo in her society at the time, mainly linked to the effects of colonial oppression, violence, and sexism. We have also developed a critical study of the short stories, covering elements such as the narrator, the narrative point of view, characters, time and space, with which the author constructs a mosaic of the societal mark of the time, confronting and dismissing the official hegemonic discourses. This doctoral dissertation consists of our project of translating Vera's book, a critical commentary on the translating strategies we have chosen to follow, the analysis of the effects on the changing of linguistic levels of translation, as well as the construction of two paratexts (GENETTE, 1997), a preface, and a glossary.

Keywords: Translation. Zimbabwean Literature. Yvonne Vera. *Why Don't You Carve Other Animals*.

LISTA DE QUADROS

[illegible]

Quadro 41 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	185
Quadro 42 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	186
Quadro 43 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	260
Quadro 44 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	262
Quadro 45 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	262
Quadro 46 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	263
Quadro 47 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	265
Quadro 48 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	265
Quadro 49 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	266
Quadro 50 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	267
Quadro 51 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	268
Quadro 52 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	268
Quadro 53 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	268
Quadro 54 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido.....	269

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – YVONNE VERA: UMA APRESENTAÇÃO DA AUTORA	21
1.1 YVONNE VERA E SUA CRIAÇÃO DE PROSA PELA POESIA	21
1.2 BIBLIOGRAFIA COMENTADA, FORTUNA CRÍTICA E TRADUÇÃO DAS OBRAS DE VERA	42
CAPÍTULO 2 – <i>WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS</i>: SOB PERSPECTIVA CRÍTICA.....	48
2.1 A OBRA, SEU CONTEXTO, ENREDOS E TEMAS	48
2.1.1 <i>A escrita dos contos</i>	48
2.1.2 <i>O contexto histórico das narrativas</i>	50
2.1.3 <i>O enredo dos contos e os temas discutidos</i>	59
2.2 ASPECTOS ESTRUTURAIS DAS NARRATIVAS	69
2.2.1 <i>O gênero conto e os contos de Vera</i>	69
2.2.2 <i>O narrador e o ponto de vista</i>	77
2.2.3 <i>O protagonismo feminino e a construção das personagens</i>	83
2.2.4 <i>O uso do tempo</i>	88
2.2.5 <i>A construção do espaço</i>	93
CAPÍTULO 3 – UMA APROXIMAÇÃO COM A TEORIA DA TRADUÇÃO	99
3.1 A TEORIA DA TRADUÇÃO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	99
3.2 TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA TEORIA DA TRADUÇÃO	111
3.3 ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO LITERÁRIA	122
CAPÍTULO 4 – NOSSO PROJETO DE TRADUÇÃO	128
4.1 O PLANO DE TRADUÇÃO.....	128
4.2 OS SISTEMAS LITERÁRIOS BRASILEIRO E ZIMBABUENSE.....	130
4.3 AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS	140
4.4 A TRADUÇÃO ESPECÍFICA DOS CONTOS	146
4.4.1 <i>A tradução de “Crossing Boundaries”</i>	146
4.4.2 <i>A tradução de “Independence Day”</i>	152
4.4.3 <i>A tradução de “The Shoemaker”</i>	154
4.4.4 <i>A tradução de “Shelling Peanuts”</i>	157
4.4.5 <i>A tradução de “It Is Hard to Live Alone”</i>	160
4.4.6 <i>A tradução de “Moon on the Water”</i>	162
4.4.7 <i>A tradução de “A Thunderstorm”</i>	164
4.4.8 <i>A tradução de “Whose Baby Is It?”</i>	167
4.4.9 <i>A tradução de “The Bordered Road”</i>	169
4.4.10 <i>A tradução de “Getting a Permit”</i>	171
4.4.11 <i>A tradução de “Why Don’t You Carve Other Animals”</i>	174
4.4.12 <i>A tradução de “An Unyielding Circle”</i>	177
4.4.13 <i>A tradução de “Ancestral Links”</i>	180
4.4.14 <i>A tradução de “During the Ceasefire”</i>	184
4.4.15 <i>A tradução de “It Is Over”</i>	186

CAPÍTULO 5 – A TRADUÇÃO DE <i>WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS</i> ...	189
5.1 CRUZANDO FRONTEIRAS	191
5.2 DIA DA INDEPENDÊNCIA	213
5.3 O SAPATEIRO	215
5.4 DESCASCANDO AMENDOINS	219
5.5 É DIFÍCIL VIVER SOZINHA	222
5.6 LUA NA ÁGUA.....	226
5.7 UMA TEMPESTADE.....	229
5.8 DE QUEM É ESSE BEBÊ?.....	232
5.9 A ESTRADA CERCADA.....	235
5.10 CONSEGUINDO UMA PERMISSÃO	237
5.11 POR QUE VOCÊ NÃO ENTALHA OUTROS ANIMAIS	241
5.12 UM CÍRCULO QUE NÃO SE RENDE.....	244
5.13 LAÇOS ANCESTRAIS	247
5.14 DURANTE O CESSAR-FOGO.....	255
5.15 ESTÁ ACABADO	257
CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES PÓS-TRADUÇÃO	260
6.1 AS DIFERENÇAS NO NÍVEL DA LINGUAGEM	260
6.2 OS PARATEXTOS DA TRADUÇÃO	270
6.2.1 O prefácio da tradutora	272
6.2.2 O glossário da tradução	277
CONCLUSÃO.....	279
REFERÊNCIAS	298

INTRODUÇÃO

Para André Lefevere (2007) tradução, historiografia, antologização, críticas e edições são todas formas de reescritura de um texto original. Para além disso, toda reescritura, como defendem André Lefevere e Susan Bassnett (2007, p.11), “qualquer que seja sua intenção reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada”. Esta tese de doutoramento constitui a tentativa de uma nova e diferente reescritura da obra de Yvonne Vera, uma romancista e contista zimbabuense internacionalmente renomada, que já havíamos reescrito, em forma de crítica, em nossa dissertação de mestrado, intitulada *A representação do feminino na ficção de Yvonne Vera* (2010). Com o propósito de mais uma vez trazer a obra de Vera para nosso sistema literário, o brasileiro, produzimos uma tradução de sua primeira obra, a coletânea de contos *Why Don't You Carve Other Animals* (1992).

Em nosso trabalho, consideramos que, ao traduzirmos literatura, não apenas a obra literária, em sua textualidade, está em questão, pois também cabe ao tradutor, cujas escolhas são sempre ideologicamente motivadas, criar imagens “de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 18). Como ressaltado por Lawrence Venuti (2002, p.130), a tradução “exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras”. Nesse sentido, nossa tese, desde a escolha da obra a ser traduzida, pauta-se por uma “ética da diferença” (VENUTI, 2002), posto que, no âmbito da circulação de obras estrangeiras, trabalha com uma cultura sem representação no cânone nacional, a zimbabuense, e, dentro dela, com a representação literária de um segmento socialmente marginalizado, o das mulheres. Procuramos também afastar nossa tradução de imagens e estereótipos, histórica e ideologicamente construídos, associados aos africanos e aos negros¹ em nossa cultura, e manter as imagens inscritas na obra, algumas vezes realçando-as, ao invés de domesticá-las.

¹ Ressaltamos que a controvérsia no uso dos termos “preto” ou “negro” para designação de indivíduos da raça negra causou certo impasse tanto na escrita da tese quanto na produção da tradução. Destacamos que nossa preferência, apesar de parecer ser cada vez mais corrente o uso do termo “preto”, deu-se pelo uso do vocábulo “negro”. Nossa decisão é orientada pela classificação racial utilizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nela, um indivíduo da raça negra pode identificar-se, e/ou ser identificado, por duas cores: pardo ou preto. Somados, pardos e pretos compõem a população negra brasileira, de acordo com o método correntemente utilizado pelo Censo Demográfico. Como salienta Rafael Guerreiro Osorio (2003, p. 19), a “classificação racial brasileira é única, e reflete preocupações engendradas pela história nacional” e “[n]ão existe uma classificação internacional para raças ou para etnias”. Ao pensarmos nas duas culturas envolvidas, a brasileira e a zimbabuense, é notável que as duas sociedades sofreram, e sofrem, com a questão da discriminação racial.

Escritos em elevado registro do inglês, idioma corrente no país, dada a tardia independência, em 1980, os contos imprimem referências culturais do povo colonizado e, dentro desse grupo, da minoria feminina, duplamente oprimida pelo colonizador, que vem de fora, e pelo sistema patriarcal tribal, predominante e tradicional na estrutura social do Zimbábue. O “universo do discurso” (LEFEVERE, 2007) representado é, majoritariamente, o autóctone, com vocábulos, crenças, hábitos e situações próprios dos grupos étnicos, shona e ndebele². Existe um predomínio de referências à cultura shona, mas há também elementos compartilhados pela cultura ndebele. Há ainda os elementos da hibridização cultural entre colonos e colonizados, forjada na convivência forçada entre eles, ditada por relações assimétricas de poder.

Apesar de ser a obra menos pesquisada e premiada da autora, já observamos em *Animals* dois traços fundamentais da escrita de Vera: sua celebrada prosa poética e a discussão mordaz de temas controversos e tabus. Adrian Roscoe (2008) destaca que, à exceção do caráter realista das narrativas, que nos romances ganham contornos surrealistas e simbólicos, os contos de Vera já apresentam compressão e figuratividade poética, imagens de escuridão, sombra e fusão entre concreto e abstrato. Roscoe ressalta, também, que os contos são inscritos em parágrafos curtos e finalizados com frases epigramáticas, e neles observamos temas como a solidão existencial, a ruína da tradição, a terra como um local de contestação, questões de gênero, investigação psicológica de indivíduos traumatizados, resistência ao casamento e à maternidade compulsórios, empoderamento, desempoderamento e complexidades da história no contexto de colonização.

Em nosso trabalho, não negamos absolutamente o caráter determinante que os sistemas literários das línguas fonte e alvo exercem sobre a tradução, influenciando questões em âmbitos ideológico e poetológico (BASSNETT, 2002; LEFEVERE, 2007). Tampouco, negamos o caráter domesticador intrínseco ao ato tradutório. Todavia, acreditamos, a função primordialmente acadêmica desta tradução favorece uma “tradução ética”, em que, como propõe Antoine Berman (1995), a domesticação etnocêntrica e o respeito à estrangeiridade do texto estrangeiro possam ser balanceados pela atitude dialógica do tradutor. Assim, procuramos

No entanto, parece-nos que enquanto aqui o critério para discriminação reside mais na presença de marcas ou traços fenótipos da raça negra no indivíduo, lá a discriminação abarca sua origem, sua ancestralidade negra, principalmente no contexto colonial, e adentra outras questões e conflitos entre os diferentes grupos étnicos do país. De todo modo, o uso do termo “negro” prevalece na tese e na tradução, tanto para se referir aos brasileiros de raça negra quanto para se referir aos africanos, majoritariamente, zimbabuenses, de raça negra.

² Diferentes grupos étnicos coabitaram o platô zimbabuense, desde a época pré-colonial, o que colaborou para a diversidade étnica de sua população atual. Shona e Ndebele são os dois principais grupos étnicos do Zimbábue, sendo suas respectivas línguas reconhecidas, junto ao inglês, como idiomas oficiais do país.

assumir em nosso trabalho os critérios ético e poético da tradução, defendidos por Berman (1995). Do ponto de vista ético, procuramos respeitar tanto o texto original quanto o leitor da tradução, ao evidenciar nossa manipulação da obra. Do ponto de vista poético, buscamos privilegiar uma certa correspondência com a textualidade do original, respeitando sua *letra*.

Berman também afirma que o trabalho tradutório demanda do tradutor diversas leituras, como as de outras obras do autor, de obras críticas sobre o autor e a obra e de obras sobre sua época. Essas leituras de apoio escoram o ato tradutório. Tomi Adeaga (2006, p. 62), por sua vez, destaca que a tradução acadêmica valoriza justamente o contexto cultural e linguístico do texto e “implica a necessidade do conhecimento mais aprofundado da cultura objeto antes de ela se tornar parte da cultura alvo”³. Desta forma, em nossa aproximação dos dois sistemas literários, o zimbabuense e o brasileiro, não objetivamos estabelecer hierarquias ou privilegiar nenhuma das línguas, culturas ou literaturas envolvidas. Procuramos, antes, subsidiada pela devida pesquisa acadêmica, o “escoramento do ato tradutório”, respeitar as referências culturais presentes nos contos originais, o estilo composicional e projeto literário da autora, e, concomitantemente, construir uma tradução significativa e com uma certa fluência na língua de chegada.

O problema de nossa pesquisa é, então, construir, com o apoio das teorias pertinentes, uma tradução ética, nos termos de Berman, ou estrangeirizante na proposição de Venuti, da obra inaugural de Yvonne Vera, para o português brasileiro, tradução essa que respeite suas referências culturais, sem desconsiderar a imbricação de tais referências com sua articulação textual, introduzindo-a aos leitores de língua portuguesa em todo o mundo. Para tanto, contamos tanto com o conhecimento objetivo dos idiomas, inglês e português, quanto com o conhecimento subjetivo acerca da autora, sua obra e seu contexto, adquirido em nosso Mestrado em Estudos Literários e aprofundado durante o doutoramento. Pretende-se ainda, contribuir, por meio do aprofundamento acerca do estilo composicional da autora no gênero literário conto, com sua fortuna crítica – já que pouquíssimas são as referências a sua contística, reunida majoritariamente na coletânea mencionada – e subsidiar os leitores da tradução com um conjunto coeso de informações sobre a autora, a obra e seu contexto.

Nossos objetivos, inicialmente arrolados no projeto de doutoramento, eram:

³ “implies the necessity for a deeper knowledge of the object culture before it becomes part of the target culture” (ADEAGA, 2006, p. 62). São nossas, quando não diferentemente indicado, todas as traduções utilizadas neste texto. Em geral, as referências teóricas são traduzidas diretamente no corpo do texto e seguidas do original em nota de rodapé. Já os excertos originais das obras literárias de Yvonne Vera são expostos no corpo do texto e traduzidos em nota de rodapé, quando não contrapostos diretamente a sua respectiva tradução no corpo do texto.

aprofundar o conhecimento acerca do gênero literário conto; conhecer a teoria da tradução, com seus procedimentos e implicações; conhecer e compreender as diferenças culturais, ideológicas, sociais e históricas entre Brasil e Zimbábue; conhecer as estratégias utilizadas pela tradutora Alejandra Devoto, responsável pela tradução de Yvonne Vera para o espanhol e o catalão. Também figuravam entre os objetivos: analisar estruturalmente os contos da obra *Why Don't You Carve Other Animals*; aplicar os procedimentos tradutórios estudados aos contos analisados; cotejar o nível de linguagem empregado no texto de partida com o do texto de chegada; descrever e explicar possíveis alterações no nível de linguagem; notar que mudanças trazem para o texto essas possíveis alterações.

Com o desenvolvimento da pesquisa, alguns desses objetivos tiveram de ser revistos. A análise dos contos, por exemplo, centrou-se mais nos elementos narrativos e no estilo composicional da autora do que nas especificidades do gênero literário. A aplicação de procedimentos tradutórios, proposta inicialmente, denota a adoção de determinado método de tradução, quando na verdade existe mais um posicionamento ético e ideológico teoricamente orientado, além da seleção e adaptação de estratégias de tradução, que balizam o trabalho com nosso objeto. O objetivo de conhecer as estratégias utilizadas pela tradutora Alejandra Devoto não se mostrou de grande utilidade para o trabalho, por não haver na tradução qualquer tipo de prefácio ou comentário da tradutora, sendo uma edição mais comercial do que acadêmica, e por lidar apenas com o quarto romance de Vera. Por outro lado, a tradução para o alemão da mesma coletânea de contos com que trabalhamos, feita por Flora Veit-Wild (1997), que conta com um posfácio da tradutora, respeitada estudiosa da literatura zimbabuense e da obra de Vera, mostrou-se mais valiosa para nosso estudo, pois pudemos observar e refletir sobre aproximações e afastamentos entre algumas das suas e das nossas escolhas.

Nossa metodologia de pesquisa envolveu a pesquisa bibliográfica, a sistematização da teoria estudada e sua confluência com a prática tanto da análise quanto da tradução dos contos. A tradução dos contos foi feita em diferentes etapas e a reflexão sobre as estratégias utilizadas e os efeitos obtidos também foi construída em camadas, por meio de anotações e comentários. Organizamos a tese em seis capítulos que em conjunto abrangem os objetivos da pesquisa: Capítulo 1 - Yvonne Vera: uma apresentação da autora; Capítulo 2 - *Why Don't You Carve Other Animals*: sob perspectiva crítica; Capítulo 3 - Uma aproximação com a Teoria da Tradução; Capítulo 4 - Nosso projeto de tradução; Capítulo 5 - A tradução de *Why Don't You Carve Other Animals*; e Capítulo 6 - Considerações pós-tradução.

A organização de nosso trabalho pretende guiar e convidar o leitor, profissional ou não-profissional⁴, à leitura. Assim, em virtude da pouca familiaridade de nosso público com a autora e sua obra, dedicamos nosso primeiro capítulo a Yvonne Vera. Nele, apresentamos e comentamos brevemente sua biografia, estilo composicional, bibliografia, fortuna crítica e obras traduzidas. As reflexões centrais deste capítulo foram desenvolvidas durante o curso de Teoria, Recepção e Ensino de Poesia, ministrado pelo Professor Dr. Jamesson Buarque de Sousa. Seguindo a abordagem proposta por Buarque, acompanhamos a infância, a juventude e a formação escolar de Yvonne Vera no Zimbábue, quando já demonstrava uma relação especial com a literatura, sua formação acadêmica no Canadá, onde se graduou, cursou mestrado e doutorado, tempo da escrita de *Animals* (1992) e dos romances *Nehanda* (1993) e *Without a Name* (1994), e o retorno a seu país, onde escreveu seus três últimos romances, *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burnning* (1998) e *The Stone Virgins* (2002). Abordamos também a formação formal e informal da autora e seu celebrado estilo de prosa poética, analisando seu processo de criação pela coerência com sua inserção em certos contextos social, econômico e político, que lhe permitiram ingressar em determinados processos formativos que fundamentam sua relação com a literatura, o acabamento que lhe é possível dar ao material e ao conteúdo em seus textos.

Observamos ainda que a busca estética da autora, que resulta em uma prosa carregada de poesia, articula em nível estético elevado a abordagem de temas tabus de sua sociedade, como violência sexual, estupro, assassinato, e, ao mesmo tempo, agencia o posicionamento axiológico da autora, uma intelectual pós-colonial, abordando temas como o silenciamento de minorias e a opressão patriarcal. Conquanto Majahana John Lunga (2010, p. 191) defende que a mudança na prosa de Vera deu-se pela “equação entre *conteúdo* e *forma*”⁵, incluímos na mesma equação variáveis relativas à formação da escritora, que lhe garantiu o domínio necessário do material, as literaturas e línguas inglesas e africanas, e a teoria pós-colonial, além de sua formação primeira e de sua reinserção em sua comunidade de origem, cujos problemas tornam-se temas, articulados pela autora de acordo com seu posicionamento axiológico. Assim, a análise dos traços estilísticos da autora, por meio dos quais ela articula os temas controversos que discute, produzindo sentido, serve ao propósito de determinar e selecionar alguns destes

⁴ André Lefevere (2007, p. 15-16) distingue o leitor “profissional”, professores e estudantes de literatura, do “não-profissional”, os demais leitores. Em nosso trabalho, utilizamos tais denominações quando nos referimos aos possíveis leitores de nossa própria tese e aos possíveis efeitos gerados por nossas decisões tradutórias no público alvo da tradução.

⁵ “match between *matter* and *manner*” (LUNGA, 2010, p. 191).

traços, considerados como “passagens significantes” (BERMAN, 1995)⁶, para a produção da textualidade da tradução.

Para a tarefa de traduzir os contos de Vera, fez-se necessária sua análise literária. Deste modo, em nosso segundo capítulo, apresentamos a obra, seu contexto, os enredos das narrativas e os temas nelas discutidos. Além disso, analisamos os elementos estruturais das narrativas. Mesmo cientes de seu funcionamento entrelaçado no texto de Vera, permitimo-nos separar tais elementos em seções, durante a análise, para melhor observar seu uso e função nas narrativas, a fim de proceder sua reconfiguração na tradução, mediada pela identificação de suas passagens significantes, as quais nos preocupamos em transpor para a tradução, com vistas a amenizar possíveis defectibilidades. Desta sorte, abordamos inicialmente a coletânea em análise, discorremos em seguida acerca do conto, como gênero literário, relacionando-o com os contos de Vera, e partimos para a abordagem de narrador e ponto de vista, personagens, tempo e espaço. As análises nesse capítulo, ressaltamos, prestam-se primordialmente a subsidiar a produção da tradução, sendo sua adequação a nosso propósito o critério determinante para os percursos teóricos adotados, a seleção de *corpus* efetivada e as reflexões expostas.

Em nosso terceiro capítulo, aproximamo-nos da Teoria da Tradução. Venuti (2002) alerta que cumpre a um tradutor consciente conhecer, além das tradições das línguas e culturas envolvidas na tradução, as tradições da própria tradução. Deste modo, destacamos inicialmente pontos mais relevantes da História da Teoria da Tradução, apoiados nas revisões que do assunto fazem Bassnett (2002), Milton (1998) e Venuti (2012). Retomamos desde a posição clássica, em que o debate acerca da literalidade já era fecundo, até meados do século XX, quando a questão da traduzibilidade dominou as reflexões da filosofia, da crítica literária e da linguística. Em seguida, expomos brevemente o pensamento de alguns teóricos importantes para os desdobramentos da Tradução até seu levante como disciplina autônoma. Dada a especificidade da obra que traduzimos, destacamos também algumas considerações sobre a tradução e a pós-colonialidade e a questão de gênero. E, por fim, adentramos algumas das especificidades da tradução de prosa literária, que mais interessa a nosso projeto. Ressaltamos que, apesar do caráter de revisão teórica deste capítulo, sem contribuições para o campo, ele é essencial para nosso entendimento do traduzir e posicionamento como tradutora.

⁶ Por “passagens significantes”, termo de Berman (1995), entendemos, em nosso trabalho, todos os traços, elementos e passagens que corroboram a individualização ou singularização da obra, os aspectos que a distinguem como obra literária. Para tais passagens, dedicamos especial atenção, durante a execução da tradução, ora preservando-as o mais próximo possível do original, ora reorganizando-as com vistas a estabelecer uma correspondência de efeito com o original.

No quarto capítulo, apresentamos uma breve reflexão sobre os sistemas literários das culturas de partida, zimbabuense, e de chegada, brasileira⁷. Consideramos que a origem colonial aproxima os sistemas literários latino-americano e africano, a literatura brasileira e a do Zimbábue, em suas buscas por uma identidade nacional. É também comum aos dois macrossistemas a atitude de “contraconquista” e a característica, muitas vezes negada, de reciprocidade da influência entre literaturas “preferenciais”, as das metrópoles, e “menores”, as “excêntricas” (CAMPOS, 2013). Não obstante, os modelos implantados pelos colonizadores europeus, a época e a duração da colonização e as reações dos povos na colônia e na pós-colonialidade suscitaram singularidades próprias na América e na África. Aspectos que, em certos momentos, motivam nossas decisões tradutórias. Expomos e discutimos também, neste capítulo, nosso projeto de tradução, fruto da equação de nossa posição tradutória e das especificidades da obra em tradução, e nossas escolhas tradutórias gerais. Apresentamos ainda comentários mais específicos da tradução, conto a conto.

O capítulo quinto é a materialização de nosso projeto de tradução. Nele, apresentamos, enfim, a tradução dos quinze contos que compõem a coletânea: “Crossing Boundaries”, “Independence Day”, “The Shoemaker”, “Shelling Peanuts”, “It Is Hard to Live Alone”, “Moon on the Water”, “A Thunderstorm”, “Whose Baby Is It?”, “The Bordered Road”, “Getting a Permit”, “Why Don’t You Carve Other Animals”, “An Unyielding Circle”, “Ancestral Links”, “During the Ceasefire” e “It is Over”. Como as escolhas tradutórias são discutidas em capítulo imediatamente anterior, neste, expomos apenas as traduções, sem notas ou comentários a parte. A disposição do texto segue a formatação do restante do trabalho e não pretende reconstituir a formatação da publicação original, pois, ainda que a formatação semelhante pudesse reforçar aspectos similares entre original e tradução, por estarem inseridos em uma tese relativamente extensa, acreditamos que a leitura dos contos ficaria cansativa, devido à utilização de fonte e espaçamento menores.

O último capítulo do trabalho sucede à tradução. Desta forma, nele dedicamo-nos, primeiramente, a cotejar, no nível da linguagem, trechos do texto original e do texto traduzido, para visualizar algumas das alterações que as mudanças nesse nível trouxeram para a tradução. Salientamos que as análises das alterações no nível da linguagem são breves e de caráter amostral, sem pretensão de constituir uma análise ou avaliação global da tradução. Ademais,

⁷ Parte das considerações a que chegamos nesta análise foram suscitadas pelas discussões realizadas durante a disciplina de Literatura e Patriarcalismo, ministrada pela Profa. Dra. Leila Borges Dias Santos, a quem muito agradecemos.

percebendo os paratextos como um suporte para a tradução (BERMAN, 1995) e reconhecendo a função mediadora que podem exercer em uma tradução ética, como defendem Giovana Bleyer F. dos Santos e Marie-Hélène C. Torres (2012), apresentamos um prefácio e um glossário, construídos a partir do estudo crítico e teórico que fundamenta e precede à tradução. Com nosso prefácio pretendemos subsidiar um leitor potencial, profissional ou não-profissional, com informações gerais sobre autora, contexto, referências culturais e opções tradutórias. Tais informações foram selecionadas e organizadas de acordo com esse gênero textual. Já o glossário da tradução veicula informações sobre os vocábulos autóctones mantidos no texto traduzido. Após o sexto capítulo, apresentamos nossas conclusões, que recuperam o trajeto percorrido no trabalho e o finalizam.

Por fim, ressaltamos acreditarmos que nosso trabalho justifica-se tanto por seu viés teórico quanto por sua relevância social. Teoricamente, em nossa abordagem pretendemos contribuir com a área pouco estudada das literaturas africanas anglófonas, que pertence, como ressalta Adeaga (2006, p. 14) às “novas literaturas em inglês”⁸. Entre as chamadas novas literaturas em inglês, estão incluídas as literaturas anglófonas da Ásia, África, Caribe, Oceania e Canadá. A abordagem destas literaturas, nas quais são centrais questões como identidade, subalternização, hibridização cultural, colonização, descolonização, migração e diáspora, desloca a abordagem centrada em literaturas nacionais específicas, como a inglesa e a americana, que predominam no cânone brasileiro de literatura anglófona. Frisamos que nosso trabalho representa um contraponto tanto à primazia do estudo de literaturas anglófonas de contextos culturais hegemônicos, como Inglaterra e Estados Unidos da América, quanto à prevalência do estudo das literaturas africanas de língua portuguesa, indubitavelmente mais divulgadas e pesquisadas em nosso país do que as literaturas de ex-colônias francófonas e, particularmente, as anglófonas.

Socialmente, este estudo vai ao encontro das determinações da Lei nº. 10.639/03, de 09 de janeiro de 2003. Esta Lei representa a luta de diversos setores da sociedade e configura um importante instrumento para uma educação mais inclusiva, pois, em seu vigésimo sexto artigo, torna obrigatório nas instituições de ensino fundamental e médio, públicas ou particulares, a abordagem da História e da Cultura Afro-brasileiras, em todo currículo escolar e, especialmente, nas áreas de Educação Artística, Literatura e História Brasileira. Para além disso, nosso trabalho, que privilegia o respeito às referências culturais do texto estrangeiro, disponibiliza a professores do ensino regular material para atividades relativas ao tratamento da

⁸ “New English Literatures” (ADEAGA, 2006, p. 14).

herança cultural africana, previsto na referida Lei. Destacamos também que a conjuntura criada pela Lei, de respeito e valorização da herança cultural africana, favorece não apenas a tradução de obras daquele macrossistema literário, mas a produção de traduções éticas, como a que empreendemos, que respeitem a estrangeiridade da obra estrangeira.

Ademais, nosso projeto corrobora a determinação legal da revisão dos currículos escolares com vistas a sua adequação a 10.639/03. Neste sentido, aludimos novamente ao deslocamento do cânone literário de língua inglesa, que usualmente abrange apenas as literaturas americana e inglesa, para a focalização de uma cultura africana anglófona, cuja produção se dá em um registro elevado do idioma inglês, enriquecido ainda por referências culturais e linguísticas dos povos autóctones, o que favorece uma educação que respeita a pluralidade cultural. Em última instância, para a revisão dos currículos é necessária, e prevista na mesma Lei, a qualificação de professores e o seu constante aperfeiçoamento pedagógico, pois se considerou madatório não somente introduzir o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, mas também qualificar os professores para ministrarem esse conhecimento. Assim, mais uma vez, nosso trabalho se respalda nas determinações da Lei 10.639/03, por significar o aprimoramento de uma professora-pesquisadora que integra, por concurso, desde o ano de 2008, a Rede Municipal de Educação de Goiânia, ministrando a disciplina de Inglês.

CAPÍTULO 1

YVONNE VERA: UMA APRESENTAÇÃO DA AUTORA

1.1 YVONNE VERA E SUA CRIAÇÃO DE PROSA PELA POESIA

Na Antiguidade, a autoria não era critério para a circulação e consagração dos textos, assim como não era atribuída à genialidade do autor a grandeza da obra, mas à inspiração divina. Durante o Período Clássico, Dom, Possessão e Natureza figuraram entre os princípios de autenticação dos textos. Na Idade Média, a autoria é utilizada com o objetivo de punir os responsáveis por textos transgressores, isto é, seus autores (CHARTIER, 1999). No Romantismo, a atribuição da autoria, antes delegada à interferência divina, atinge o ápice da exaltação do gênio individual. Na segunda metade do século XX, Barthes (2004) declara a morte do autor, o travão imposto ao texto, e as consequências dessa morte são levantadas e analisadas por Foucault (2001), para quem o texto ganha o *status* de propriedade, ao ser cooptado pelo sistema capitalista. Na atualidade, todavia, um texto literário não pode ainda prescindir da referência autoral.

Mikhail Bakhtin (2010) difere o autor-escritor, uma pessoa, do autor-criador, uma função estético-formal. O autor-criador, por meio da superação do material, a língua, recorta, aborda e incorpora em sua obra, sempre a partir de um posicionamento axiológico, o conteúdo do mundo e da vida, sob uma determinada forma, que se condiciona tanto ao conteúdo quanto ao material. Ainda na estética do filósofo, a unidade da responsabilidade deve integrar na unidade do indivíduo os três campos da cultura: ciência, arte e vida (BAKHTIN, 2010).

Neste capítulo, abordamos o processo de criação de Yvonne Vera, a autora-criadora, não por meio da instância do (inegável) talento ou dos motivos que a levaram a escrever (que poderíamos apenas supor e não mapear) ou como fruto de excentricidades individuais da autora-escritora, mas pela coerência com sua inserção em certos contextos social, econômico e político. Tais contextos lhe permitiram tomar parte em determinados processos formativos. São esses processos que amparam sua relação com a literatura e viabilizam o acabamento que lhe é possível dar ao material e ao conteúdo em seus textos. Assim, adotamos para este estudo o método de pesquisa proposto por Jameson Buarque de Sousa (2012, p. 01-02)⁹, que objetiva:

⁹ “Estudos de Autoria”, material didático apresentado e discutido em sala de aula (Curso “Teoria, Recepção e Ensino de Poesia”, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, UFG, mar.-jun., 2012).

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

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

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

Vem da primeira infância também outro importante elemento da formação informal de Vera, a influência da avó, detentora da tradição de contação de histórias e de crenças tradicionais e superstições populares. Com a arte da avó, a autora aprendeu que uma história deve ser sempre contada de maneira a “captura[r] (...) o público” (VERA, 2002, p. 224)¹⁰. Outras pessoas importantes para a formação de Vera foram sua mãe e sua bisavó materna, esta uma importante médium espiritual do Zimbábue. A presença dessas mulheres contribuiu para o posicionamento axiológico da autora, que se dedica a dar voz a narrativas femininas silenciadas pela história oficial, escrevendo “as biografias de mulheres desconhecidas”, “liberando histórias, colocando-as para fora” (VERA, 2002, p. 223-226)¹¹.

¹⁰ “captur[e] (...) the audience” (VERA, 2002, p. 224).

¹¹ “the biographies of unknown women” “liberating stories, setting them off” (VERA, 2002, p. 223-226).

Ao pesquisar a relação entre as carreiras escolar e literária de escritores do Zimbábue, Flora Veit-Wild (1992), utilizando-se de critérios como experiências comuns de nível social, político e educacional, que ressoam em suas obras literárias, distingue três gerações entre os escritores zimbabuenses. A Geração I, pioneira, começou a publicar nos anos 1950 e veio de um contexto de formação educacional mais restrito e compartilhava e apoiava o nacionalismo africano que emergia. A Geração II formou-se em um contexto de educação formal mais acessível aos negros, pela demanda da industrialização do país e foi marcada pelos conflitos políticos da década de 1960. Sua carreira literária dá-se nos anos 1970, sob a repressão política e o isolamento cultural dos intelectuais. Já os escritores da Geração III:

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

No contexto da educação formal no Zimbábue, os alunos cursavam disciplinas regulares, como Inglês, Línguas Vernáculas (como Shona, Ndebele e/ou Zulu), História, Matemática, Geografia, Ciência, Biologia, Latim e Ensino Religioso, as quais, nesta ordem, demonstram a preferência dos escritores entrevistados por Veit-Wild. A disciplina de Inglês, que compreendia o estudo da língua e da literatura da cultura da metrópole, era a favorita dos escritores em virtude do alto prestígio de que gozava nos âmbitos educacional e social. Todavia, como apontam Veit-Wild (1992), Roscoe (2008) e Bamiro (2000), a maior parte da literatura do Zimbábue é produzida em língua vernácula. Um dos motivos apontados para a opção pela língua autóctone é o domínio sobre o idioma. Tal fato pode assinalar a fundamental importância da passagem de Vera pelo Canadá. Sua vivência e sua formação acadêmica no país foram decisivas para o uso que ela faz da língua inglesa em suas obras.

Yvonne Vera pertenceria à terceira geração aludida por Veit-Wild, marcada pela experiência da guerra da liberação durante a infância e a adolescência e por uma posição mais crítica em relação à sociedade e à política estabelecidas no país após a independência. Pertencer à Geração III elucida o posicionamento contestador da escritora acerca de temas como a violência sexual contra mulheres e crianças, a maternidade e a emancipação feminina, considerados tabus

¹² were children and adolescents during the war of liberation. This early experience of war has been a main pre-occupation in their writing which most of them only started after Independence in 1980. At the same time, as they are not veterans of the nationalist cause, they are open-minded and critical towards society and politics in post-independet Zimbabwe (VEIT-WILD, 1992, p. 12).

pela sociedade autóctone patriarcal, além do questionamento da própria independência do país, levada a cabo pelo movimento nacionalista patriarcal e da violência infligida contra os dissidentes no pós-independente Zimbábue. O romance *The Stone Virgins*, por exemplo, “foi a primeira narrativa direta sobre o horror da violência promovida pelo governo contra a população civil de Matabeleland no pós-independência” (CHRISTIANSEN, 2011, p. 206)¹³.

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

De volta à Bulawayo, Vera cursa o nível secundário e superior, graduando-se em Inglês e Ndebele. Torna-se também professora. Concluídos os estudos, leciona literatura inglesa por dois anos antes de casar-se e mudar-se para o Canadá, em 1987. Dedicar especial atenção à disciplina de Inglês, desempenhar-se bem no domínio da língua e ter como base de sua formação a leitura de grandes obras da literatura inglesa são pontos comuns na formação dos escritores zimbabuenses. Yvonne, mesmo antes da leitura escolar obrigatória, pelo acesso à biblioteca, já havia lido “toda a obra de D. H. Lawrence e a maior parte da de George Eliot e de Thomas Hardy aos 12 anos de idade” (LUNGA, 2010, p. 11)¹⁴. O peso do cânone literário inglês pode ser percebido na obra de Vera pela abordagem de temas controversos, como sexualidade e opressão social, e pela perspectiva interna e psicologizante de suas personagens, especialmente as femininas. Assim, por entendermos que estas duas características podem originar “passagens significantes” na obra da autora, procuramos nos atentar para sua identificação e manutenção na tradução.

Ao tempo da escrita de seus primeiros contos, Vera já havia se casado, mudado para o Canadá e cursado a graduação em Inglês, na Universidade de York. Cursava, então, o mestrado.

¹³ “was a first direct narrative of the horror of government-sponsored violence against the civilian population of Matabeleland in the aftermath of independence” (CHRISTIANSEN, 2011, p. 206).

¹⁴ “all D. H. Lawrence and most George Eliot and Thomas Hardy at the age of twelve” (LUNGA, 2010, p. 11).

Vera já havia também descoberto, em 1989, ser soropositivo. Há críticos que relacionam aspectos da obra da autora a sua condição de saúde. John C. Hawley (2011), por exemplo, defende que a mortalidade e falta de controle sobre o corpo, assim como sua invasão, ocupação e traição são temas atraentes a autores que convivem com a AIDS. Todavia, como tal doença não aparece diretamente tematizada em nenhuma das narrativas da autora, assumimos apenas que tal descoberta possa ter influenciado a iniciação, a urgência e a intensidade com que Yvonne Vera dedicou-se à escrita, o que, insistimos, podemos apenas supor e não afirmar.

Na coletânea *Why Don't You Carve Other Animals*, publicada em 1992, pela TSAR Publications, em Toronto, a autora apresenta quinze contos, que abordam o período da guerra civil no Zimbábue e a independência do país, sob a perspectiva de personagens femininas, principalmente. Do ponto de vista do conteúdo, os temas agenciados discutem e refletem problemas de sua comunidade de origem. Alguns desses temas são a solidão e a fragmentação existencial, o desrespeito e a ruína das tradições étnicas, a terra como um local de contestação, questões de gênero, a investigação psicológica de indivíduos traumatizados, a resistência ao casamento e à maternidade compulsórios, o empoderamento e desempoderamento, as complexidades da história no contexto de colonização, a cooptação de negros pelo sistema colonizador, o cerceamento do direito de ir e vir dos negros, suas condições degradantes de vida e de trabalho, a forte ligação campo-cidade e as estratégias de resistência negra. A articulação desses temas, que será abordada no capítulo subsequente, constitui o que nós denominamos passagens significantes na obra, pois contribui para sua singularidade. Esses temas voltam a ser abordados também nos romances posteriores da autora.

Do ponto de vista do material, destacamos que a perspectiva interna e psicologizante das personagens, marcante em toda obra de Vera, já está presente em *Animals*. As narrativas, analisadas segundo a proposição de Mieke Bal (2009), exibem: uma construção complexa de personagens, que recusa a oposição binária ator *versus* oponente; usos de variados aspectos da dimensão espacial, com espaços contrapostos que se associam a grupos e ganham valores e significados diferentes; uma dimensão temporal, com um número considerável de anacronias, que intensificam a experiência de leitura. Em relação aos romances posteriores, todavia, os contos são mais lineares. Eles estão mais comprometidos com a linha narrativa condutora para demonstrar, discutir e refletir sobre os tópicos que apresentam, apesar de já haver significativas experimentações. Esses aspectos do material singularizam a escrita de Vera e configuram passagens significantes da obra, as quais levamos em consideração para nossas escolhas tradutórias. Neste capítulo, realçamos alguns exemplos do que consideramos passagens significantes dos contos originais, sem, no entanto, contrastá-los com nossa tradução.

Tomemos, como exemplo, as primeiras linhas de “Independence Day”, seu primeiro conto escrito:

“Move back! Move back!” the policemen shouted.
 Today they were lining the main street in the city to see the Prince who had come from England to give their country back to them. At midnight.
 The woman took shelter in the green space in her head, and waited. The children, released early from school, were standing along a stretch of empty road, books held above their heads casting inky shadows on their faces. The sun shone brightly on the tarred road. A policeman stood on the broad yellow centre line, his starched cap exploring the distance. Policemen in heavy brown boots and khaki uniforms, holding guns and batons, told the children to move back. The Prince from England would not like to be crowded upon (VERA, 1992, p. 27).¹⁵

Como vemos no excerto, não há dificuldade ou desconforto para o leitor compreender o que acontece, onde acontece, como acontece e com quem acontece. No entanto, já encontramos no conto a repetição de alguns vocábulos, como “*give back*”, “*line*” e “*excited*”, que dá ritmo próprio à narrativa e reforça sua significação subjacente. Ademais, a imagem abstrata criada pela expressão “green space in her head” tange o nível psicológico da personagem e constitui um espaço de refúgio, de segurança, em que se abriga para suportar momentos como os em que se prostitui. De maneira geral, a narrativa corre linearmente, com exceção de uma antecipação implícita ao final do primeiro fragmento, e tematiza a ambiguidade do processo de independência do país por meio da figura ambígua da prostituta, subjugada no exato momento da cerimônia de transição do poder dos brancos para os negros.

A fórmula de narrativa linear se manifesta nos quinze contos do livro. Em todos os contos também há o uso, em maior ou menor grau, de repetições, metáforas e imagens. As repetições chamam bastante atenção e se dão em relação a vocábulos, estruturas sintáticas, imagens, acontecimentos, e outros. No conto “Ancestral Links”, por exemplo, observamos sete repetições, em diferentes sentenças, para o vocábulo “*dust*”, como vemos:

Soon they were beyond the neighbourhood and the tarred road turned to dust.
 A big sign on the side of the road, announcing that the speed limit was now 80 kilometers per hour, was like a whip to the driver, who sent the car racing ahead in a cloud of dust.
 [...]

¹⁵ – Pra trás! Pra trás! os policiais gritaram. Hoje eles se alinhavam na rua principal da cidade para ver o Príncipe que viera da Inglaterra para lhes devolver seu país. À meia-noite. A mulher abrigou-se no espaço verde em sua cabeça e esperou. As crianças, liberadas mais cedo da escola, estavam em pé ao longo de um trecho da rua vazia, livros suspensos sobre as cabeças lançando sombras escuras em seus rostos. O sol cintilou brilhante na rua pavimentada. Um policial permanecia na linha central larga e amarela, sua boina engomada explorando a distância. Policiais de pesados coturnos marrons e uniformes cáqui, portando armas e cassetetes, diziam às crianças para se afastarem. O Príncipe da Inglaterra não gostaria de ser cercado.

“Pass the bottle of water. It’s under your feet. This dust is not a good thing.”

[...]

“I have more water in the bag. And some food too when we feel hungry.” She was eager to please and felt glad the air was clear between them, but dust continued to come into the car through the driver’s window.

[...]

You could tell a rural bus by the sheer amount of dust clinging to its body.

[...]

They did as they were told then heard the soldier’s heavy footsteps as he went round to the back of the van. Fari turned her head sideways as she felt the dust move up her nose but made no attempt to wipe it off, certain that if the soldier saw any unsolicited movement he would shoot. She tried to hold back a strong desire to cough but failed. A ball of dust rose up into her nostrils. Again she resisted the desire to use her hands (VERA, 1992, p. 80-84 – grifo nosso)¹⁶.

O “*dust*”, a poeira, repetidamente utilizado no conto, simboliza, mormente, a desolação da estrada, que liga e separa o espaço branco, a cidade, e o espaço negro, a floresta. Simboliza também a desolação interna das personagens, marcadas pelo conturbado contexto social de colonização e guerra.

A repetição de estruturas sintáticas, dentro de uma mesma narrativa e de conto para conto, também é notável. Cinco, dos quinze, contos da coletânea são iniciados pelo uso do discurso direto, com frases fragmentadas, exclamativas e, em quase todos os casos, duplicadas. Como lemos nos excertos de “Independence Day”, “The Shoemaker”, “Shelling Peanuts” e “An Unyielding Circle”:

“Independence Day”:

“Move back! Move back!” the policemen shouted.

Today they were lining the main street in the city to see the Prince who had come from England to give their country back to them (VERA, 1992, p. 27)¹⁷.

“The Shoemaker”:

“knock harder! He is in there!”

“What makes you think so? He is not answering. The door is locked.” (VERA, 1992, p. 31)¹⁸

¹⁶ Logo eles estavam além da vizinhança e a estrada pavimentada tornou-se poeira. Uma grande placa na lateral da Estrada, anunciando que o limite de velocidade era agora 80 quilômetros por hora, foi como um chicote para o motorista, que enviou o carro acelerando para frente em uma nuvem de poeira. [...] “Passe a garrafa de água. Está sob seus pés. Essa poeira não é uma boa coisa”. [...] “Tenho mais água na bolsa. E alguma comida também quando sentirmos fome”. Ela estava ansiosa para agradar e sentiu-se feliz que o ar estava claro entre eles, mas poeira continuava a entrar no carro pela janela do motorista. [...] Você podia distinguir um ônibus de viagem pela enorme quantidade de poeira agarrada a seu corpo. [...] Eles fizeram como foi dito então ouviram os passos pesados do soldado enquanto ele fazia a volta para a traseira da van. Fari virou sua cabeça de lado enquanto sentiu a poeira mover-se para seu nariz mas não tentou limpá-la, certa de que se o soldado visse qualquer movimento não solicitado ele atiraria. Ela tentou conter um forte desejo de tossir mas falhou. Uma bola de poeira levantou para dentro de suas narinas. De novo ela resistiu ao desejo de usar suas mãos (VERA, 1992, p. 80-84 – grifo nosso).

¹⁷ “Pra trás! Pra trás!” os policiais gritaram. Hoje eles se alinhavam na rua principal da cidade para ver o Príncipe que viera da Inglaterra para lhes devolver seu país (VERA, 1992, p. 27).

¹⁸ “Bata mais forte! Ele está aí dentro!” “O que te faz pensar assim? Ele não está respondendo. A porta está trancada” (VERA, 1992, p. 31).

“Shelling Peanuts”:

“Take cover! Take cover!”

The small boys run through the streets and yards carrying AK-rifles (VERA, 1992, p. 37)¹⁹.

“An Unyielding Circle”:

“Knees! Knees!” A woman must bend on her knees to give food to a man. What kind of woman is this? The woman, not wanting to argue with the drunken men, does as she is told, and the group breaks into applause (VERA, 1992, p. 75)²⁰.

Dentro das narrativas, estruturas sintáticas peculiares também se repetem. Em “The Shoemaker”, lemos repetidamente sintagmas nominais formados pelo uso do adjetivo atributivo duplo, “adjetivo + adjetivo + substantivo”: “bright metallic bangles”, “large triangular earrings” e “small creaky bed” (VERA, 1992, p. 31)²¹. Em outros momentos, a experimentação poética nas narrativas se faz pela inserção de estruturas sintáticas fragmentadas em meio a parágrafos convencionalmente construídos, como, por exemplo, em “Independence Day”:

The people waved their flags when they were told everything would be changing soon. Jobs and more money. Land and education. Wealth and food. The woman saw the Prince sitting quietly, dressed in spotless white clothing (VERA, 1992, p. 29 – grifo nosso)²².

O uso de imagens também intensifica o caráter poético da prosa dos contos. As imagens ligadas à água, por exemplo, estão presentes em toda a coletânea e são articuladas por vocábulos deste campo semântico, como “flow” e “stream”, e por descrições espaciais de enxurradas, rios, cataratas, chuva, baldes de água e outros. Uma imagem constante na coletânea, associada à água e que simboliza tanto o conflito civil quanto os conflitos individuais das personagens, é a da tempestade. Ela aparece por descrições diretas ou referências indiretas nos contos “Crossing Boundaries”, “A Thunderstorm”, “The Bordered Road”, entre outros. Outra imagem forte nos contos é a da mulher presa ou engaiolada, como lemos, por exemplo, em “Crossing Boundaries” e “During the Ceasefire”, respectivamente:

¹⁹ “Esconda-se! Esconda-se!” Os pequenos garotos correm pelas ruas e quintais carregando rifles AK (VERA, 1992, p. 37).

²⁰ De joelhos! De joelhos! Uma mulher deve se por sobre seus joelhos para dar comida a um homem. Que tipo de mulher é essa? A mulher, sem querer argumentar com os homens bêbados, faz como lhe mandam, e o grupo explode em aplauso (VERA, 1992, p. 75).

²¹ “Pulseiras metálicas e brilhantes”, “grandes brincos triangulares” “pequena cama rangente” (VERA, 1992, p. 31).

²² O povo agitou suas bandeiras quando lhes disseram que tudo mudaria logo. Empregos e mais dinheiro. Terra e educação. Riqueza e comida. A mulher viu o príncipe sentado quietamente, vestindo trajes brancos imaculados (VERA, 1992, p. 29 – grifo nosso).

When he [James] had given her light, she [Nora] released the face that was caged between her fingers and moved from behind the desk to the piano where she sat with her straightened back challenging him, willing him to depart from the room (VERA, 1992, p. 2-3 – grifo nosso)²³

The windows of the vans were fortified with gridlike bars, and the woman felt caged. Her eyes followed an arc of retreating fire. She felt a salty trickle reach the edge of her mouth, and wiped her tears with the back of her bare arm (VERA, 1992, p. 91 – grifo nosso)²⁴.

As metáforas também são um recurso amplamente empregado nos diferentes contos. O início do conto “The Bordered Road” é exemplo de seu uso: “The river was a dark meandering scar in the distance” (VERA, 1992, p. 61)²⁵. No exemplo destacado, verificamos que além da função estética, a autora utiliza a metáfora para intensificar a associação entre a natureza e o conflito territorial. O rio, comumente associado ao fluxo da vida ou à passagem do tempo, é, então, definido como uma cicatriz escura e meândrica. As referências a cicatrizes aparecem em outros contos para simbolizar as marcas físicas e psicológicas deixadas em homens e mulheres negros ao término da guerra.

Pelos exemplos citados, vimos que há nos contos de Vera a utilização de recursos narrativos variados e sofisticados que direcionam sua prosa para um caminho poético, singularizando sua escrita e configurando passagens significantes em sua obra. Logramos transpor tais passagens, ainda que reconfiguradas, para a tradução. Ressaltamos que em alguns dos contos esses recursos estão mais condensados e em outros mais esparsos. Todavia, em nenhum deles os recursos estéticos e a linguagem poética comprometem a linearidade das narrativas. Salientamos, contudo, que a intensidade de tais usos não ultrapassa nos contos a premissa de economia própria do gênero, segundo a qual cada palavra do texto tem um motivo, uma função, como preconizava Edgar Allan Poe (1842). Assim, somados a outros fatores condicionantes, relacionados às condições de formação e produção, aos quais nos dedicamos a seguir, os contos de Vera antecipam, mas não compartilham plenamente da densidade poética da prosa de seus romances posteriores. Não obstante, para o escoramento de nossa tradução, consideramos importante dedicar atenção também ao desenvolvimento de seu estilo em suas publicações subsequentes. Assim tecemos, doravante, considerações

²³ Quando ele [James] tinha lhe dado luz, ela [Nora] liberou a face que estava engaiolada entre seus dedos e moveu de detrás da mesa para o piano onde ela sentou com suas costas alinhadas o desafiando, querendo que ele partisse da sala (VERA, 1992, p. 2-3 – grifo nosso).

²⁴ As janelas eram reforçadas com barras gradeadas, e a mulher sentiu-se engaiolada. Seus olhos seguiram um arco de fogo recuando. Ela sentiu uma gota salgada alcançar a beira de sua boca, e limpou suas lágrimas com as costas de seu braço nu (VERA, 1992, p. 91 – grifo nosso).

²⁵ “O rio era uma cicatriz escura e meândrica na distância” (VERA, 1992, p. 61).

ancoradas na textualidade de seus três romances seguintes: *Nehanda*, *Without a Name* e *Under the Tongue*.

Em sua publicação seguinte, *Nehanda* (1993), Yvonne Vera passa do gênero conto ao romance. A mudança de gênero pode assinalar maior domínio sobre o material, como sugere Adrian Roscoe (2008). As características do romance, de certa forma, propiciam também mais espaço para experimentação, já que a brevidade do conto não lhe é impositiva. Desta forma, os contornos da narrativa já começam a mudar. Mas diferentes também são as condições de produção e a perspectiva da abordagem temática. Do ponto de vista das condições de produção da obra, Vera já era uma autora publicada. Já havia, portanto, sido inserida no sistema literário. Havia concluído o mestrado, em que estudou as imagens femininas na obra do renomado escritor nigeriano Chinua Achebe, e cursava o doutorado, no qual seu foco já era a escrita de ficção (CARNIE, 2011), e em cujo programa se especializou em narrativas em prosa e estudos pós-coloniais (LUNGA, 2010). O tema da obra, que concerne o conflito dos autóctones com os colonizadores pela libertação da terra, durante a Primeira *Chimurenga*, já havia sido abordado nos contos, mas em relação à Segunda *Chimurenga*. No romance, a temática ganha nova dimensão ao empreender a revisitação de um mito shona (de uma médium espiritual que liderou a guerra contra os europeus), apropriado pelo nacionalismo patriarcal, para costurá-lo com significados femininos (ARAÚJO, 2011).

Essa nova dimensão (mitológica e espiritual) possibilita e demanda um novo tratamento do material, mais adequado ao recorte temático. O gênero escolhido para a obra, o romance, garante à narrativa uma extensão consideravelmente maior. Ainda, a própria ambiência mitológica e épica, já que tratava da Primeira *Chimurenga* (Guerra pela libertação), do passado histórico do Zimbábue, suscita a interrupção da narrativa linear por imagens, símbolos e metáforas. Em suas primeiras linhas, lemos:

Ants pull carcasses into a hole, and she is not surprised. Pain sears the lines on her palms, and she turns her eyes to her hands in wonder. Rivers and trees cover her palms; the trees are lifeless and the rivers dry. Anthills move in dying elongated shadows while furious red clouds escape, swirl upward, thin into a haze. Grass trembles with the wind while ants vanish into the ground, over her waiting palms. Nehanda carries her bag of words in a pouch that lies tied around her waist. She wears some along her arms. Words and bones. Words fall into dreaming, into night (VERA, 1994, p. 1)²⁶

²⁶ Formigas puxam carcaças para dentro de um buraco, e ela não está surpresa. A dor seca as linhas em suas palmas, e ela volta os olhos para suas mãos em admiração. Rios e árvores cobrem suas palmas; as árvores estão sem vida e os rios secos. Formigueiros movem-se em sombras alongadas morrendo enquanto furiosas nuvens vermelhas escapam, redemoinho para cima, fina em uma névoa. Grama treme com o vento enquanto as formigas desaparecem para dentro do chão, sobre suas palmas que esperam. Nehanda carrega um saco de palavras em

Nesta narrativa, o mais importante não é narrar linearmente os fatos históricos para trazê-los ao conhecimento do leitor, mas narrar, elevar e resignificar a participação feminina, diminuída pela história oficial, em um episódio histórico do país. Assim, elementos como “*river*” e “*trees*”, descritos como “secos” e “sem vida” aparecem já no início do romance e são constantes na narrativa. Esses elementos naturais simbolizam e prenunciam a devastação trazida pelo colonizador e são frequentemente retomados pela autora. Salientamos que, apesar de ainda residir no Canadá, suas obras passam também, a partir de *Nehanda*, a ser publicadas pela editora zimbabuense Baobab Books, o que pode assinalar um redirecionamento em seu público alvo.

Há ainda diversos outros elementos naturais, como vento, pedras, nuvens, grama e terra, e animais, como pássaros, formigas, aranhas, morcegos, que são simbolicamente utilizados pela autora. O camaleão, que simboliza a resistência do povo, e o gafanhoto, cuja imagem associa-se à destruição e à praga (trazidos pelo colonizador) são exemplos do sentido simbólico dado aos animais no romance. O recurso à imagem do gafanhoto e a outras que permeiam a obra e trazem em si uma referência bíblica são sintomáticos da formação religiosa que a autora recebeu na casa dos avós, em sua infância (GWETAI, 2009).

Com a imagem do “saco de palavras”, que a protagonista carrega como uma arma, e com cujas palavras se veste para a guerra, a autora metaforiza a voz feminina como um importante instrumento de luta para as mulheres. Comprovação disso temos no fato de *Nehanda*, que porta e usa as palavras, justamente por ter e usar sua voz, tornar-se a heroína do romance, de seu povo. A percepção da palavra como uma poderosa arma (das mulheres) assinala nesta obra literária da autora seu posicionamento como intelectual pós-colonial.

Para Vera (1999, p. 2), “[p]alavras tornam-se armas”²⁷. Não por acaso, é marcante no romance a recuperação da oralidade. Tal recuperação se dá pela incorporação de mitos, como o de *Nehanda*, central na história, e de lendas, como a de *Jikinya*, advinda da tradição Shona; pela musicalidade, constantemente referida; e pelo uso recorrente de sonhos que se misturam à realidade e que são utilizados como contra-narrativas que desconstróem lógicas ocidentais (LUNGA, 2004).

A relação de Vera com seu país é latente em todas as suas obras. Os problemas manifestos de sua sociedade, como a violência – física e simbólica – especialmente contra

uma bolsa que fica amarrada ao redor de sua cintura. Ela usa algumas ao longo de seus braços. Palavras e ossos. Palavras caem em sonho, em noite (VERA, 1993, p. 1).

²⁷ “Words become weapons” (VERA, 1999, p. 2).

mulheres e crianças, tornam-se cada vez mais manifestos em seus romances, na medida em que a autora delineia seu retorno ao Zimbábue, passando a publicar lá suas obras. Esse fato, para alguns críticos, como Cousins e Dodgson-Katiyo (2011), pode ter influenciado na recepção internacional da autora. Assim, assassinato, aborto, infanticídio, suicídio, mutilação, estupro passam a ser flagrados em suas linhas. Vera quer que seu leitor esteja junto a suas personagens, que acompanhe de perto suas tragédias, que seja sua testemunha. Quer que o leitor:

tome parte no que está acontecendo a cada momento, enquanto acontece. Mas [Vera] quer fazer isso sem crueza, com uma certa elegância, de modo que [o leitor] possa suportar tudo isso e ver beleza nisso. E essa beleza só pode estar na língua (VERA, 2002, p. 223)²⁸.

Parte da Crítica destaca o poder descritivo e o enredo amorfo da obra de Yvonne Vera. Hawley (2011, p. 63-64), por exemplo, assegura que “a forma da escrita de Vera é tão significativa quanto seus temas” e que a autora objetiva causar “desconforto [n]o leitor, enquanto [lhe] traz prazer”²⁹. A estratégia de contrastar a violência das cenas descritas e a beleza das imagens que compõem a descrição pode ser observada em suas narrativas pela suspensão do encadeamento do enredo para a descrição das violências sofridas e cometidas por suas protagonistas. Em *Without a Name*, o capítulo oitavo do romance é dedicado unicamente à narração do estupro de Mazvita por um guerrilheiro:

Mazvita felt the man breathe eagerly above her. She hated the breathing; she hated even more the longing in the breathing; mostly, she hated the land that pressed beneath her back as the man moved impatiently above her, into her, past her. Mazvita sought the emptiness of her body. Afterward, she did not connect this emptiness to the man because she thought of him not from inside her, but from outside. He had never been inside her. She connected him only to the land. It was the land that had come toward her. He had grown from the land. She saw him grow from the land, from the mist, from the river. The land had allowed the man to grow from itself into her body. Mazvita gathered the silence from the land into her body (VERA, 2002, p. 37)³⁰.

²⁸ “taking part in what is happening each moment, as it happens. But [Vera] want[s] to do it without crudity, with a certain elegance, so [the reader] feel you can still endure it and see beauty in it. And this beauty can only be in the language” (VERA, 2002, p. 223).

²⁹ “the form of Vera’s writing is as significant as its topics” [...] “discomfort the reader while bringing pleasure” (HAWLEY, 2011, p. 63-64).

³⁰ Mazvita sentiu o homem respirar ansiosamente por cima dela. Ela odiava a respiração; ela odiava ainda mais o desejo na respiração; mais do que tudo, ela odiava a terra que pressionava embaixo de suas costas enquanto o homem movia-se impientemente por cima dela, para dentro dela, além dela. Mazvita procurou o vazio de seu corpo. Depois disso, ela não conectou esse vazio ao homem porque ela pensou nele não de dentro dela, mas do lado de fora. Ele nunca tinha estado dentro dela. Ela o conectava apenas com a terra. Foi a terra que veio em sua direção. Ele cresceu da terra. Ela o viu crescer da terra, da névoa, do rio. A terra tinha permitido que o homem crescesse de si mesma para dentro do corpo dela. Mazvita recolheu o silêncio da terra em seu corpo (VERA, 2002, p. 37).

Ao invés de acelerar a narrativa, suprimindo o momento da violência, a autora examina, exterior e interiormente, instante a instante, tal violência. O ato de extrema violência é descrito de maneira a enfatizar a presença e a perspectiva da protagonista. O nome da personagem, os pronomes “*she*” e “*her*” são constantemente repetidos. Na segunda sentença do excerto, temos a repetição por três vezes da construção “*She hated*” e outras três vezes a autora utiliza o “*her*” associado a uma preposição que indica a posição do estuprador em relação à protagonista: “*above her, into her, past her*”. Na continuação do parágrafo, há a repetição por duas vezes do “*inside her*”.

Percebemos ainda a repetição de padrões sintáticos, que corrobora a criação do ritmo da narrativa e enfatiza a perspectiva que a autora adota. Dos nove parágrafos que compõem o capítulo, três se iniciam pela expressão “*The silence*” antecedendo um verbo no passado simples. Outros quatro se iniciam com “*Mazvita*” antecedendo um verbo também no passado simples: “*Mazvita gathered*”; “*Mazvita accepted*”; “*Mazvita felt*” e, novamente, “*Mazvita gathered*”. Já a repetição de certos vocábulos como “*emptiness*”, “*silence*” e “*land*” corrobora um outro viés da estratégia narrativa da autora, que, valendo-se de repetições e metáforas, próprias da poesia, articula discussões pós-coloniais, como o silenciamento e a opressão feminina e a relação problemática das mulheres com a terra, que, como já abordado pela autora, mais brevemente, no conto “*Crossing Boundaries*”, é diferente da relação masculina, tradicional, idealizada.

Ao final do romance, a autora novamente acompanha a protagonista em um momento de violência extrema, quando Mazvita enforca seu filho recém-nascido. Ao tempo da escrita do romance o infanticídio era um problema comumente noticiado na imprensa do Zimbábue, o que indica que a autora não estava alheia aos problemas de sua sociedade. A descrição da cena é elaborada em uma linguagem aparentemente simples e afetuosa, que contrasta com o descrito e confunde os sentidos do leitor, colocando-o diante de um ato hediondo, mas singelamente narrado:

Her rejection was sudden and fierce and total. She stood with the baby balanced on one arm. She took a black tie from a rack in a corner of the room and dropped it over the child's neck. It rested over the child in a huge loop, which, on another occasion, would have made her laugh. She did not pause. She claimed her dream and her freedom. She was winged and passionate. She drew the bottom end of the tie across the baby's neck. She pulled at the cloth while the baby remained blinded and trusting. She strained hard and confidently though this pulling choked her and blinded her and broke her back. It was bold, this pulling of the cloth, and she held on till there was no cloth to pull because the cloth had formed one tight circle, the smallest circle there was, and so there was no longer any use to her boldness. No use to her boldness because her boldness had brought a terrible silence into the room. There was

absolutely no movement, no movement even from her own arms. She noticed first the stillness in her arms. She noticed her arms (VERA, 2002, p. 109)³¹.

Novamente, além da repetição de estruturas sintáticas ao início dos parágrafos, observamos a repetição de vocábulos como “*cloth*”, “*circle*”, “*child*”, “*neck*”, “*blinded*”, “*bold*”, “*boldness*”, “*she*”. Chamamos atenção para a imagem aterradora contida em “*tight circle, the smallest circle there was*” (círculo apertado, o menor círculo que havia) que anuncia a morte do bebê para o leitor. O adjetivo “*tight*”, que aqui faz referência a quão apertado a mãe mantém o círculo formado pela gravata para enforcar o filho, ecoa a carinhosa expressão “*sleep tight*” (durma bem), com que as mães põem seus filhos para dormir, e contrapõe as atitudes de uma e outra mãe. A mãe, que deveria acalantar, assassina seu filho. O “*smallest*” (o menor, o mais pequeno), um superlativo diminutivo normalmente associado à expressão de carinho, dá conta não só de que não havia mais como apertar o círculo formado pela gravata, pois o círculo já era o menor possível, mas enfatiza para o leitor a idade, o tamanho, da criança sendo enforcada, um recém-nascido, com seu pequenino pescoço, tão pequeno que apenas “o menor dos círculos que havia” conseguiria enforcar.

Em 1995, após concluir seu doutorado, Vera retorna ao Zimbábue, assinalando seu posicionamento como intelectual africana, que, após se formar no ocidente, decide voltar ao país e agir contra a evasão intelectual (PRIMORAC, 2011). No Zimbábue, Vera trabalhou como professora assistente em universidades e assumiu a direção da Galeria Nacional de Artes de Bulawayo. Ao retornar ao conturbado contexto de sua sociedade, a autora “ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso sua obra é também um momento desse acontecimento” (BAKHTIN, 2010, p. 176). Seus últimos três romances, escritos no país, parecem intensificar tanto seu caráter experimental quanto sua temática desafiadora. Cumpre-nos ressaltar que, além do domínio da língua e literatura inglesas, a própria literatura do Zimbábue possuía já uma vertente experimentalista, com autores como

³¹ Sua rejeição foi súbita e intensa e total. Ela permaneceu com o bebê equilibrado em um braço. Ela pegou uma gravata preta de uma prateleira em um canto do cômodo e a soltou sobre o pescoço da criança. Ela [a gravata] repousou sobre a criança em um grande laço, que, em outra ocasião, a teria feito sorrir. Ela não parou. Ela clamou por seu sonho e sua liberdade. Ela tinha asas e paixão. Ela arrastou a ponta inferior da gravata em volta do pescoço do bebê. Ela puxou o pano enquanto o bebê permanecia cego e confiante. Ela se esforçou muito e confiantemente apesar de esse puxar a sufocar, a cegar e quebrar suas costas. Foi corajoso, este puxar o pano, e ela segurou-se até que não havia mais pano para puxar, porque o pano tinha formado um círculo apertado, o menor círculo que havia, e então não havia mais qualquer serventia para sua coragem. Nenhuma serventia para sua coragem porque sua coragem tinha trazido um silêncio terrível para dentro do cômodo. Não havia absolutamente nenhum movimento, nenhum movimento nem de seus próprios braços. Ela percebeu primeiro a imobilidade de seus braços. Ela percebeu seus braços (VERA, 2002, p. 109).

Dambuzo Marechera, e um caráter desafiador, com autores contemporâneos à Vera como Tsitsi Dangarembga e Chenjerai Hove (COUSINS; DODGSON-KATIYO, 2011).

Em 1996, Vera publica o romance *Under the Tongue*, considerado radicalmente experimental. Destacamos, aqui, além da descrição de cenas de violência (também sexual, neste caso agravada pelo fator incestuoso), a retomada da discussão de um tema caro aos intelectuais pós-colonialistas, o silenciamento, tema este já embrionário nos contos de *Animals*, como “During the Ceasefire”. Ao metaforizar o silêncio socialmente imposto à menina Zhizha, vítima da violência paterna, em expressões como “under the tongue” (embaixo da língua), a autora retrata a impossibilidade da fala, da denúncia da violência sofrida. É assim que Vera diz em seu texto o “indizível” da sociedade zimbabuense (LUNGA, 2010). Ainda na perspectiva pós-colonial, é a quebra do silêncio que liberta, que cura a menina de seu trauma, quando quase ao final da narrativa ela consegue finalmente enunciar a violência sofrida. Ao início do romance, lemos:

A tongue which no longer lives, no longer weeps. It is buried beneath rock.
My tongue is a river. I touch my tongue in search of the places of my growing. My tongue is heavy with sleep. I know a stone is buried in my mouth, carried under my tongue. My voice has forgotten me. Only Grandmother's voice remembers me. Her voice says that before I learned to forget there was a river in my mouth (VERA, 2002, p. 122).³²

A intensa repetição de determinados vocábulos agencia a um só tempo a dimensão estética, pela construção de um ritmo peculiar para a narrativa e pela alusão constante a partes específicas das personagens, suas línguas, bocas, e vozes, e a dimensão temática, pela ênfase da discussão acerca do processo de silenciamento e pela perspectiva da autora de que as palavras podem ser armas. Destacamos a variedade e a densidade das imagens construídas pela autora. A língua que, após a violência, “não vive”, “não chora”, “está enterrada”, é justamente o lugar em que a personagem deve procurar seus “lugares de crescimento”, sua cura. A utilização de “river”, “rock”, “stone” retoma a referência à elementos naturais, já iniciada nos contos e frequente em toda a obra da autora.

O leitor de *Under the Tongue* acompanha, durante quase todo o romance, o silêncio da protagonista e sua tentativa de rearticular sua fala e enunciar a violência sofrida. Apenas no

³² Uma língua que já não vive, já não chora. Ela está enterrada debaixo de pedra. Minha língua é um rio. Eu toco minha língua em busca dos lugares de meu crescimento. Minha língua está pesada com o sono. Eu sei que uma pedra está enterrada em minha boca, carregada sob a minha língua. Minha voz se esqueceu de mim. Só a voz da Vovó se lembra de mim. Sua voz diz que antes de eu ter aprendido a esquecer havia um rio na minha boca (VERA, 2002, p. 122).

penúltimo capítulo do romance, a descrição da violência paterna é, finalmente, enunciada. Para tanto, em tal capítulo, os recursos estilísticos constantemente utilizados no correr do texto parecem ser condensados e potencializados. O emprego de uma linguagem simples e afetuosa, associada à perspectiva infantil, em contraste com a violência extrema da cena descrita também se verifica aqui, como lemos no seguinte trecho:

I open my eyes.

Father ...

Father ...

Silence dark and still, vivid, like night sky.

Pushing. Pressing hard. He thrusts forward.

Father ...

[...]

I hear breathing, violent, breathing, on rock. A rigid silence.

Father . . . between my legs.

Wet between my legs. Blood-wet wetness. Not flowing wet. Slippery.

Not so loud.

He put mucus here, and blood . . .

Quiet.

He put mucus between my legs . . .

Quiet.

Am I going to die?

Quiet. He broke my stomach . . .

He put blood between my legs (VERA, 2002, p. 227-228)³³.

No excerto, percebemos uma radicalização da quebra dos padrões gramaticais, que parece trazer versos para a narrativa. As pausas, os espaçamentos, a pontuação, as imagens, a repetição dos vocábulos, todos os recursos condensados no excerto, enfim, parecem apontar para uma “prosa [que] se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia” (PAZ, 1976, p. 50).

O quarto romance de Vera, *Burtterfly Burning*, foi publicado em 1998. Nele, acompanhamos o conturbado envolvimento da jovem Phephelaphi, a protagonista da narrativa, com operário Fumbatha, um homem mais velho, possessivo e controlador. Enquanto Fumbatha tem na companheira uma propriedade, Phephelaphi busca liberdade e planeja tornar-se a

³³ Eu abro meus olhos. / Papai... / Papai... / Silêncio escuro e imóvel, vívido, como céu noturno. / Empurrando. Pressionado forte. Ele impulsiona para frente. / Papai... / [...] / Eu ouço respiração, violenta, respiração, na rocha. Um rígido silêncio. / Papai... entre minhas pernas. / Úmido entre minhas pernas. Umidade úmida de sangue. Não úmido fluído. Escorregadio. / Não tão alto. / Ele colocou muco aqui, e sangue... / Quieta. / Ele colocou muco entre minhas pernas... / Quieta. / Eu vou morrer? / Quieta. Ele quebrou meu estômago... / Ele colocou sangue entre minhas pernas (VERA, 2002, p. 227-228).

primeira negra a cursar enfermagem na cidade. Seu sonho é, no entanto, ameaçado por uma gravidez inesperada, que a protagonista interrompe realizando um aborto em si mesma, com auxílio de um espinho. Fumbatha não perdoa a atitude da jovem, que, ao ver-se novamente grávida, comete suicídio, ateando fogo ao próprio corpo. A trama remete a dois períodos históricos importantes do Zimbábue: o final do século XIX, época da repressão aos primeiros levantes de resistência autóctone à ocupação britânica, quando dezessete homens foram enforcados pela força colonial; e a segunda metade da década de 1940, o pós-Segunda Guerra Mundial, que registrou grandes transformações econômicas, políticas e sociais no Zimbábue.

Com o final de Segunda Guerra, do ponto de vista econômico, a principal atividade do país deixou de ser a agrícola e passou a privilegiar o setor da manufatura. Tal mudança implicou na maior concentração de negros nas áreas urbanas. O espaço reservado ao negro na urbe eram os distritos, com condições degradantes e insalubres de acomodação e rigorosas e humilhantes leis de controle colonial, que abarcavam o ir e vir, as organizações sociais e as atividades recreativas dos negros. Tudo isso intensificou a insatisfação dos africanos. Esse período também registrou um aumento significativo no número de europeus no país, o que implicou, para os negros, na perda de terras para serem repassadas aos brancos. Houve, ainda, o levante de um nacionalismo africano militante, influenciado pelos desdobramentos da participação direta e indireta dos negros durante a Guerra (MLAMBO, 2009). As péssimas condições de vida e a insatisfação dos negros propelidos a habitar áreas urbanas naquele período são tematizadas nesse romance, que focaliza o espaço urbano, mais especificamente o de um distrito negro, Makokoba, da cidade de Bulawayo.

Em relação a *Under the Tongue*, o romance *Butterfly Burning* exibe uma construção “mais ortodoxa e acessível” (ROSCOE, 2008)³⁴. Não obstante, ressaltamos que a narrativa exibe uma complexa construção cronotópica, construindo uma espécie de suspensão temporal, por meio do constante recurso à pausa e à expectativa. A suspensão engendrada na narrativa, a qual aborda um recorte geográfico e histórico bem específico, propicia “uma espécie de indeterminação espaço-temporal, em que as identidades e os destinos das personagens estão diretamente relacionados ao espaço, ao tempo e à memória” (ARAÚJO, 2011, p. 75). Para além disso, retomamos a estratégia de Vera de descrever cenas de extremo horror e violência por meio de uma linguagem de nível estético altamente elevado. Em *Butterfly Burning*, tal estratégia é utilizada em diferentes momentos, como a descrição do enforcamento de dezessete homens – um dos quais era o pai de Fumbatha, no segundo capítulo do livro, o aborto auto-

³⁴ “more orthodox and accessible” (ROSCOE, 2008).

imputado por Phephelaphi, no décimo sexto capítulo, e seu suicídio, no capítulo final da obra. Tomemos para análise um trecho da descrição do suicídio de Phephelaphi:

She is lightness, floating like flame, with flame. The flames wrap the human form, arms, knees that are herself, a woman holding her pain like a torn blanket. An enticing spectacle of a severe horror. Trapped within the warmth and the light, in a pool of glorious and unquenchable flame, not stirring, just her skin peeling off like rind as the fire buzzes unforbidden over her body in charged and illicit circles, and her hair a rank odor, the trapped in that profanity, in that swollen body.

(...)

Her body is soaked in a soft liquid. She waits. For consolation, for an opportunity as ready as wisdom. For time to yield relief. Her entire body sagged. She waits, ready to be harmed, to be freed. She seeks surrender, a death as intimate as birth. A birth as certain as love (VERA, 1998, p. 148-149).³⁵

No excerto destacado, que inicia o capítulo final do livro, assistimos a duas mortes violentas, a de Phephelaphi, que sucumbe em meio às chamas que ela própria ateou ao corpo, e a da criança que ela carrega no ventre. A descrição de tais mortes, no entanto, que deveria gerar horror ao leitor é adornada pelo uso de diversos recursos estéticos. Já na primeira linha o corpo em chamas de Phephelaphi é metaforizado no termo “lightness”, tornando-se, ao mesmo tempo, leve e luminoso. Além da metáfora, a escolha vocabular traz para descrição imagens fortes e belas, como a da chama “*glorious*”/“gloriosa” e “*unquenchable*”/“inextinguível” que “*wrap*”/“embrulha”, o corpo da personagem. Na mesma linha, as comparações feitas associam momentos de “*pain*”/“dor” e de “*death*”/“morte” a objetos e situações de estima sentimental, como o “*torn banquet*”/“coberto puído” e o “*birth*”/“nascimento”.

Ademais, é notável a quantidade e variedade de repetições no excerto, mesmo tão breve. Observamos repetições vocabulares, como, por exemplo, as quatro ocorrências de “*flame*”, os quatro usos de “*body*”, e as duas aparições de “*light*”, “*ready*” e “*birth*”. Há também repetições pronominais muito significativas, como as quatro ocorrências de “*she*”, as seis aparições de “*her*”, somadas a um uso de “*herself*”. E ainda repetições de estruturas sintáticas, como os três usos do comparativo “*like*”, os dois usos de “*as... as*” e o do prefixo “*un*”. A utilização massiva de repetições concorre para a sonoridade e o ritmo da prosa, que também

³⁵ Phephelaphi procura seu próprio refúgio. Ela é leveza/luminosidade, flutuando como chama, com chama. As chamas embrulham a forma humana, braços, joelhos que são ela mesma, uma mulher segurando sua dor como um cobertor puído. Um espetáculo sedutor de um horror severo. Presa dentro do calor e da luz, em uma piscina de chama gloriosa e inextinguível, sem agitação, só sua pele descascando como casca enquanto o fogo zumba sem proibição sobre seu corpo em círculos acusados e ilícitos, e seu cabelo um posto de odor, a criança presa naquela profanidade, naquele corpo inchado. (...). Seu corpo está ensopado em um líquido suave. Ela espera. Por consolo, por uma oportunidade tão imediata como sabedoria. Por tempo para obter alívio. Seu corpo inteiro afundou/cedeu. Ela espera, pronta para ser ferida, para ser liberta. Ela procura rendição, uma morte tão íntima como nascimento. Um nascimento tão certo como amor.

são intensificados por aliteraões, como na oração “She seeks for surrender”. Outro recurso que chama atenção no excerto é a pontuação não convencional que dita também o ritmo narrativo e a presença de frases fragmentadas como “For consolation, for an opportunity as ready as wisdom”. Todos esses recursos somados e aplicados no decorrer da narrativa perturbam o caráter linear da narrativa em prosa e intensificam os efeitos alcançados no leitor, que toma conhecimento de cenas de “severe horror”/“horror severo” em uma linguagem afeita a um “enticing spectacle”/“espetáculo sedutor”.

Já o romance *The Stone Virgins* foi o último livro publicado por Yvonne Vera, no ano de 2002. Celebrado por ser a primeira narrativa ficcional a abordar o conturbado período pós-colonial no Zimbábue, marcado pelas tentativas de reestruturação do país como nação e pelos violentos massacres de Matabeleland, o romance exhibe uma complexa construção narrativa e uma linguagem densamente poética. A narrativa divide-se em dois blocos que abarcam dois períodos históricos decisivos do país: “1950-1980”, que compreende a luta pela independência do país, e “1981-1986”, que trata dos primeiros anos do pós-independência. Espacialmente, a narrativa também se divide, majoritariamente, entre duas localidades, o espaço rural, do povoado de Kezi, e o espaço urbano, da cidade de Bulawayo. Há ainda um outro espaço abordado, o dos Montes Gulati. Ressaltamos que a instância do narrador ganha mais profundidade nesta obra da autora, com a alternância mais equilibrada do foco narrativo entre personagens masculinas e femininas. E que, ao mesmo tempo em que a narrativa adere a um certo realismo para endereçar o passado histórico do país, há um nível simbólico importante atribuído às personagens e ao espaço na narrativa. Dessa forma, as protagonistas Nocemba e Thenjiwe representam a população civil do país, Sibaso representa os ex-guerrilheiros traumatizados pela experiência da guerra e a loja Thandabantu representa a comunidade rural do país, massacrada pelas forças do novo governo em sua busca pela aniquilação dos oponentes políticos para o alcance de uma nação, supostamente, coesa.

O enredo de *The Stone Virgins* gira em torno das irmãs Thenjiwe e Nocemba, habitantes de Kezi. Ranka Primorac (2006) desdobra a trama do romance em quatro núcleos. O primeiro núcleo descreve o envolvimento amoroso de Cephas Dube, um historiador vindo de Bulawayo, e Thenjiwe, acontecido em Kezi. No segundo, a história de Sibaso, um ex-estudante universitário que parte para tomar parte na luta armada e, a seu término, vendo-se deslocado na nova conjuntura social do país acaba revelando-se um assassino sanguinário, sua ida e retorno aos Montes Gulati. O terceiro núcleo apresenta o assassinato de Thenjiwe, a violência sofrida por Nocemba e seu processo de recuperação física, emocional e mental, intermediado por sua tia Sihle e por Cephas, que ao tomar conhecimento do ocorrido com Thenjiwe, com quem havia

tido um romance, volta a Kezi e ajuda Nocemba, levando-a para Bulawayo. O último núcleo aludido por Primorac remete à tortura e ao brutal assassinato do dono da loja Thandabantu e à destruição da mesma, o centro econômico e social do povoado de Kezi.

Quanto à construção estilística, notamos o uso intenso e recorrente dos recursos estilísticos, já experimentados em obras anteriores de Vera, que conduzem a prosa da autora por veredas poéticas, tais como repetições, metáforas e aliteraões. Para esta análise, novamente, selecionamos um trecho da descrição de uma cena de extrema violência associada a uma linguagem poética. Ressaltamos que tal linguagem percorre toda a narrativa, não se restringindo a cenas de violência, mas se intensificando nas mesmas. Ainda, consideramos relevante notar a extensão das descrições de tais cenas, que podem alongar-se por capítulos inteiros. O excerto seguinte é parte do sexto capítulo do romance. Nesse capítulo, Sibaso estupra Nocemba e ao ser interrompido pela chegada de Thenjiwe, que trazia para casa um balde de água sobre a cabeça, decapita a mulher, diante de Nocemba, que tem seus lábios extirpados pelo ex-guerrilheiro. Vejamos o excerto:

“Thenjiwe...” she calls. A man emerges. He is swift. Like an eagle gliding. His head is behind Thenjiwe, where Thenjiwe was before, floating in her body; he is in her body. He is floating like a flash of lightning. Thenjiwe’s body remains upright while this man’s head emerges behind hers, inside hers, inside it, replacing each of her moments, taking her position in the azure of the sky. He is absorbing Thenjiwe’s motions into his own body, existing where Thenjiwe was, moving into the spaces she has occupied. Then Thenjiwe vanishes and he is affixed in her place, before Nocemba’s eyes, sudden and unmistakable as a storm. The moment is his. Irrevocable. His own.
How did a man slice off a woman’s head while a bucket was carried above it? How did a man slice a woman’s throat and survive? (VERA, 2002, p. 73)³⁶

Ao nos determos no excerto, observamos, como nas outras obras de Vera, um grande número de repetições de diferentes elementos, como vocábulos, pronomes e estruturas gramaticais. Entre os vocábulos repetidos estão “*body*”/“*corpo*”, “*floating*”/ “*flutuando*”, os pronomes “*he*”, “*his*” e “*her*”. Destacamos aqui a repetição por sete vezes do nome de Thenjiwe, no curto trecho analisado. Acreditamos que tal repetição visa a reiterar a presença e a existência

³⁶ “Thenjiwe...” ela chama. Um homem emerge. Ele é rápido. Como uma águia planando. Sua cabeça está atrás de Thenjiwe, onde Thenjiwe estava antes, flutuando no corpo dela; ele está no corpo dela. Ele está flutuando como um clarão de relâmpago. O corpo de Thenjiwe permanece de pé enquanto a cabeça desse homem emerge atrás da dela, dentro da dela, substituindo cada um dos movimentos dela, tomando a posição dela no azul do céu. Ele está absorvendo os movimentos de Thenjiwe em seu próprio corpo, existindo onde Thenjiwe era, movendo-se para espaços que ela ocupava. Então Thenjiwe desaparece e ele está afixado no lugar dela, diante dos olhos de Nocemba, repentina e inequivocamente como uma tempestade. O momento é dele. Irrevogável. Dele próprio. Como um homem corta fora a cabeça de uma mulher enquanto um balde era carregado sobre ela? Como um homem corta a garganta de uma mulher e sobrevive?

da personagem, prestes a serem cessadas pelas mãos de Sibaso. A descrição do assassinato da personagem ganha contornos simbólicos, pois o assassino toma seu lugar, seus movimentos, sua existência, o que é articulado por meio do jogo com as preposições “*behind*”, “*in*”, “*into*” e “*inside*”. A ritualização do assassinato de Thenjiwe remete ao trauma do ex-guerrilheiro que, incapaz de superar os traumas da guerra e aceitar os desdobramentos do pós-guerra, passa a querer desafiar e dominar a vida e a morte de outros.

Por outro lado, destacamos os verbos “*emerge*” e “*floating*” que remetem a água, um elemento importante no projeto literário da autora, assim como também a associação do feminino, Thenjiwe, ao céu, ao invés de à terra, opção mais comum em representações literárias da mulher africana. Outro elemento simbólico do excerto, e também observado em outras narrativas de Vera, é construído pela referência à tempestade, que simboliza tribulação e conflito, por meio de “*flash of lighting*” e de “*storm*”. Ainda, a construção de imagens simples e ao mesmo tempo fortes é notável em toda obra da autora. Aqui, destacamos a imagem comum da mulher africana carregando água em um balde na cabeça. Todavia, tal imagem perde sua banalidade, pois a água, antes equilibrada pela mulher, espirra e derraba do balde anunciando que a cabeça que a sustentava fora extirpada. Ademais, salientamos a presença das frases fragmentadas, como “*Like an eagle gliding*” e “*Irrevocable. His own*”, que corroboram o ritmo narrativo, e a escolha vocabular apurada, como o “*azure*” que define a cor do céu.

Ao retomarmos as narrativas publicadas por Vera, procuramos demonstrar como a autora desenvolve um estilo de prosa imbricado de poesia. Para Roscoe, sua realização fictícia “é tão incisivamente original a ponto de contribuir pesadamente para um debate corrente sobre o levantar do romance africano moderno, suas forças e fraquezas, e as direções em que deve se mover” (ROSCOE, 2008, p. 251)³⁷. Octavio Paz (1976) ao distinguir a prosa, uma linha que mira uma meta, da poesia, um círculo ensimesmado, sustenta que os gêneros podem se converter em prosas poéticas. Buarque (2012, p. 14)³⁸ ressalta que é “a partir do Romantismo que as fronteiras entre os gêneros e os modos literários entram em crise, posto que épico, lírico e dramático passam a se hibridizar, assim como aquilo que é próprio do verso passa a se insinuar na prosa e vice-versa”. Já Álvares (S/D, p. 248) salienta que a “essencial tomada de consciência dos recursos e das intenções da escrita artística e o desejo manifesto de se afastarem

³⁷ “*Veras fictive achievementis so starkly original as to contribute weightily to an ongoing debate about the rise of the modern African novel, its strengths and weaknesses, and the directions in which it might move*” (ROSCOE, 2008, p. 251).

³⁸ “*Estudos de Autoria*”, material didático apresentado e discutido em sala de aula (Curso “Teoria, Recepção e Ensino de Poesia”, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, UFG, mar.-jun., 2012).

voluntariamente dos hábitos estabelecidos” foram fundamentais aos poetas românticos que se lançaram à hibridização de poema e prosa.

Assim, parece ser comum aos autores que empreendem construir sua obra sobre as bases da prosa e da poesia a consciência e domínio sobre o material, a vontade de inovação e a busca de uma escrita livre. No caso de Vera, cujos romances são comumente celebrados pela crítica por sua densidade poética, supomos, o domínio sobre o material advém de uma consistente formação acadêmica, bem como do conhecimento profundo do cânone literário, tanto inglês quanto africano, e em especial o zimbabuense, aliados à vontade de inovação, manifestada em sua constante busca estética por uma maneira de expressão única (HOVE, 2011). A busca estética da autora, que resulta em uma prosa carregada de poesia, objetiva articular em um nível estético elevado a abordagem de temas tabus de sua sociedade (como violência sexual, aborto, estupro, suicídio, assassinato) e, concomitantemente, agenciar o posicionamento axiológico da autora, uma intelectual pós-colonial, abordando temas como o silenciamento de minorias e a opressão patriarcal.

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

1.2 BIBLIOGRAFIA COMENTADA, FORTUNA CRÍTICA E TRADUÇÃO DAS OBRAS DE VERA

A carreira literária de Yvonne Vera foi breve e intensa. Em cerca de dez anos, Vera publicou um livro de contos e cinco romances. Sua primeira publicação, em 1992, foi a de

Why Don't You Carve Other Animals, pela editora canadense TSAR Publications. Seu primeiro romance, *Nehanda*, foi publicado logo no ano seguinte, 1993, e contou com publicação tanto pela TSAR Publications quanto pela Baobab Books, companhia zimbabuense, que manteve a publicação das obras subsequentes da autora. O terceiro romance, *Without a Name*, foi publicado em 1994. Com um intervalo maior entre as publicações, vieram seus últimos três romances: *Under the Tongue*, publicado em 1996, *Butterfly Burning*, publicado em 1998 e *The Stone Virgins*, publicação final que data de 2002. Ademais, Vera foi posteriormente publicada pela renomada companhia americana Farrar, Straus and Giroux, que lançou as obras: *Butterfly Burning*, uma publicação conjunta de *Without a Name* e *Under the Tongue*, e *The Stone Virgins*. Helen Cousins e Pauline Dodgson-Katiyo (2011) assinalam que o fato de Vera ter sido, por certo período, publicada apenas pela editora zimbabuense pode ter influenciado na recepção internacional de suas obras, mais tímida do que a de Tsitsi Dangarembga, por exemplo, publicada de início por uma editora londrina.

Entre as premiações recebidas por estas obras, destacamos: o segundo lugar na premiação da *Zimbabwean Publishers Literary Award* para Ficção em Inglês e uma menção especial do *Commonwealth Writers' Prize*, para a região africana, concedidos a *Nehanda*; a indicação de *Without a Name* ao *Commonwealth Writers' Prize*; o primeiro lugar na premiação *Zimbabwe Publishers' Literary Awards*, o *Commonwealth Writers' Prize*, de 1997, para a região africana, e a premiação literária sueca *The Voice of Africa* conquistados por *Under the Tongue* (1996); o *German Literature Prize* e o *Italy's Premio Feronia*, de 2003, concedidos a *Butterfly Burning*, que também figurou, no ano de 2002, entre os cem melhores livros africanos do século 20; e, ainda, o *Macmillan Writer's Prize for Africa*, concedido a *The Stone Virgins*. Ademais, em 2001, junto a Margaret Atwood, Nurruddin Farah, Bem Okri, Michael Ondaatje, Peter Carey e J. M. Coetzee, Vera foi também, de acordo com Lunga (2010), pré-selecionada ao Prêmio Nobel de Literatura. E em 2004, Vera recebeu o *Swedish PEN Tucholsky Prize*.

Além dos livros já mencionados, a ficção de Vera pode ser lida em publicações esparsas, como a dos contos “A Woman Is a Child”, publicado em 1994, na coletânea *Fierly Spirits: Canadian Writers of African Descent*, editada por Ayanna Black; “Thorns”, publicado na revista *Transition*, de número 84, no ano 2000; “In Africa There Is a Kind of Spider”, publicado em 2001, na coletânea *Worlds of Fiction*, editada por Rubenstein e Larson; e “Sorting It Out”, publicado em 2003, na coletânea *Writing Still: New Stories from Zimbabwe*, editada por Irene Staunton. No ano de 2004, Vera retorna ao Canadá para tratar de sua saúde.

À época de sua morte, 2005, trabalhava no romance *Obedience*, que não chegou a ser publicado.

Afora suas publicações literárias, Yvonne Vera também possui produções que evidenciam sua atuação como engajada intelectual africana, disposta a refletir e intervir nos problemas de sua sociedade. Entre suas publicações acadêmicas, vinculadas à Universidade de York, estão: sua dissertação de mestrado, datada de 2001, intitulada “Images of women in Achebe”, a qual é referenciada pelo nome de casada da autora, Yvonne Vera Jose; e sua tese de doutorado, de 1995, “The prison of colonial space: narratives of resistance”, já referenciada apenas por Yvonne Vera. Há ainda a antologia de contos que editou e prefaciou, *Opening Spaces: An Anthology of Contemporary African Women’s Writing* (1999). Nesta obra, Vera abre espaço e dá visibilidade para escritoras africanas de diversos países, inclusive de língua portuguesa e francesa, e oferece uma reflexão crítica acerca da escrita feminina africana.

Em prefácio à referida coletânea, Vera discorre sobre como a escrita, muito mais do que a fala, configura-se como um “momento de intervenção” para as autoras africanas e sobre o “risco intenso que uma mulher assume no puro esforço de escrever, colocando-se além da margem aceitável, abandonando a segurança de caminhos menos intimidadores e muito mais aprovados” (VERA, 1999, p. 3)³⁹. Ademais, um ensaio muito significativo, intitulado “Writing Near the Bone”, foi publicado pela autora em 2003, no livro *Women Writing Africa: The Southern Region*, editado por Daymond; Driver; Meintjes; Molema; Musengezi; Orford e Resebotsa. Outros textos da autora, de cuja existência temos conhecimento, mas que não conseguimos inventariar aqui, são relativos às exposições organizadas por ela como diretora da Galeria Nacional do Zimbábue, em Bulawayo. Em seu trabalho à frente da Galeria, Vera empenhou-se em promover a integração da população negra local com aquele espaço.

Considerada uma das mais proeminentes escritoras do Zimbábue, Yvonne Vera acumula um considerável número de trabalhos críticos acerca de sua obra. A fortuna crítica de Vera pode ser dividida em duas levas. A primeira leva foi inaugurada pela obra *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, editada por Robert Muponde e Mandivavarira Maodzwa-Taruvunga, e publicada em 2002, pela Weaver Press. Esta coletânea, que se tornou referência nos estudos acadêmicos sobre a autora, foi dividida em cinco eixos temáticos, a saber: Language, voice and presence; Language, technique and imagery; Body politics, memory and belonging; Spirit possession and resistance; e History, fiction and the

³⁹ “moment of intervention” “the intense risk a woman takes in the sheer effort of writing, placing herself beyond the accepted margin, abandoning the securities of less daunting, much more approved paths” (VERA, 1999, p. 3).

colonial space. Os cinco eixos abrigam dezessete capítulos, assinados por professores de universidades da África, Europa e América do Norte, além de intelectuais consagrados, como Terence Ranger. Há, ainda, um apêndice que apresenta uma entrevista concedida por Vera a Jane Brice.

Para além de publicações intermediárias, uma outra leva de estudos sobre Yvonne Vera surgiu dez anos depois. O livro *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*, editado por Helen Cousins e Pauline Dodgson-Katiyo e publicado em 2011, pela Africa World Press, faz parte dessa nova onda de estudos. Nele, encontramos contribuições tanto dos primeiros comentadores quanto de novos pesquisadores de sua obra. Seus vinte e um capítulos, organizam-se em cinco partes: Political and Historical (Re)Imaginations; Trauma and Violence; Vera and Traditions; Crossing Spaces; e Personal Tributes and Interview. Como destacam suas organizadoras, esta obra assemelha-se a *Sign and Taboo* por oferecer um amplo corpo de estudos críticos sobre a obra de Vera, suas distinções respeitam principalmente a presença de mais contribuições, devido ao lapso temporal, dedicadas a seu último romance publicado. Além disso, os tributos homenageiam Vera e, juntamente com a entrevista, a aproximam dos leitores.

Uma outra obra a destacarmos sobre Yvonne Vera é uma biografia escrita por sua mãe, Ericah Gwetai. Intitulada *Petal Thoughts: Yvonne Vera – A Biography*, e publicada em 2008, pela Mambo Press, a obra é organizada em três partes. Na primeira delas, “The Story”, Gwetai recapitula cronologicamente, em onze capítulos, eventos e fatos importantes da vida da filha, desde a descoberta da gravidez indesejada que a gerou até a morte precoce de Vera. Na segunda parte, “Memoirs”, memórias e homenagens de pessoas ligadas a Vera, como seu marido John Jose, são apresentadas. Na terceira parte, “Yvonne Vera Story in Pictures”, fotografias de Vera e de seus familiares, amigos e colegas, registram momentos da escritora, desde a infância até as cerimônias de premiações literárias. Apesar de sua parcialidade, a biografia escrita por Gwetai revela muitos dados de referencialidade trazidos para as narrativas por Vera (tomamos conhecimento, por exemplo, de que pelos nomes de MaMoyo e MaDube, que mais de uma vez nomeiam personagens em suas narrativas, respondem sua mãe e sua avó materna), detalhes de sua formação formal e informal, além de aspectos interessantes e inusitados da vida da autora, também são revelados.

É possível ainda encontrar referências e análises da obra de Vera em antologias e compêndios sobre literatura africana, como no *The Columbia Guide to Central African Literature in English Since 1945*, de Adrian Roscoe, com contribuições de Anthony Chennels, publicado em 2008, pela Columbia University Press. Livros específicos sobre a autora também representam parte importante da fortuna crítica de Vera, exemplos disso são os estudos de

Ifeyinwa Ogbazi, intitulado *History and The Voiceless: Yvonne Vera and Postcolonial Zimbabwe*; de Lene Bull-Christiansen, intitulado *Tales of the Nation: Feminist Nationalism or Patriotic History? Defining National History and Identity in Zimbabwe*, publicado em 2004, pela Nordiska Afrikainstitutet; e de Majahana John Lunga, intitulado *An Exploration of African Feminism: A Postcolonial Reading of Yvonne Vera's Writing*, publicado em 2010, pela Lambert Academic Publishing.

Um outro tipo de estudo crítico prolífico acerca da obra de Vera são aqueles resultantes de teses e dissertações acadêmicas, disponíveis para consulta em sítios de universidades ou publicados por editoras acadêmicas. Exemplos deste tipo de publicação são os trabalhos de: Annemarie Rathke, pela Universitätsverlag Winter-Heidelberg, impresso na Alemanha, em 2008, intitulado *Doris Lessing - Yvonne Vera: Comparative Views of Zimbabwe*; e Ranka Primorac, pela Tauris Academic Studies, impresso em Londres, no ano de 2006, sob o título de *The Place of Tears: The Novel and Politics in Modern Zimbabwe*. No contexto brasileiro, nossa própria dissertação de mestrado, defendida em 2010, pertence a esta categoria, pois está integralmente disponível, desde 2011, no repositório da Universidade Federal de Goiás e foi publicada, em versão adaptada, também em 2011, na Coleção Goiânia em Prosa e Verso, promovida pela Prefeitura de Goiânia e editada pela PUC-GO e Kelps.

Para além disso, uma grande diversidade de artigos críticos, principalmente em língua inglesa, tributos, homenagens póstumas e entrevistas esparsas, da autora e sobre a autora, também podem ser consultados em revistas eletrônicas, como o estudo de Jessica Murray, “Remembering the short stories of Yvonne Vera: a postcolonial and feminist reading of *Why Don't You Carve Other Animals*”, de 2011, disponibilizado pelo portal Scielo. Em âmbito nacional, alguns trabalhos acadêmicos também já contribuem com a fortuna crítica da autora, seja por publicações de artigos, como o de Divanize Carbonieri, “A Teoria Pós-Colonial e as Literaturas Negras: identidade de paixões e revisão tropológica”, publicado na Revista REALIS, em 2011, e o de nossa autoria, “Gênero, Raça e Representação: Intersecções Possíveis na Obra de Yvonne Vera”, publicado na revista ENTRELETRAS, em 2012. Há ainda trabalhos apresentados em eventos acadêmicos, por estudantes de mestrado e doutorado, que colaboram tanto com a análise da obra de Vera quanto com sua divulgação na comunidade acadêmica brasileira.

Todas as obras de Yvonne Vera foram escritas em língua inglesa, o que, por si só, já garante à autora grande permeabilidade em diversos países. Não obstante, o interesse suscitado pela escritora demandou a tradução de seus livros para uma notável variedade de línguas. Entre as vinte e uma traduções registradas na base de dados do Index Translationum – UNESCO

figuram traduções para onze idiomas, a saber: o alemão, o francês, o holandês, o sueco, o italiano, o dinamarquês, o espanhol, o catalão, o finlandês, o norueguês e o grego. Com base nas informações da referida plataforma, verificadas em dezembro de 2014, podemos notar que as traduções foram produzidas diretamente do inglês e que há bastante variabilidade em relação ao número de traduções de cada obra.

Why Dont You Carve Other Animals (1992) possui apenas uma tradução para o alemão (1997). Para *Nehanda* (1993) não consta qualquer tradução produzida. Já *Without a Name* (1994) conta com cinco traduções, duas para o alemão (1997; 1999), uma para o dinamarquês (1996), uma para o holandês (2000) e outra para o francês (2006). *Under the Tongue* (1996), por sua vez, recebeu duas traduções, uma para o sueco (1999) e outra para o francês (2006). Seu quarto romance é notadamente o mais traduzido, contando com nove traduções, sendo uma para o espanhol (2000), uma para o catalão (2000), uma para o alemão (2001), uma para o francês (2002), uma para o finlandês (2001), uma para o norueguês (2003), uma para o holandês (2003), uma para o grego (2006) e uma para o sueco (2003). Sua última obra, *The Stone Virgins* (2002) recebeu quatro traduções, uma para o francês (2003), uma para o holandês (2005), uma para o sueco (2005) e uma para o italiano (2004).

Para além dos dados constantes na plataforma, é interessante notarmos que Vera é traduzida até para o ndebele, língua de uma das principais etnias de seu próprio país, o Zimbábue. Para este idioma foi publicada em 2011 uma tradução de *The Stone Virgins*. Curiosamente, Vera, apesar de pertencer à etnia Shona, viveu em Bulawayo, região em que predomina a etnia Ndebele. Além de Inglês, Vera graduou-se também em Ndebele. O romance traduzido é justamente o primeiro a tratar abertamente dos massacres promovidos pelo governo pós-independente, de representatividade Shona, em território Matabele, de maioria Ndebele. Já para o português não encontramos, em nossa pesquisa bibliográfica, tradução publicada, além de uma tradução comentada do conto “Independence Day”, de nossa autoria, que integra o no. 13, da Revista Cadernos de Literatura em Tradução, da Universidade de São Paulo.

CAPÍTULO 2

WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS: SOB PERSPECTIVA CRÍTICA

2.1 A OBRA, SEU CONTEXTO, ENREDOS E TEMAS

2.1.1 A escrita dos contos

Foi escrevendo seus contos que Yvonne Vera clama ter descoberto a escrita. O primeiro conto, “Independence Day”, escrito em 1991, foi enviado a um editor, que lhe solicitou outros, os quais juntos formariam a coleção *Why Don't You Carve Other Animals*, publicada no ano de 1992, em Toronto, pela TSAR Publications. Conquanto descoberta a escrita, Vera ainda não se considerava uma escritora à época. Em suas palavras, ela “ainda não [se] via como uma escritora, apenas como alguém que tinha descoberto uma alegria particular” (VERA, 2002, p. 1)⁴⁰. Ao escrever os contos, Vera não sentia ainda a “intensidade intransigente” e a “enorme disciplina” com que se dedicou aos romances posteriores à *Nehanda* (1993). Do ponto de vista pragmático, a autora dedicava-se concomitantemente à pós-graduação (mestrado e doutorado). Apenas em 1995, de acordo com Cousins e Hodgson-Katiyo (2011), ela recebe uma premiação literária que lhe oportuniza a dedicação exclusiva à escrita.

Os quatorze contos outros, contidos em *Animals*, foram escritos apenas a partir da demanda do editor. Em entrevista a Grace Mutandwa, em 2002, já após ter escrito seu último romance, Vera rememora o início casual de sua carreira literária:

Eu realmente não tinha grandes planos de ser publicada. Talvez tenha enviado uma história para uma revista em Toronto e o editor tenha me perguntado se eu tinha mais histórias. Eu casualmente disse que sim, apesar de não ter nenhuma. Ele pediu por elas. Então, eu me pus a escrever o resto! Isso foi minha coletânea de histórias *Why Don't You Carve Other Animals*. Isso foi em Toronto no início dos anos 1990 (VERA, 2002, p. 2)⁴¹.

Esse início fortuito de que surge *Why Don't You Carve Other Animals* pode estar relacionado à diferente recepção da obra em comparação com os romances da autora. É notório haver bem menos trabalhos críticos dedicados este livro, especificamente, ou a sua contística,

⁴⁰ “still did not see [her]self as a writer, just someone who had discovered a private joy” (VERA, 2002, p. 1).

⁴¹ I had no great plan of being published really. I perhaps sent a story to a magazine in Toronto and was asked by the publisher if I had more stories. I said yes haphazardly, though I had none. He asked for them. Therefore I set off to write the rest! This was my collection of stories *Why Don't You Carve Other Animals*. This was in Toronto of the early nineties (VERA, 2002, p. 2).

de modo geral, do que aos romances. Assim como também são os romances, especialmente *Butterfly Burning* (1998), os mais traduzidos. Entretanto, nas referências existentes, e na leitura que fazemos, já observamos nos contos os indícios de uma prosa poética, significativas experimentações estéticas e o tratamento de temas recorrentes em romances posteriores, como procuramos demonstrar desde o capítulo anterior.

Jessica Murray (2011) reafirma a importância dos contos no início da carreira literária de Vera, revendo-os sob a perspectiva feminista e pós-colonial. Para Murray é com *Animals* que Vera “inicia seu projeto literário de articular as experiências do, antes colonizado, povo do Zimbábue em geral, e das mulheres zimbabuenses em particular (MURRAY, 2011, p. 136)⁴². A autora destaca o uso, já na coletânea, de aspectos que caracterizam e diferenciam a obra de Vera como um todo, tais como: a exposição dos pensamentos internos das personagens, especialmente as femininas, que revela a posição do ser colonizado lutando contra a opressão, a recusa de uma posição binária, sem ambiguidades, perpetrador/vítima para as personagens, a mudança de perspectiva na representação do espaço, com a consequente problematização da relação das personagens femininas com a terra, a relação complexa das mulheres com o movimento nacionalista, sua participação na guerra, que difere mas não é menor do que a dos homens, e o impacto da experiência da guerra em suas vidas (MURRAY, 2011).

Outro ponto chave destacado por Murray é o tratamento, já iniciado em *Animals*, do trauma e alienação que resultam do conflito armado e afetam todos os envolvidos no processo de colonização. A exposição das diferentes formas da violência decorrente de um tal processo atinge seu ápice nos romances subsequentes. Nas palavras de Murray (2011, p. 144), é, “todavia, em seus romances posteriores que Vera irá expor e confrontar o completo horror da violência que foi inflingida na população feminina do Zimbábue”⁴³. Como a escritora se propõe a articular a violência por meio de linguagem poética, esse aspecto é extrema e habilmente adensado em seus romances, nos quais atrocidades do violento período abordado são desveladas.

É importante ressaltarmos que a escrita de Vera em *Animals* já alveja um leitor fascinado “com a ordem das palavras, com emoção”, um leitor “que anseia por novos encontros em expressão, linguagem e pensamento” (VERA, 2002, p. 2)⁴⁴. Se, por um lado, menos densa

⁴² “begins her literary project of articulating the experiences of Zimbabwe’s formerly colonised people in general, and of Zimbabwean women in particular” (MURRAY, 2011, p. 136).

⁴³ “however, in her later novels that Vera will expose and confront the full horror of the violence that has been inflicted on Zimbabwe’s female population” (MURRAY, 2011, p. 144).

⁴⁴ “with the order of words, with emotion” [...] “who wishes for new encounters in expression, language and thought” (VERA, 2002, p. 2).

e incisiva, tal escrita é, por outro lado, mais acessível ao leitor, pois demanda menos dele do que a de seus romances. Isso a torna, de certa forma, uma obra que convida, que introduz sua escrita a um leitor não familiarizado ou não-profissional. Essa qualidade introdutória da obra teve bastante peso para a escolha de qual de seus livros traduziríamos. Por visarmos a introduzir Vera aos leitores brasileiros, optamos por uma obra que cativasse esse leitor, que o motivasse e o ajudasse na leitura de obras posteriores.

2.1.2 *O contexto histórico das narrativas*

Os quinze contos reunidos em *Animals* abarcam temporalmente o período violento e transformador que antecedeu a Independência do Zimbábue, a Segunda *Chimurenga*, ou Guerra Civil. Ainda que reconheçamos que a longa e complexa história do Zimbábue não possa ser sumariada em tão breve espaço, parece-nos importante para nosso projeto de tradução voltarmos-nos ao assunto, especialmente ao período que ambienta as narrativas. Ressaltamos ser inegável a relevância deste e de outros tantos momentos precedentes da história daquele país para uma leitura mais aprofundada tanto da coletânea em análise quanto do conjunto da obra de Vera, posto que todas as suas narrativas estão incrustadas em, e revisam de outra perspectiva, períodos importantes da história de seu país. Como ressalta Meg Samuelson (2011, p. xi), “a obra de Vera mapeia o vir a ser de sua nação, o Zimbábue”⁴⁵. Assim, além da compreensão do contexto histórico da cultura de partida, necessária de maneira geral ao trabalho de tradução, reconhecemos que especificamente na obra de Vera as referências históricas tornam-se passagens significantes. Desta forma, tivemos especial afincamento em compreender, para identificar e manter tais referências, diretas e indiretas, na tradução. Portanto, neste trabalho realizamos uma recapitulação dos principais marcos históricos do país, para, então, nos determos mais propriamente no período focalizado. Destacamos, de início, que o referido período pertence à recente história do Zimbábue e que há diferentes e controversas versões sobre eventos e fatos determinantes. Deste modo, acompanhamos aqui, principalmente, as análises oferecidas, por diferentes estudiosos, na obra *Becoming Zimbabwe: A History From The Pre-colonial Period to 2008* (2009), que expõe um apanhado amplo e cuidadoso dos principais aspectos do conflito.

Ao editar uma obra dedicada a revisar a história do Zimbábue da época pré-colonial, desde aproximadamente os anos 600-900, até a pós-colonialidade, encerrando em 2009, Brian Raftopoulos e Alois Mlambo (2009) dispõem uma detalhada cronologia de eventos

⁴⁵ “Vera’s oeuvre charts the coming into being of her nation, Zimbabwe” (SAMUELSON, 2011, p. xi).

fundamentais, entre os quais destacamos apenas os mais gerais e mais diretamente ligados a nosso projeto, quer pela significância para a obra de Vera, quer pela aproximação das culturas envolvidas. Os fatos elencados pelos autores recuam às primeiras ocupações e disputas pelo território que hoje o Zimbábue ocupa. Entre os anos de 600 e 900, o povo Zhizo habitou a região do Limpopo. A partir de 900, aproximadamente, os Zhizo moveram-se para o Oeste e o povo Leopard's Kopje os sucedeu, estabelecendo na região, entre 1220 e 1290, o primeiro povoamento com características de um estado, denominado Mapungubwe. Já entre 1325 e 1450, o Grande Zimbábue, situado ao centro sul do rio Zambeze, assume a liderança política e econômica da região.

Por volta de 1450, os estados de Khami, a oeste, e de Mutapa, a nordeste, superaram o Grande Zimbábue. Em 1490, Mutapa, por sua vez, teve seu trono usurpado por quatro anos. Em 1506, os portugueses se estabelecem no estado de Mutapa. Entre 1515 e 1530, um estado independente estabelece-se a sudeste e bloqueia o comércio entre os portugueses, na costa, e o estado Mutapa. A língua Venda, um amálgama de elementos Sotho e Shona, estabeleceu-se completamente na região do Limpopo por volta de 1550. Mais tarde, em 1569-1577, os portugueses tentam invadir Mutapa. Em 1600, a confluência dos rios Zambeze e Sanyati é ocupada pelo povo Goba. Entre 1606 e 1704, acontece uma série de conflitos e sanções entre o estado Mutapa e os portugueses, culminando na expulsão dos portugueses e redistribuição da terra perdida no reinado de Munhumutapas.

Em 1690, o estado Rozvi e a dinastia Changamire estabelecem-se a Oeste. Por volta de 1700, houve migrações em massa, deixando Mbire e Buhera. Nos anos 1720 grupos Hlengwe formaram-se a Sudeste e interromperam o comércio entre o interior e Inhambane. No ano de 1750, as guerras civis atingiram o auge no estado Rozvi e parte de sua população migrou, formando a dinastia Nambiya, a Noroeste, e a dinastia Singo, ao sul do Limpopo. Em 1768, os Hiya tentaram invadir o estado Rozvi, o qual ainda sofreria entre 1824 e 1832 diversos ataques de grupos Nguni, e que seria, efetivamente, substituído pelo estado Ndebele em 1838. Em 1857, os Ndebele já tinham sob seu jugo a maioria dos líderes Shona. No ano de 1870, Lobengula, o Rei Ndebele, assina a Concessão Tati, delegando, a Sir. John Swinburne, terras da fronteira entre Matabele e o Protetorado de Bechuanaland, atual Botswana. Em 1878, Paiva de Andrada, soldado capitalista português, a trabalho da Companhia de Moçambique, tenta, sem sucesso, estender domínio da província costal e ribeirinha de Moçambique a um império, cobrindo todo o platô zimbabuense. No ano posterior, os Ndebele sofrem a primeira grande derrota militar para os Shona.

Após contatos prévios e mais pontuais com missionários e mercadores ocidentais, que já influenciavam a cultura autóctone, ao final do século, com a descoberta de ouro na região, os líderes tribais sofreram grande pressão de enviados europeus em busca de concessões para exploração da terra. É neste contexto que Lobengula, logrando minimizar a presença branca e, ao mesmo tempo, obter sua proteção, é ludibriado e convencido a assinar, em 1887 e 1888, acordos como o Tratado Grobler, o Tratado Moffat e a Concessão Rudd, a qual foi utilizada como justificativa para a colonização britânica. Em meio a este contexto de ocupações, interações e conflitos entre etnias diferentes e à pressão ocidental por concessões, em 1889, sob pretexto do rompimento dos termos da Concessão Rudd, a Rainha da Inglaterra concede a Cecil Rhodes uma Royal Charter, que garantia a British South African Company (BSAC) direitos de explorar e administrar a nova colônia. No ano seguinte, a região de Mashonaland (território Shona) é ocupada, a bandeira do Reino Unido levantada, fundando Salisbury (atual Harare), futura capital do que logo se tornaria a Rodésia (RAFTOPOULOS; MLAMBO, 2009).

No ano de 1893, após ocupação da região de Matabele (território Ndebele), aconteceu a Guerra Anglo-Ndebele, também conhecida por Guerra Matabele ou *Imfazo* I. Um novo levante Ndebele, *Imfazo* II, foi deflagrado em março de 1896. Em junho do mesmo ano, a Primeira *Chimurenga*, levante do povo Shona, foi também deflagrado. O primeiro romance de Yvonne Vera revisa a Primeira *Chimurenga*, acompanhando e resignificando a participação da lendária médium espiritual Nehanda, como líder do conflito. Existem diferentes abordagens a respeito destes levantes. Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni (2009) esclarece que a primeira revisão teórica sobre os levantes de 1896 e 1897 foi feita por Terence Ranger e publicada em 1967, quando o movimento nacionalista já havia se estabelecido. A perspectiva de Ranger, posteriormente contestada por outros historiadores, exaltava o papel de autoridades de religiões tradicionais africanas na superação das históricas diferenças étnicas e a articulação entre as ações dos Ndebele e dos Shona. A proposição de Ranger, que reconhecia e valorizava o passado pré-colonial dos dois principais grupos étnicos, foi apropriada e bastante utilizada pelo movimento nacionalista da segunda metade do século XX para a criação de imagens de heróis que favorecessem o propósito de unificar as forças de Ndebele e Shona no conflito pela descolonização.

Segundo Ndlovu-Gatsheni, o teórico Julian Cobbing contesta a centralidade das autoridades religiosas citadas por Ranger nos levantes e as classifica como figuras locais e subordinadas à estrutura política Shona da época. Para o autor, a desunião e a fragmentação entre as duas etnias foram determinantes no desenrolar dos eventos. Ele chama atenção ainda para aspectos como: a importância da articulação de membros da aristocracia Ndebele,

remanescentes da Guerra Anglo-Ndebele, em 1893; o fraco poderio da BSAC, para além de Bulawayo e das principais estradas da colônia; a entrada tardia dos Shona no embate; e os fatores específicos que motivaram alguns grupos Shona a se posicionarem contra a BSAC. Ndlovu-Gatsheni traz ainda a discussão de David Beach sobre o mesmo período. Beach também discorda da posição central dos líderes religiosos em reunir as duas etnias em uma frente nacional africana.

Ndlovu-Gatsheni salienta dois conceitos importantes de Beach sobre os eventos: o primeiro, que chama de *chindunduma*, é a ideia de um processo gradual de disseminação das ações de resistência de região para região, em um efeito cascata; o segundo é chamado de *zvimurenga*, o plural de *chimurenga*, que caracteriza os eventos deste período no território Shona como diversos levantes menores, similares mas sem coordenação, desunidos e em alguns casos até opostos. Beach também adentra estratégias de resistência de grupos Shona prévias aos levantes. Ndlovu-Gatsheni conclui que, além da desunião e desarticulação entre as etnias africanas, a supremacia tecnológica europeia pesou para o fracasso dos levantes. Ele salienta que as perspectivas de Cobbing e Beach ajudam a entender a postura de grupos autóctones que apoiaram e lutaram ao lado dos brancos nos levantes, uma questão que, reafirma, demanda mais pesquisa.

Com o fracasso dos levantes, tanto Ndebele quanto Shona, o governo colonial passou a implantar sua administração, estabelecendo medidas de controle e segregação racial. Algumas dessas medidas estão referenciadas nos contos, e, como passagens significantes, são mantidas na tradução. Ao mapear os encontros cultural e colonial entre 1880 e 1930, Ndlovu-Gatsheni (2009) defende uma compreensão mais aprofundada dos processos que caracterizaram a imposição e consolidação do domínio colonial europeu, em lugar do:

um tanto simplista, paradigma de “dominação-resistência”, de inspiração nacionalista, que foi popular nos anos 1960, [pois c]laramente, os processos foram complexos e mediados por contestações e conversações, rejeições e aceitações, negociações e cumplicidade (NDLOVU-GATSHENI, 2009, p. 39)⁴⁶.

Ndlovu-Gatsheni afirma ainda que a formação da Rodésia teve uma dinâmica própria e complexa, baseada por um equilíbrio tênue entre consentimento e coerção. Assim, ambiguidades e contradições marcavam tanto as medidas do governo colonial, quanto as

⁴⁶ somewhat simplistic, nationalist-inspired “domination-resistance” paradigm that was popular in the 1960s, [because c]learly, the processes were complex and mediated by contestations and conversations, rejections and acceptances, negotiations and complicity (NDLOVU-GATSHENI, 2009, p. 39).

consequentes reações dos autóctones. O governo colonial, por um lado, implementava, progressivamente, medidas de segregação social e espacial, e, por outro lado, tentava evitar medidas que pudessem provocar reações violentas dos colonizados. Ainda, precisava adotar medidas que forçassem os negros a aderir ao trabalho, miseravelmente, remunerado para obter mão de obra barata.

Assim, ao mesmo tempo em que a chefes tribais, a remanescente elite Ndebele, eram oferecidos cargos nos baixos escalões dos departamentos governamentais e algum espaço na economia local, “o recente estado colonial introduziu muitas medidas em seu empreendimento de criar uma colônia racialmente bifurcada, pontilhada por cidades brancas” (NDLOVU-GATSHENI, 2009, p. 61)⁴⁷. O objetivo de criar cidades brancas precisava ser equilibrado com a necessidade do trabalho negro de baixo custo. As cidades no Zimbábue, desenvolvidas principalmente a partir das fortificações dos pioneiros, já nasceram, então, como um “local de conflitos” (RAFTOPOULOS; YOSHIKUNI, 1999, apud NDLOVU-GATSHENI, 2009, p. 62)⁴⁸, guiadas por políticas de controle, segregação e exploração, e problematizadas pela forte conexão rural-urbano. Contudo, as interações entre os Ndebeles e Shonas e os colonizadores no início do processo colonial indicam certa porosidade nos limites entre colonizador e colonizado (NDLOVU-GATSHENI, 2009).

O período entre 1940 e 1965, que abrange a deflagração da segunda Grande Guerra Mundial e a Declaração Unilateral de Independência da Rodésia, assistiu, segundo A. S. Mlambo (2009, p. 75), a “mudanças econômicas, demográficas, sociais e políticas de longo alcance”⁴⁹. Mlambo ressalta ainda outra mudança importante ocorrida no período, a da consciência política e autopercepção da população africana. Enquanto no início o desejo da população colonizada era de um governo justo, a atitude em relação ao domínio branco muda e, ao final, o autogoverno passou a ser seu objetivo. Entre os principais tópicos debatidos por diversos estudiosos do período, o autor destaca o “movimento trabalhador, o crescimento do nacionalismo africano, o aumento de uma classe média africana escolarizada, a busca por respeitabilidade e gênero, [as] relações econômicas e desenvolvimentos políticos levando a UDI” (MLAMBO, 2009, p. 75)⁵⁰. Esse é o cenário que precede e prepara a conturbada Guerra

⁴⁷ “the early colonial state introduced many measures in its endeavour to create a racially bifurcated colony, dotted with white cities” (NDLOVU-GATSHENI, 2009, p. 61).

⁴⁸ “site of struggles” (RAFTOPOULOS; YOSHIKUNI, 1999, apud NDLOVU-GATSHENI, 2009, p. 62).

⁴⁹ “far-reaching economic, demographic, social and political changes” (MLAMBO, 2009, p. 75).

⁵⁰ “labour movement, the growth of African nationalism, the rise of an educated African middle-class, the quest for respectability and gender, [the] economic relations and political developments leading to UDI” (MLAMBO, 2009, p. 75).

Civil no país, que se estende por cerca de dezesseis longos e violentos anos, de 1964 a 1980, quando a, também controversa, Independência do país é selada e o poder repassado aos negros.

Para Joseph Mtise, Mungaradzi Nyakudya e Teresa Barnes (2009) as crises nas áreas social, econômica e política, assim como a dificuldade do movimento nacionalista em sobrepor sua fragmentação étnica e unificar esforços, foram fatores de grande influência na Guerra Civil do Zimbábue. Os autores citam também a ampla e direta interferência internacional no conflito. Por um lado, com a Guerra Fria em curso, o Bloco Soviético e a China apoiaram os exércitos guerrilheiros, enquanto Estados Unidos e aliados apoiaram os brancos, tanto da Rodésia quanto da África do Sul. Em outra instância, houve ainda o papel determinante desempenhado pelos países vizinhos, que, com interesses individuais a defender e com objetivo comum de resolver as tensões na região, exerceram conjuntamente grande pressão política e econômica sobre o governo de Ian Smith.

Individualmente, a participação mais direta de alguns países vizinhos no conflito também foi fundamental, fornecendo treinamento e suporte aos exércitos guerrilheiros. Ainda, o próprio contexto político dos países vizinhos influenciava os rumos do conflito. A independência de Moçambique, por exemplo, acarretou consequências econômicas e políticas para a Rodésia, ao passo que significou a perda de um aliado político para Smith, levando-o a depender mais da África do Sul, que, por sua vez, procurou manipular tal dependência. Moçambique independente também possibilitou a abertura de sua fronteira com a Rodésia para as incursões dos exércitos guerrilheiros. Não obstante, os países vizinhos, chamados Front Line States (FLS), interessados na resolução do conflito, exerciam grande pressão também sobre os nacionalistas, advogando pela unificação dos exércitos guerrilheiros, que eram caracteristicamente fragmentados, perfilhados a diferentes etnias, interesses e ideologias.

Desde a pré-colonialidade, a fragmentação e os conflitos étnicos entre os povos que habitavam o platô zimbabuense foram intensos. A fragmentação dos grupos nacionalistas em diferentes exércitos guerrilheiros vincula-se à fragmentação étnica de tais povos reunidos em um só país por critérios externos, dos colonizadores. Durante a Guerra Civil, o desejo de emancipar-se do governo branco move todos os exércitos guerrilheiros, mas não supera suas históricas desavenças étnicas. Esse é um dos conflitos internos que aprofundam a complexidade da Guerra Civil pela independência do Zimbábue. Um outro fator de fragmentação entre os guerrilheiros são as cisões internas de partidos e exércitos, que giravam, por exemplo, em torno de questões como orientações filosóficas diferentes de seus membros jovens e seniores.

Um outro ponto definidor do conflito dos anos 1960-1970, destacado por Mtise, Nyakudya e Barnes (2009), é a existência de vários conflitos dentro do conflito maior pela

liberação. Tal fato, segundo os mesmos autores, impossibilita uma leitura simplificada do período, polarizada na luta entre o colonizador, europeu e branco, e colonizados, africanos e negros, pois:

[a]ssim, para além dos conflitos armados, havia um complexo emaranhado de conflitos relacionados a, *inter alia*, gênero, classe, etnicidade e raça, que estavam se desenrolando na Rodésia; muitos deles continuaram a influenciar desenvolvimentos do período pós-colonial (MTISE; NYAKUDYA; BARNES, 2009, p. 152)⁵¹.

Além do conflito entre grupos étnicos rivais, organizados em diferentes exércitos e partidos, havia entre os negros conflitos de gênero, de gerações e de classe. Havia também conflitos internos entre os brancos, gerados, por exemplo, pela insatisfação com o aumento nos impostos para custear a segurança e pelo aumento expressivo na taxa de emigração. No conjunto de sua obra, e bastante incisivamente em *Animals*, Vera visibiliza as nuances destes conflitos internos, supostamente menores e muitas vezes apagados da versão oficial da história. Tais nuances são, em nossa leitura, passagens significantes da obra.

Uma questão bastante cara a Vera é a participação feminina no conflito. Sobre este ponto, muito debatido por teóricos da área, Mtise, Nyakudya e Barnes destacam que, conquanto o discurso oficial nacionalista advogasse a igualdade de gênero, frequentemente, a luta contra a opressão colonial e racial coexistia com a opressão masculina sobre as mulheres. Não obstante as discordâncias sobre o tema, os autores ressaltam haver consenso tanto de que as mulheres africanas queriam contribuir para a liberação quanto de que queriam também alcançar um novo tipo de respeito de seus pares masculinos. Salientam ainda que a participação feminina pode ser percebida em função de uma percepção “mais restrita” ou “mais ampla” do que tenha sido “lutar no conflito”. Na primeira, estariam incluídas apenas pessoas que cruzaram as fronteiras e pegaram em armas. Houve um considerável percentual de mulheres nesse tipo de atuação. Na segunda, além destas mulheres que foram para o campo de batalha, pessoas comuns que fizeram importantes sacrifícios para a liberação do país também são reconhecidas. É essa segunda percepção, mais ampla, que vemos representada na obra de Vera, todos os momentos que materializam tal percepção consideramos como passagens significantes.

Como apontado por Mtise, Nyakudya e Barnes (2009), apesar da extensa duração, dezesseis anos, a guerra pela liberação não significou, na década de 1960, grande desafio para

⁵¹ Thus, over and above the armed struggles, there was a complex entanglement of struggles related to, *inter alia*, gender, class, ethnicity and race, which were playing themselves out in Rhodesia; many of these have continued to influence developments in the post-colonial period (MTISE; NYAKUDYA; BARNES, 2009, p. 152).

o governo colonial, liderado por Ian Smith. O quadro, em 1971, era de um movimento nacionalista sem coordenação conjunta, com seus principais líderes presos ou exilados. Até o ano de 1972, por exemplo, não havia sequer uma morte de brancos registrada. Todavia, a situação começa a mudar ainda no início da década de 1970, com o fortalecimento da resistência nos centros urbanos e com a escalada da guerra nas áreas rurais, com a reorganização do exército Zipra, na Zâmbia, e o recrutamento de camponeses pelos guerrilheiros Zanla. É nesse período também que a insatisfação da população branca começa a crescer, e que a independência de países vizinhos e a disputa dicotômica da Guerra Fria ganham influência no contexto interno, gerando pressões e sanções tanto sobre o governo colonial quanto sobre os partidos nacionalistas e exércitos guerrilheiros.

O acirramento do conflito foi mais sentido pelas populações rurais do país, vítimas de medidas violentas tanto do governo colonial, que pretendia coagir o apoio aos guerrilheiros, queimando vilarejos inteiros e forçando as pessoas a se mudarem, quanto dos próprios integrantes dos exércitos nacionalistas. O discurso nacionalista oficial descreve uma relação de colaboração entre os camponeses e os guerrilheiros. Há, todavia, sobretudo em obras de ficção, relatos de violenta coerção aos moradores de áreas rurais, para recrutamento, mobilização e serviços sexuais. Em sua terceira fase, mais violenta, em seus ataques, o governo colonial utilizou-se de bombas de fragmentação, napalm, ação de paraquedistas para massacrar centenas de pessoas, inclusive mulheres, velhos e crianças, em escolas e hospitais. Do lado dos guerrilheiros, a obtenção de mísseis permitiu o abatimento de aeronaves e ataques a tanques de armazenamento de combustível (MTISE; NYAKUDYA; BARNES, 2009). Há nos contos referências a este contexto de acirramento do conflito nas áreas rurais, e, como passagens significantes, elas foram preservadas na tradução.

Mtise, Nyakudya e Barnes ressaltam que, em meio ao aumento da violência, às crises financeiras e políticas, internas e externas, uma série de acordos foram buscados, sem sucesso. Por um lado, Ian Smith não consentia com a paridade racial, mesmo ao buscar uma coalizão com um representante nacionalista moderado. Por outro lado, as diferentes vertentes do movimento nacionalista não conseguiam entrar em acordo tanto sobre os pontos a reivindicar quanto sobre o modo de transição do governo para os negros. A partir de 1976, com a conferência de Genebra, a intervenção britânica na tentativa de resolução do conflito ganha força. O contexto de crises e de violência e o esgotamento de recursos financeiros e humanos, após longos anos de guerra, culminam na Conferência Lancaster House.

O Acordo de Lancaster House, firmado em 1979, trazia como principais pontos: que a minoria branca manteria 20 das 100 cadeiras parlamentares por ao menos sete anos; que o novo

Estado herdaria a dívida de 200 milhões e pagaria pensões a todos os servidores civis da Rodésia, mesmo os emigrados, o que comprometeria enormemente as finanças do governo independente; que as forças de liberação seriam integradas ao exército oficial; e que haveria um cessar-fogo imediato e a realização, dentro de três meses, de eleições para presidência do Zimbábue independente. O principal ponto de discórdia do Acordo era a questão da terra. Os líderes nacionalistas queriam a expropriação das terras devolutas dos brancos para alocação dos negros. Tiveram, contudo, que consentir com a condição de que as terras deveriam ser comercializadas voluntariamente, questão que se tornou fonte de embate no período pós-colonial, vindo a culminar, a partir do ano 2000, na chamada Terceira *Chimurenga*.

Com o cessar-fogo e uma nova constituição, aconteceram as eleições, disputadas por diferentes partidos nascidos da desintegração da aliança firmada pelos diversos grupos nacionalistas nas fases finais da guerra civil. O ZANU (PF), de Robert Mugabe, elegeu cinquenta e sete cadeiras, todas no território de Mashonaland, da etnia Shona; o PR-ZAPU, de Joshua Nkomo, elegeu vinte cadeiras, dezenove delas em Matabeleland, território Ndebele, e o UANC, de Muzorewa, elegeu apenas três cadeiras. Encerradas as eleições, em 18 de abril de 1980, aconteceram as celebrações da Independência e Robert Mugabe foi declarado o novo Primeiro Ministro do Zimbábue Independente (MTISE; NYAKUDYA; BARNES, 2009). As referências aos desenvolvimentos finais da Guerra, com as crises, o cessar-fogo e a celebração da independência também configuram passagens significantes na obra e recebem especial atenção em sua reconfiguração na tradução.

Os primeiros anos do pós-independência foram marcados pelos esforços de reestruturação política e econômica do país. No campo econômico, os desafios perpassavam as crises herdadas do período colonial, e agravadas pelos termos do acordo de Lancaster House, a reestruturação da política econômica do governo de minoria branca, a reconstrução pós-guerra, e a implementação de uma política de reversão da desigualdade racial. Inicialmente, o Zimbábue obteve sucesso em seus programas de expansão educacional, reassentamento e provisão de água e esgoto. Esse período de prosperidade inicial trouxe reconhecimento internacional a seu Primeiro Ministro. No entanto, pouco tempo depois vieram crises de ordem econômica e social que levaram ao abandono de alguns dos programas de reestruturação e de redistribuição de renda e de terra (MUZONDIDYA, 2009).

Do ponto de vista político, Muzondidya (2009) afirma que o maior desafio do governo pós-independente era transformar os diversos grupos que compunham a sociedade, separados por questões de raça, gênero, etnia, e geografia, em uma nação coesa. Sob governo do Primeiro Ministro eleito, Robert Mugabe, o país assistiu, na década de 1980, aos massacres de

Matabeleland, conhecidos por *Gukurahundi*. Após a insurgência de alguns grupos de ex-combatentes do exército ZIPRA, braço armado do partido ZAPU, representante da etnia ndebele, o governo, por meio da Quinta Brigada, treinada pelo exército norte-coreano, suprimiu a população civil da área de Matabeleland, executando cerca de vinte mil civis. O fim do violento conflito foi alcançado, em 1987, por meio de um acordo que unificava os partidos ZAPU, da etnia ndebele, e ZANU, da etnia shona, criando o ZANU PF, sob a liderança de Robert Mugabe, que então deixava de ser Primeiro Ministro, para tornar-se presidente da república, concentrando mais poder para si mesmo.

Como presidente, Mugabe foi reeleito nos anos de 1990, 1996 e 2002, sob fortes alegações de intimidação de opositores políticos e de fraude eleitoral. Entre suas medidas mais controversas estão: as alterações na constituição nacional que possibilitaram o confisco, sem compensação financeira (que ficaria a cargo do governo Britânico), de fazendas de proprietários brancos, a remoção politicamente motivada de grande contingente populacional de áreas habitacionais de baixa renda próximas às principais cidades do país, a coerção policial a grevistas e a prisão de adversários políticos, como as repetidas detenções de Morgan Tsvangirai, líder e candidato do partido MDC, nos pleitos de 2002 e 2008. Atualmente, o Zimbábue encontra-se em uma crise profunda crise econômica e social, enfrentando altas taxas de desemprego, de inflação, escassez de alimentos e elevado êxodo populacional para outros países africanos, como a África do Sul. Robert Mugabe, que já foi militante político, guerrilheiro e Primeiro Ministro, continua no poder, dominando o país, intolerante e violentamente, há trinta e cinco anos. Aos noventa e um anos, inquietações acerca de sua sucessão já tensionam o conturbado clima político zimbabuense.

2.1.3 *O enredo dos contos e os temas discutidos*

Ao abordar o conturbado e controverso período da Guerra Civil pela liberação no Zimbábue, Yvonne Vera, munida de uma perspectiva mais ampla do que tenha sido lutar pela independência, não nos apresenta os heróis nacionalistas nos campos de guerrilha, mas escrutina momentos corriqueiros, mas muito significativos, da vida de pessoas comuns que fizeram grandes sacrifícios para o alcance da liberdade ou que foram grandemente afetadas pelos desdobramentos do conflito. As situações representadas nos contos trazem temas e problemas com ares de cotidiano. Poderiam acontecer na vida de qualquer pessoa comum, naquele contexto social, histórico e cultural. Assim, Vera examina, de uma perspectiva predominantemente interna, os diferentes atores, homens e mulheres, brancos e negros, e

aspectos, racial, de gênero e de classe, envolvidos nos diversos conflitos que integram o conflito maior pela independência.

Ao se repetirem, com diferentes nuances, em diferentes narrativas, as questões discutidas reforçam a intensidade e a dimensão de problemas que aconteceram não na vida de qualquer um, mas na vida de muitos. Os temas e problemas representados e discutidos por Vera não afetam um indivíduo apenas, afetam diferentes indivíduos de uma comunidade e, assim, a transformam profunda e definitivamente. Entre os principais temas abordados nos contos estão: a solidão e a fragmentação existencial, o desrespeito e a ruína das tradições étnicas, a terra como um local de contestação, questões de gênero, a investigação psicológica de indivíduos traumatizados, a resistência ao casamento e à maternidade compulsórios, o empoderamento e desempoderamento, as complexidades da história no contexto de colonização, a cooptação de negros pelo sistema colonizador, o cerceamento do direito de ir e vir dos negros, suas condições degradantes de vida e de trabalho, a forte ligação campo-cidade, e as estratégias de resistência negra.

O primeiro e mais longo conto da coletânea, “Crossing Boundaries”, é ambientado em uma fazenda de propriedade branca, na qual negros trabalham na plantação de milho. A população da área rural foi mais afetada pela violência da Guerra Civil, sobremaneira em suas últimas fases. Isso justifica um dos eixos centrais do conto, o desejo da personagem Nora, branca, de mudar-se para a cidade. Do lado negro, MaMoyo nutre o mesmo desejo, mas sua motivação passa pelas melhores condições de vida e de educação dos filhos. Para tanto, dos lugares subalternos que ocupam em suas comunidades, por serem mulheres, elas precisam tentar, com argumentos diferentes, mas igualmente sem sucesso, convencer seus respectivos maridos, que insistem em permanecer na terra, a mudarem-se.

Já no primeiro conto, então, a relação conturbada das mulheres, tanto brancas quanto negras, com a terra e com a própria luta pela liberação é trazida à baila por Vera. Para a mulher branca, o território africano é hostil, ainda que em Londres ela também não tenha se sentido confortável. Para a mulher negra, a terra é vista como cúmplice daqueles, os brancos, que os oprimem. Nos dois casos, ambas as personagens não nutrem uma relação de pertencimento com a terra. As personagens masculinas, Charles, o patrão branco, e James, o serviçal negro, exaltam a ligação histórica e orgânica com a terra e recusam-se terminantemente abandoná-la. Assim, além da tensão entre brancos e negros gerada pela disputa territorial, uma grande tensão interna entre homens e mulheres é explicitada.

Concomitante ao conflito central, de permanecer ou deixar a terra, espelhado nos casais branco e negro, a rotina da fazenda retrata os mecanismos e as práticas de desigualdade

racial, social e de gênero. Um retrospecto histórico das medidas segregacionistas também é revelado pela memória da personagem do pai de James, o velho homem, que narra a migração forçada de sua família para a área que habitam nas primeiras décadas de colonização britânica. O velho homem também não sente que pertence àquela terra e deseja voltar a sua terra ancestral. O desejo de ser enterrado em solo ancestral revela outro tipo de relação com a terra e é recorrente na narrativa. Pelo olhar do velho homem e das mães negras, a autora aborda perspectivas diferentes sobre a questão da educação das crianças negras no sistema branco, que toca a questão da perda das tradições culturais étnicas, substituídas pelo saber branco, apreendido e reproduzido na escola.

“Independence Day”, o segundo conto da coletânea, foi o primeiro conto escrito por Vera. Diferente de “Crossing Boundaries”, o espaço nele é o urbano, e a narrativa tem como pano de fundo as celebrações da Independência. No conto, uma personagem feminina, negra, prostituta, encontra um cliente durante o dia, ao tentar ver o Príncipe de Gales passar com sua comitiva pela rua, e é subjugada por ele, à noite, durante a transmissão da Cerimônia de Independência. Ao término da relação, ela é mandada embora e, na manhã seguinte, observa na rua as mini bandeiras britânica e zimbabuense emparelhadas. Para ela, de fato, a Independência não havia chegado. Além de contestar o significado e a abrangência da Independência para as mulheres, que não se livraram do caráter sexista de sua sociedade, a autora discute a fragmentação e a solidão da personagem e visibiliza um tópico já indiretamente referido no conto anterior, e que volta a ser pontuado em outros contos: a prostituição como meio de subsistência das mulheres na economia dos centros urbanos.

No conto “The Shoemaker” duas jovens procuram os serviços de um sapateiro, que vive trancado em sua loja, um cômodo de folhas de zinco, pequeno, quente e escuro. Enquanto trabalha no vão da porta, o sapateiro, que nutre um fetiche por sapatos vermelhos, e que dá pouca importância às relações interpessoais, é constantemente provocado por uma das garotas que, falante e risonha, questiona, entre outras coisas, a razão de ele viver ali e não em uma casa, de viver sozinho, de não se casar. A outra garota, por seu turno, permanece retraída e silenciosa, e observa o sapateiro, reconhecendo nele algo de sua própria tristeza e solidão. Durante a narrativa, é revelado que o sapateiro, apesar de bem humorado, é marcado pelo trauma de ter sobrevivido à violência das forças coloniais que destruíram seu vilarejo, matando sua família. A narrativa ganha um tom insólito quando o sapateiro descreve as “viagens” que faz à terra natal. O caráter insólito é reforçado pela percepção surpresa e curiosa das outras personagens em relação ao sapateiro e seu modo de vida, isolado e alheio. Certo alheamento também invade uma das garotas, quando se lembra do irmão que partiu para a guerra, sem despedir-se dela ou

da mãe. É a segunda garota, contudo, que se identifica com a solidão e tristeza do sapateiro e que, ao final do conto, permanece atônita junto a sua loja. Os temas principais do conto são, então, a violência colonial, a solidão, o trauma e o abandono. Temas estes retomados em narrativas subsequentes.

Os temas em evidência no conto “Shelling Peanuts” são o sexismo, a participação feminina na guerra, a maternidade, o desafio de se criar sozinha os filhos e, novamente, o abandono e a solidão. Em um plano da narrativa, três meninos brincam de guerra e discutem sobre chamar as meninas para brincar. A única menina aceita por eles é Rebecca, que na percepção dos meninos se distingue das outras por não ser chorona. A mãe de Rebecca, que observa a brincadeira enquanto trabalha sentada sob uma árvore, incomoda-se ao ver a menina portar-se com uma guerrilheira e é tomada por uma antiga e dolorosa memória. O conto ganha um segundo plano narrativo, intercalado ao primeiro, em que é apresentada a rememoração da mulher, do dia em que o pai de Rebecca, a abandonou, partindo para o campo de batalha, sem saber do bebê que teria.

Em “It Is Hard to Live Alone”, Rudo, uma jovem mulher casada, vai ao mercado comprar mantimentos para preparar a refeição do marido, e para conversar com as mulheres mais velhas, as vendedoras. No mercado, as seis mulheres reúne-se em volta de uma fogueira e conversam, ora animadas, ora desiludidas, sobre seu dia a dia, sobre suas angústias e sobre suas condições de vida. Durante o diálogo das personagens, um pouco da história particular de cada uma é revelado. Por meio dessas histórias particulares são articulados os temas do conto, como a sensação de medo e de perda, a tolerância social com traição conjugal masculina, a exaltação e o questionamento da maternidade compulsória, as dificuldades financeiras de sustentar os filhos e si mesmas, o trauma e o alheamento, a solidão e o abandono. Neste conto, alguns dos nomes das personagens remetem aos daquelas em “Crossing Boundaries”, como MaMoyo, MaDube e MaSibanda.

No conto “Moon on the Water”, a morte do avô é o gatilho para que a narradora-protagonista rememore, em tom bastante intimista, diversas histórias pessoais e peculiares de seus avós que criaram os quatro netos, abandonados pela mãe após a morte do pai. Ao caminhar pela casa do avô, a personagem contrapõe a descrição de seus arredores com a narração das histórias da família. Neste conto, o desejo do avô de ser enterrado em seu vilarejo, já presente em “Crossing Boundaries” e recorrente em narrativas subsequentes, é revelado pela narradora. Nesta contraposição, temas como a morte, os conflitos geracionais entre jovens e velhos, a perda da tradição, o abandono, a orfandade e as condições difíceis de vida da população negra são agenciados.

A protagonista do conto “A Thunderstorm”, Tsitsi, assim como Rudo de “It Is Hard to Live Alone”, foi ao mercado, comprou peixe e cebolas para preparar para o marido. Ela também se sente insegura e confusa em relação à decisão de tornar-se mãe. Ao contrário de Rudo, todavia, Tsitsi já está em casa e enquanto prepara o jantar conversa com seu sogro, Dube, pai de seu esposo, Ponderayi. Com uma forte tempestade caindo, Tsitsi e Dube aguardam aflitos e preocupados pelo retorno de Ponderayi do trabalho. Após o término da chuva, o marido chega e dialoga com Tsitsi, que percebe que ele está incomodado. Ponderayi não pôde, por não receber licença no trabalho, acompanhar o enterro do avô em seu vilarejo natal, o que reforça o tema do sepultamento em terra ancestral. Após a conversa com esposa, insiste em deixar uma reserva grande de lenha cortada. Deixa também dinheiro, antes de partir, aparentemente para a guerra, usando o chapéu de seu pai, que havia ido dormir, sem dar maiores explicações a Tsitsi. Os temas principais no conto são a reflexão sobre a maternidade, o abandono, as condições de vida da população negra, e a perda das tradições ancestrais.

No conto “Whose Baby Is It”, em meio a especulações sobre a razão do comportamento desvairado dos coletores de lixo negros, o narrador descreve o modo como executam sua atividade no distrito negro, guiados por um descuidado motorista branco, observados por crianças curiosas e insultados pelas mulheres negras. Neste momento, o tema das relações de trabalho extenuantes e das relações conflituosas entre brancos e negros e entre negros e negros ganham destaque. Na segunda parte do conto, uma menina muito assustada conta à mãe que um bebê morto foi encontrado no lixo, atrás da loja onde ela brincava. A mãe preocupa-se com a filha e tenta acalmá-la, mas não compartilha do desejo da menina de descobrir de quem era aquele bebê, pois, é revelado, ela mesma quase tinha abandonado/abortado a filha, quando engravidou e foi rejeitada pelo pai da criança, a qual teve de criar sozinha. Os temas da morte, do abandono, da criação dos filhos apenas pelas mães, e das condições de vida e sustento femininos são, então, desenvolvidos.

Em “The Bordered Road”, no dia posterior a uma forte tempestade, uma personagem negra narra sua caminhada, junto a outros trabalhadores, do distrito que habitam até a cidade, onde trabalham. No início de sua jornada, a narradora descreve o quintal da casa de seu pai, que lhe traz recordações da infância, momento em que valores sexistas de sua criação são expostos. Em seguida, são de cenas da vida cotidiana no distrito, com crianças brincando pelas ruas estreitas, de que a narradora se ocupa. Neste momento, a discussão acerca do ato de descobrir *versus* o ato de nomear é sutil e ironicamente apresentada. Ao chegar à estrada, a descrição dos trabalhadores e de seu caminhar, em lados opostos da estrada, revela um tema importante para a autora, a divisão entre homens e mulheres negros no conflito contra o colonizador. Outra

descrição fundamental é a da estrada como própria representação do colonizador. Ao conversar com outra personagem que segue caminhando a seu lado, a narradora revela sentir esperança na mudança da configuração opressora de sua sociedade. Quase ao final da caminhada, no entanto, os trabalhadores negros, homens e mulheres, são interrompidos pela abordagem truculenta de patrulhas policiais e soldados da força colonial, outro tema relevante do conto. O sol, apesar disso, os saúda ao entrarem na cidade e o clima de bonança, pós-tempestade, prevalece, dando indícios do término da guerra que se aproxima.

Em “Getting a Permit”, sob o olhar indiferente da Rainha da Inglaterra em um quadro na parede, a personagem protagonista narra a espera por sua vez de ser atendida em uma repartição pública, na qual precisa tentar uma permissão para ir ao interior enterrar o avô morto, o que reitera o tema do sepultamento em terra ancestral na coletânea. Em sua espera, observa o atendimento hostil do funcionário negro aos demais negros que solicitam diferentes documentos. A hostilidade de funcionários negros com a população negra que atendem é um tema recorrente nos contos e ressalta a cooptação de negros pelo sistema branco.

Em seguida, por meio de uma anacronia de retrospecto, a narradora descreve a cerimônia tradicional étnica do velório de seu avô: pessoas cantam alto, tocam tambor, mbira, dançam, imitam o morto, bebem cerveja e conversam em torno de uma fogueira. Quatro membros da família – a narradora, seu pai, sua avó e seu tio Phineas – discutem os preparativos para o enterro. O desejo do avô morto era ser enterrado no seu vilarejo natal. Eles decidem-se por arriscar a viagem ao interior, em meio à guerra, e satisfazer o desejo do avô. Há, durante o diálogo, uma discussão sobre a perda das tradições étnicas. Ainda, nesse momento, é revelada a existência de outras duas filhas, Sandra e Joyce, que não foram nem avisadas da morte do pai, pois eram repudiadas por parte da família pelo modo como viviam, na cidade, subentendendo-se que se prostituíam. Fica decidido que a neta, a narradora, ficará responsável por conseguir a permissão para a viagem e que o tio Phineas tentará uma licença no trabalho para viajar com o corpo e com a avó, pois só ela conhece o ritual tradicional. Findada a conversa, eles retornam ao velório, que prossegue com canto e dança até que um soldado, para fazer valer o toque de recolher, interrompe a cerimônia.

De volta à repartição, e ao tempo primordial da narrativa, a narradora continua a descrever as pessoas sendo atendidas. Desta vez, uma mulher é criticada e ridicularizada por todos os homens no local por não ter marido e precisar de um passe para voltar para casa e cuidar dos filhos durante o toque de recolher. Mas a mulher, ao contrário do que se esperaria, não se submete, responde à altura, e consegue o passe. Em atitudes desafiadoras e de enfrentamento, como esta, Vera tematiza o empoderamento feminino. Chega finalmente a vez

de a narradora ser atendida. Ela também é hostilizada pelo funcionário negro, o qual após um longo discurso sobre os riscos e a estupidez da viagem concede a permissão. O fato de o avô detestar a vida na cidade, de querer ser enterrado no interior, e de o filho precisar de uma licença no trabalho para acompanhar o enterro remetem a narrativas anteriores como “Crossing Boundaries”, “A Thunderstorm” e “Moon on the Water” e a narrativas subsequentes, como “Ancestral Links”. Os principais temas desenvolvidos no conto são identidade *versus* a identificação, a cooptação dos negros pelo sistema colonial, o espelhamento da atitude segregacionista branca por negros, a perda das tradições étnicas, a vida na cidade como obrigação/desterro, a fragmentação familiar, o sexismo e o empoderamento feminino.

O conto “Why Don’t You Carve Other Animals” empresta seu título à coletânea. Nele, dois artesãos, um escultor e um pintor, trabalham e expõem suas obras para venda em frente ao hospital para negros no distrito em que habitam. Em meio ao caos urbano, cheio de gente e carros, o escultor entalha animais selvagens, diferentes dos da cidade. Seus animais, contudo, são deformados e ele lamenta que não tenham vida, que as pessoas na cidade, estéril, tenham perdido contato com a natureza. A mãe de um menino compra um crocodilo para o filho que acabara de ser atendido no hospital. Um médico branco compra um elefante vermelho, perplexo pela estranheza da peça. O escultor se pergunta quem está representando com as peças deformadas, ele mesmo ou algum paciente do hospital.

O pintor, por sua vez, tenta influenciar o escultor a produzir peças mais vendáveis e abandonar sua fixação em esculpir elefantes e girafas deformados, mas os animais têm uma importância simbólica para o escultor. Eles representam o homem negro e o branco. E a arte deformada do escultor pode confortar aqueles que, como ele, sofrem. Já o pintor, guiado por convenções brancas e ocidentais, produz uma representação totalmente artificial das Cataratas Vitória, que nunca vira pessoalmente. O escultor também nunca viu os animais que entalha. Ao entalhar ele adentra outra realidade, a de seus sonhos. Como tema, além da discussão da organização segregacionista de atendimento médico aos negros e da rotina na cidade, está a discussão do próprio fazer artístico no contexto colonial. A arte deformada e apaixonada do escultor é diferente da do pintor, artificial. Ela é a expressão do artista que insiste em abordar o tema mais urgente de sua sociedade, suas obras intrigam e confortam as pessoas. Neste sentido, a discussão parece poder ser estendida à expressão literária pós-colonial. Outros temas engendrados no conto são o conflito territorial, os traumas e deformidades da colonização, a perda da relação com o espaço autóctone, com a natureza, pela imposição da vida no ambiente citadino, branco, segregado.

Os temas principais em “An Unyielding Circle” são o sexismo mascarado de tradição, e, novamente, a solidão, o trauma e o alheamento, além das difíceis condições de vida para as mulheres e dos papéis sociais opostos de homens e mulheres. O conto, como “It Is Hard to Live Alone”, passa-se no mercado. Lá um grupo de homens, que bebem, comem, cantam e conversam debochadamente, é descrito em oposição a um grupo de mulheres, que trabalham para garantir seu sustento, conversam e se solidarizam umas com as outras para suportar o escárnio masculino. No grupo das mulheres, duas personagens ganham destaque, MaSibanda e MaDube. Os nomes dessas personagens também aparecem no conto anterior e nele elas também trabalham em um mercado. Não há, no entanto, um indicativo determinante que interligue esta com aquela narrativa. A descrição em oposição dos dois grupos, de homens e mulheres, já insere a discussão dos papéis sociais resguardados a cada um deles. Para além disso, o grupo de homens, recorrendo aos privilégios que a tradição supostamente lhes garante, aproveita-se da situação da vendedora, que precisa da renda da venda de espigas de milho assadas para sobreviver, para humilhá-la pública, gratuita e repetidamente. MaSibanda atende silenciosamente aos pedidos dos homens, recorrendo ao alheamento como escape. Contudo, a personagem não passa incólume pelas constantes humilhações, sente-se sozinha, desamparada e desenvolve um ódio não apenas pelos homens que a humilham, mas por si mesma, que precisa tolerar a humilhação.

No conto “Ancestral Links”, Fari e sua avó, guiadas por um motorista contratado, realizam a viagem da cidade até o interior para enterrar o avô em seu vilarejo natal. Ao início da jornada, eles passam por um bairro branco da cidade. Ali, as personagens negras sentem-se como estranhos, como invasores. Os temas da segregação espacial e da discrepância social entre brancos e negros são trazidos à baila. A viagem segue pela estrada de terra. Há inicialmente um silêncio, incômodo para Fari, entre a protagonista e o motorista, que viajam na cabine do carro, enquanto a avó segue com o corpo na traseira da van. Uma cuidadosa descrição da paisagem, seca e desolada é construída. Ao chegarem a um bloqueio policial na estrada, as personagens assistem, enquanto aguardam por sua vez, à truculenta e humilhante abordagem dos policiais e soldados aos passageiros de um ônibus de viagem. Os passageiros, a carga e o interior do ônibus são revistados. Fari e o motorista conversam em sussurros até serem abruptamente abordados pelo soldado. Após retirarem Fari, o motorista, a avó e o corpo do avô da van, os soldados revistam o caixão e humilham as personagens, mas não revistam o interior do veículo. Em um segundo bloqueio policial, um soldado branco faz perguntas ríspidas em inglês e um soldado negro as traduz em Shona, replicando o tom autoritário do soldado branco. Eles são abordados novamente e, após breve discussão, liberados. Mais uma vez o interior do carro não é revistado.

Apesar do conselho do soldado e do pedido de Fari para pararem e passarem a noite em algum vilarejo próximo, o motorista insiste em prosseguir a viagem, embrenhando-se por uma floresta escura e misteriosa. O motorista segue por um caminho tortuoso na mata, que parecia conhecer bem e Fari começa a perceber, temerosa, o que se passava. Ao parar, o motorista determina que ela espere por ele ali e sai levando medicamento e munição que estavam escondidos o tempo todo embaixo do banco do carro. Ao explicar o que se passava para a avó, Fari revela insatisfação com o risco que correram sem ao menos serem consultadas. Ela lamenta que o pai e Tonderayi (nome semelhante ao do personagem de “A Thunderstorm” que não pôde acompanhar o enterro do avô) não puderam fazer a viagem em seu lugar. Fari sente-se usada e traída pelo guerrilheiro. Questionada, em dois momentos, a personagem não se posiciona em nenhum dos lados da guerra. Para a avó, a guerra é justa. Fari lamenta não ter a ligação com a tradição de seu avô. E, ao final do conto, o narrador revela que o propósito daquela guerra não era o de preservar o mundo autóctone, mas adentrar o mundo do colonizador. Os temas da representatividade e do objetivo da guerra, das táticas dos guerrilheiros, da vitimação dos cidadãos comuns, e da truculência tanto policial quanto dos guerrilheiros são costurados no enredo do conto. Uma importante discussão do espaço, citadino e rural, também é desenvolvida.

O conto “During the Ceasefire” narra a ida, a estadia e o retorno de uma personagem feminina ao campo de assembleia, designado aos guerrilheiros durante o cessar fogo, acordado na Conferência Lancaster House. A narrativa inicia-se pela descrição de um trem cheio de mulheres, mães esposas e ex-esposas, que vão ao campo de assembleia para tentar encontrar com aqueles, filhos e maridos, que partiram para a guerra. Uma mulher, a protagonista, também vai ao encontro dos guerrilheiros para prostituir-se. No trem, as mulheres contam suas histórias, muito semelhantes, choram, cantam e confortam-se umas às outras. As mulheres mais velhas julgam com seus olhares as mais jovens, que viajam com o propósito de obter retorno financeiro. No campo de assembleia, acontece o reencontro das mulheres com os filhos irreconhecíveis, mudados pelo tempo passado e marcados pelas cicatrizes da guerra. A protagonista também tem o rosto marcado, simbolicamente, por cicatrizes de sombra e luz. Há demanda pelas prostitutas no campo, mas elas devem esperar que sejam procuradas ao anoitecer. A narradora revela que há dois campos de assembleia próximos uns aos outros e que os guerrilheiros não entregaram suas armas, como era previsto no Acordo.

Um homem leva a protagonista para sua tenda e, novamente, como em “Independence Day”, a mulher/prostituta não tem permissão para passar a noite. A mulher gostaria de conversar com o homem, que a silencia. Ele é indiferente a ela e amoroso com sua arma. Também como

em “Independence Day”, a mulher precisa esperar até o momento em que o homem decide possui-la. Durante a relação sexual, não há conexão entre os dois. Ao serem interrompidos pelo fogo cruzado entre os dois campos de assembleia, o homem abandona a mulher na tenda, sem dizer nada, em meio ao tiroteio. Após serem recolhidas no campo pelas tropas e passarem a noite na prisão, as mulheres são liberadas. A batalha entre os dois campos continua. A mulher retorna ao trem. O narrador comenta a perda de vidas no embate entre as guerrilhas autóctones rivais, nos campos de assembleia, após anos de Guerra. Os temas discutidos no conto são a objetificação das mulheres, a desumanização dos guerrilheiros, as cicatrizes e traumas da guerra, tanto nos guerrilheiros quanto nas mulheres, os conflitos entre as etnias, com seus diferentes exércitos guerrilheiros, e as complicações do pós-guerra.

“It Is Over” é o último conto da coletânea. Nele, inicialmente, acompanhamos a solitária protagonista Chido em uma estação de trem, observando os demais passageiros e um trabalhador negro alimentar a caldeira, enquanto esperam pelo trem que vai se atrasar. O narrador recua temporalmente e retoma a chegada da personagem em sua casa, vinda da guerra que terminara. A mãe, de início, não reconhece a filha, mas logo a recebe e passa a prepará-la para seu “novo começo”, pondo-a a par das mudanças ocorridas enquanto esteve fora. Já na primeira manhã de sua estadia, a mãe questiona a garota sobre o que pretende fazer da vida. A filha não responde. Na segunda manhã, sentam-se na varanda da casa vendo as pessoas passarem por detrás da cerca. Essa imagem retoma a da mãe e da filha no conto “Whose Baby Is It”. Todavia, aqui o diálogo entre mãe e filha é tenso. A mãe tenta descobrir o que se passara no campo de batalha, e a filha se irrita, pois não quer lembrar ou falar sobre o assunto, assim como também não quer pensar em quem, ou no que, se tornou.

Chido e a mãe tornaram-se estranhas uma para a outra. A mãe volta a inquirir a filha sobre seus planos e comenta sobre quão bem estão as antigas amigas da garota que continuaram suas vidas normalmente, casaram-se, tiveram filhos e estão empregadas. A mãe não percebe como seus comentários ferem a filha e sugere que ela se case. A filha, então, compreende que deve partir. No terceiro dia em casa, Chido comunica à mãe que irá partir. A mãe tenta convencer a filha a rever o irmão e conhecer a cunhada, mas é inútil. Depois de lutar no campo de batalha, Chido não tem nada seu, nem mesmo lugar em casa. Ela parte para a estação de trem para embarcar para Harare. O nome da capital no conto marca historicamente a condição independente do país. A mãe apenas observa a chuva que havia parado. Com o fim do conflito armado, a vida de Chido e ela mesma não podem mais ser como eram antes da experiência da guerra. No último parágrafo do conto, o narrador retoma a descrição da estação de trem, Chido embarca e inicia sua nova jornada. Algumas imagens recorrentes no conto são a mãe que não

reconhece a filha guerrilheira, como em “During the Ceasefire”, o emprego na loja de rádios, do irmão da protagonista, como a protagonista de “Getting a Permit”, e a personagem protagonista que assiste do trem as árvores passarem, como a de “During the Ceasefire”. Os temas principais são a fragmentação familiar, as cicatrizes e os traumas da guerra, o sexismo, as condições de vida e sustento feminino, a reacomodação dos guerrilheiros em suas comunidades e as complicações do pós-guerra.

2.2 ASPECTOS ESTRUTURAIS DAS NARRATIVAS

2.2.1 *O gênero conto e os contos de Vera*

O conto é um gênero literário de difícil definição. Pertencendo ao campo da prosa, e, segundo Julio Cortázar (2013, p. 151), frequentemente comparado ao romance “gênero muito mais popular, sobre o qual abundam preceptísticas”, o conto recebe do Oxford Dictionary (2001, p. 1527), por exemplo, a seguinte definição: “Um conto é uma história que é curta o bastante para ser lida do início ao fim sem parar”. Já o romance é definido, nos mesmos dicionário e página, como: “uma narrativa (= uma história) longa o bastante para preencher um livro completo”⁵². Para Cortázar (2013), contudo, ao contrário do que sugerem estas definições, as diferenças entre os dois gêneros literários não se restringem meramente ao tamanho. O que está em jogo, na verdade, são os limites, fatores determinantes, de cada um destes gêneros. Cortázar afirma que o romance limita-se apenas pelo esgotamento da própria matéria romanceada, permitindo expansões por meio de comentários, diálogos e considerações secundários, o que propicia um acúmulo progressivo de efeitos no leitor. Já o conto é incisivo, parte exatamente da noção de limite, tanto físico, de páginas, quanto de intensidade, atendo-se ao acontecimento em si. O conto mostra o acontecimento, mas não o explora, essa tarefa deixa ao leitor (CORTÁZAR, 2013).

Segundo Cortázar, o conto firmou-se como gênero literário autônomo entre os anos 1829 e 1832, notadamente com escritos de autores como Prosper Mérimée e de Honoré de Balzac, na França, e de Nathaniel Hawthorne e de Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos. As contribuições de Poe, no entanto, extrapolam, na opinião de Cortázar, sua produção literária no

⁵² “A **short story** is a story that is short enough to be read from beginning to end without stopping” “a narrative (= a story) long enough to fill a complete book” (OXFORD DICTIONARY, 2001, p. 1527).

gênero, por si extraordinária, e adentram os princípios de funcionamento do próprio gênero. Em texto publicado em 1842, Edgar Allan Poe dedica-se uma segunda vez a resenhar *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Poe discorre acerca do conto, o qual considera o gênero mais adequado, no campo da prosa, à expressão do talento elevado. E afirma que, como na composição do poema, a duração da obra deve ajustar-se ao efeito alvejado, não deve ser nem breve demais nem se exceder no comprimento, sob risco de se perder a força da *totalidade*. Nas palavras de Poe:

[n]ós aludimos à narrativa em prosa curta, requerendo de meia a uma ou duas horas em sua leitura. O romance comum é censurável, por seu comprimento, por razões já expressas em substância. Como não pode ser lido em uma sentada, ele priva-se, é claro, da imensa força derivável da *totalidade*. Interesses mundanos que interveem durante as pausas de leitura, modificam, anulam, ou neutralizam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples cessação na leitura poderia, por si mesma, ser suficiente para destruir a unidade verdadeira. No conto breve, no entanto, o autor é autorizado a executar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas — resultantes de cansaço ou interrupção (POE, 1842, *on-line*).⁵³

Para Poe, o artista primeiro decide-se pelo efeito que pretender alcançar com o texto e, só então, inventa e combina os incidentes que podem corroborar o efeito pretendido. Ainda, cada palavra da composição deve articular-se, direta ou indiretamente, com o propósito a ser alcançado. Assim, em um bom conto “[c]ada palavra *conta*, e não há uma só palavra que *não conte*” (POE, 1842, *on-line*)⁵⁴. Sua duração não deve ultrapassar aquela que permita a leitura sem as interrupções indesejáveis das tarefas cotidianas. E enquanto a Beleza é o objetivo do poema, Poe considera ser a Verdade o objetivo do conto. Verdade que pode ser abordada por uma variedade de modos e inflexões do pensamento e da expressão, sendo esta uma vantagem do conto sobre a poesia. É permitida também ao conto a variação de tom e de tema, os quais devem adequar-se ao efeito desejado para a elevação da alma do leitor.

Julio Cortázar (2013), por sua vez, dedica sua atenção ao gênero conto, tanto ao retomar as colaborações de Allan Poe, como contista, quanto ao delinear constâncias gerais que estruturam o conto como forma de expressão literária. Para Cortázar:

⁵³ We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption (POE, 1842, *on-line*).

⁵⁴ “[e]very word *tells*, and there is not a word which does *not tell*” (POE, 1842, *on-line*).

um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 2013, p. 150).

Cortázar afirma não haver leis para o conto, mas aponta parâmetros comuns aos contos de real qualidade. Para o autor, o grande contista condensa o tempo e o espaço, criando uma tensão, manifestada desde as primeiras linhas do conto. Para um conto ser bem realizado, importa o tratamento estético dado ao tema, o que tornará o material significativo. Ainda sobre o tema, Cortázar esclarece que este pode ser o mais simples e cotidiano, mas que deve trazer consigo um sistema de relações conexas, que lhe permitam extrapolar o argumento inicial. A significação do tema depende também do escritor, com sua formação e motivação, e do emprego que ele fará da técnica literária. O grande conto, continua, deve prender a atenção do leitor, o que acontece apenas “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema” (CORTÁZAR, 2013, p. 157). A intensidade é alcançada, segundo Cortázar, pela eliminação de tudo que não seja essencial à narrativa. Já a tensão se dá pelo modo como o autor aproxima o leitor lentamente do que é narrado.

Também se dedicando à discussão teórica do conto, Ricardo Piglia (2004) apresenta duas teses sobre o gênero. De acordo com sua primeira tese, um conto sempre há de contar duas histórias. O autor esclarece que nos contos clássicos, as duas histórias transcorrem em planos diferentes, havendo uma história em primeiro plano e outra em segredo, que só é revelada ao final. Ambas as histórias possuem seu próprio sistema de causalidade, seus elementos essenciais têm uma função dupla e são empregados de modos diferentes. Assim, Piglia considera que a construção do conto é fundamentada pelos pontos de interseção das duas narrativas. Em sua segunda tese, afirma que a “história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). O conto moderno, elucida, não mascara a segunda história, conta as duas como se fossem uma única história. Nele, não há um final surpreendente ou uma estrutura fechada e a tensão entre as duas narrativas nunca é resolvida. O conto, afirma o autor, é construído pelo não dito, pelo subentendido e pela alusão. Mais do que isso, o conto, conclui Piglia (2004, p. 94), “é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta”.

Em suas considerações sobre o conto, Cortázar (2013) revela que, como expressão literária, este gênero despertou um interesse especial em escritores de países americanos de

língua espanhola, muito acima da importância que recebeu em países latinos como França e Espanha. Italo Moriconi (2001), em introdução a sua seleção de *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, afirma que, apesar de haver exemplos de grandes contos na primeira metade do século XX, é apenas a partir da década de 1960 que o conto moderno brasileiro experimenta uma revolução quantitativa e qualitativa. A explosão do conto na segunda metade do século é atribuída por Moriconi à sua adequação, como espaço literário, para a “tradução dos sentimentos profundos e das contradições que agitaram nossa alma basicamente urbana no decorrer das últimas quatro décadas [do século XX]” (MORICONI, 2001, p. 12). Assim, o autor observa uma linha de profunda continuidade entre a década de 1970, considerada a década do conto no Brasil, e a década de 1980, que, mesmo contando com publicações de alta qualidade no gênero, ficou mais conhecida como uma década de retorno ao romance. Na década de 1990, por outro lado, Moriconi ressalta o surgimento da tendência à diversificação estilística e temática na produção contística nacional.

No contexto africano, Adrian Roscoe (2008), abordando a literatura em língua inglesa na África Central, dedica, separadamente, atenção à poesia, à prosa e ao drama. Em seção resguardada à prosa, Roscoe destaca que a publicação de romances em línguas vernáculas sobrepuja a de romances em língua inglesa, em períodos equivalentes. O autor evidencia também que, no contexto em questão, que inclui a literatura do Zimbábue, o gênero mais prolífico de prosa em língua inglesa é o conto, superior não apenas em quantidade, mas de qualidade mais consistente. Três possíveis motivos para a peculiar prevalência do conto sobre o romance são elencados por Roscoe. O primeiro deles, segundo o autor, seria a maior acessibilidade do gênero literário conto a escritores aspirantes, dado sua familiaridade com gêneros da tradição oral, como o mito, a fábula, o conto folclórico e a lenda. Apesar das diferenças destes com o gênero escrito ocidental, há similaridades consideráveis, como a economia de tema, cenário e caracterização. Nessa perspectiva, ressalta, o conto poderia ser encarado como uma experiência de aprendizado para chegar-se ao gênero romanesco.

Em segundo lugar, Roscoe alude ao contexto econômico dos países, o qual inibiria o sucesso de romances, mais longos e, logo, mais caros, a um público que lida cotidianamente com as mazelas da pobreza. Os contos, ao contrário dos romances, poderiam ser adquiridos a preços bem menores, por meio de publicações em jornais e revistas ou mesmo pela transmissão de rádio. No campo econômico, também entram as decisões institucionais pela adoção em escolas e faculdades de coletâneas de contos, em geral edições mais baratas, de um mesmo autor ou de autores diferentes. Em terceiro lugar, prossegue Roscoe, a profusão da prosa em contos pode estar relacionada a fatores históricos e políticos, pois os escritores encontrariam

neste gênero específico, conciso e incisivo, o meio mais adequado tanto para expressar os sentimentos engendrados pela vivência da segregação social e racial, quanto para abordar a grande variedade de problemas urgentes enfrentados. Assim, “enquanto o romance prefere tratar de um punhado de questões centrais, os escritores africanos enfrentam diariamente uma desconcertante complexidade de problemas importantes requerendo atenção. Uma coletânea de contos é um caminho a seguir” (ROSCOE, 2008, p. 55)⁵⁵. Entre as muitas coletâneas de autores zimbabuenses destacadas por Roscoe está *Why Don't You Carve Other Animals* (1992).

Considerando os parâmetros elencados acima, podemos destacar alguns aspectos dos contos de Vera, os quais ressoam características de mestres da arte do conto como Anton Tchekhov e Ernest Hemingway. Os aspectos que destacamos exemplificam traços relevantes da construção de seus contos, o que nos leva a considerá-los passagens significantes da obra e, portanto, e nos ater a uma reconfiguração na tradução que mantenha correspondência com a estruturação do original. Primeiro, quanto à extensão, os contos na coletânea em análise variam entre longo, médio e curto. Não há uma uniformidade ou padrão enrijecido na variação. São: um conto longo, com vinte e cinco páginas; um conto médio, com nove páginas; e treze contos curtos, cinco deles com quatro páginas, quatro com cinco páginas e outros quatro contos com três páginas. Os contos, como vemos, são, em geral, curtos. Mesmo aquele considerado longo não ultrapassa os limites convencionais de extensão do gênero. Como recomendaria Poe, cada conto pode ser lido do início ao fim ininterruptamente. Isso garante a atenção do leitor e favorece o alcance do efeito desejado em cada narrativa. Ainda ecoando as considerações de Poe, parece-nos que a extensão variável das narrativas na coletânea relaciona-se ao efeito alvejado pela autora em cada conto. De todo modo, tanto nos contos longo e médio quanto nos contos curtos não há “palavras que não contem” e “cada palavra conta”. Não há gratuidade nos fatos narrados, nas descrições ou nos comentários do narrador. Tudo que está na narrativa, curta, média ou longa, concorre para seu desfecho. Nas narrativas permanece apenas o que é essencial e isso lhes garante, como aponta Cortázar, sua intensidade. Outro aspecto do gênero comentado por Cortázar é a tensão, que deriva da maneira como o leitor é lentamente leitor aproximado do que está sendo narrado.

Para ilustrar a intensidade e a tensão nos contos de Vera, podemos retomar o conto “Ancestral Links”. Nele, há a descrição de três abordagens policiais a veículos na estrada que vai da cidade ao interior. Na primeira abordagem, a um ônibus de viagem, há a descrição de

⁵⁵ “whereas the novel likes to treat a handful of core issues, Africa's writers daily face a bewildering complexity of major problems calling for attention. A short story collection is one way forward” (ROSCOE, 2008, p. 55).

uma revista meticulosa: os passageiros são revistados, a carga do ônibus e seu interior, inclusive a parte de baixo dos bancos. Na primeira abordagem ao veículo das personagens, no mesmo bloqueio, o caixão é revistado, mas não o restante do carro, que também passa incólume à revista no segundo bloqueio policial. Inicialmente, a revista aos bancos do ônibus não parece ter muita importância. Todavia, na medida em que o narrador destaca que o interior do carro não foi revistado nas duas abordagens seguintes, e que na segunda o motorista apressa-se em afirmar que eles já haviam sido revistados no primeiro bloqueio, a atenção do leitor é atraída para o fato e ele passa a perguntar-se o que teria no carro e a duvidar do motorista. Mas é apenas no desfecho do conto que sabemos que o motorista era um aliado dos rebeldes e que levava secretamente embaixo do banco do van munição e remédios para os guerrilheiros e que eles poderiam ter sido encontrados nos dois bloqueios policiais por que passaram e que, caso o fossem, as consequências seriam fatais para as personagens. Como vimos, a descrição de detalhes das revistas no conto, que poderiam parecer irrelevantes, são essenciais para o desfecho da narrativa e a maneira gradativa como elas são apresentadas ao leitor cria nele uma sensação de tensão, sobre se há ou não alguma coisa escondida ali, se as personagens vão ou não ser descobertas.

Um outro parâmetro do gênero conto refere-se ao aspecto temático. Para Poe, o assunto do conto é a Verdade, que lhe permite uma variação de modos e inflexões do pensamento e da expressão. Segundo Cortázar, o conto detém-se sobre o acontecimento em si, e seu tema pode ser o mais corriqueiro. Nos quinze contos de *Animals* podemos identificar facilmente o acontecimento corriqueiro que serve de argumento inicial às narrativas. De fato, mesmo em uma cultura com contexto tão diverso como a de chegada, eles não causam estranhamento. São argumentos iniciais dos contos: o pedido do empregado da fazenda ao patrão por um pedaço de terra para cultivar, em “Crossing Boundaries”; a prostituta que conhece e atende um cliente em “Independence Day”; o trabalho de um sapateiro, em “The Shoemaker”; a mãe que trabalha no quintal enquanto observa a filha brincar na rua, em “Shelling Peanuts”; as mulheres que trabalham e conversam no mercado, em “It Is Hard to Live Alone”; a neta que rememora histórias do avô recém-falecido, em “Moon on the Water”; a esposa apreensiva que aguarda que o marido retorne do trabalho em meio a uma forte tempestade, em “A Thunderstorm”; o espanto que causa um bebê abandonado no lixo, em “Whose Baby Is It?”; os trabalhadores que caminham longa distância até o trabalho durante uma greve de ônibus, em “The Bordered Road”; a mulher que vai a uma repartição pública conseguir um documento para viajar, em “Getting a Permit”; os artesãos que trabalham e expõem suas peças em frente a um hospital, em “Why Don’t You Carve Other Animals”; uma vendedora que atende um grupo de homens

bêbados no mercado, em “An Unyielding Circle”; a neta e sua avó que viajam ao interior para enterrar o avô falecido em sua cidade natal, em “Ancestral Links”; a mulher que vai a um acampamento militar para prostituir-se, em “During the Ceasefire”; e a mulher que sai da casa dos pais e que quando retorna, após muitos anos, não se sente acolhida e muda-se novamente, em “It Is Over”.

O que singulariza as narrativas, ainda segundo Cortázar, são as relações conexas desenvolvidas a partir dos argumentos iniciais, retirados da vida cotidiana, e o tratamento estético dado pela autora, que os transforma em material significativo. Assim, em “Crossing Boundaries”, por exemplo, o simples pedido do empregado negro ao patrão branco é enredado pelas tensões raciais ainda mais graves ao final da Guerra Civil pela liberação. Para além disso, entram em jogo as tensões internas dos casais envolvidos na trama, o branco e o negro, nos quais as mulheres travam batalhas pessoais contra os próprios maridos, de quem discordam profundamente, mas que detêm o poder de determinar o rumo que tomam suas vidas, e a de seus filhos no caso do casal negro. Em outro nível, o pedido feito refere-se à terra e a relação com a terra abrange as questões de a quem a terra pertence, e, mais profundamente, quem pertence à terra, o branco ou o negro, o homem ou a mulher (COUSINS, 2011). Além disso, do entrelace das tensões internas e externas dos casais, emergem os problemas da fragmentação familiar, do trauma e da solidão em que vivem. Mesmo morando juntas, todas as personagens são almas exiladas. Para arrematar a construção do conto, que parte do argumento inicial corriqueiro e amplia suas relações conexas, a autora estrutura sua narrativa espelhando sutilmente os casais envolvidos. Se há a descrição da casa dos brancos, há a descrição da casa dos negros. Se há a descrição da discussão entre o casal branco, há a descrição de uma discussão entre o casal negro. Se há a alusão ao passado do avô da personagem branca, há a alusão ao passado do avô da personagem negra. Se há a descrição de como o serviçal negro sentia-se um intruso na casa branca, há a descrição de como a patroa branca sentia-se uma intrusa na casa da personagem negra. Quanto ao tratamento estético dado ao tema, existe a linguagem poética que povoa o conto com símbolos, imagens, repetições e ritmo. Ademais, há o uso de um narrador onisciente neutro, que revela o estado interno das personagens e oferece uma visão mais ampla do que a das mesmas e distorce a organização temporal da narrativa.

Para Piglia, há sempre duas histórias em um conto. Uma pode ser contada em primeiro plano enquanto a outra segue secreta até o desfecho da narrativa, como no conto clássico, ou elas podem ser contadas como se fossem uma só, caso do conto moderno. Nos contos de *Animals* as duas histórias são, mormente, apresentadas conjuntamente ao leitor. Ele não encontra um final surpreende nas narrativas, mas acompanha parágrafo a parágrafo a tensão

entre as duas histórias. Tensão que nunca vê resolvida. Como exemplo da articulação das duas histórias nos contos de Vera, citamos o conto “An Unyielding Circle”. A primeira história do conto retrata a rotina de um mercado em que um grupo de mulheres trabalha para garantir seu sustento, ao mesmo tempo em que um grupo de homens reúne-se para beber.

Na segunda história, o grupo de homens utiliza-se de seus privilégios sociais e financeiros para humilhar as mulheres que trabalham no mercado. Alguns dos pontos de intersecção das duas histórias são: a descrição em oposição dos dois grupos, mulheres trabalhando *versus* homens bebendo e mulheres cuidadosas *versus* homens descuidados; e a narração dos momentos que os homens humilham as mulheres, tanto indiretamente, pelo conteúdo agressivo e o tom de escárnio de suas conversas, quanto diretamente, quando obrigam uma das personagens a satisfazer suas vontades para ridicularizá-la. O desfecho da narrativa não oferece uma resolução para a tensão entre as duas histórias, pois os homens continuam bebendo, as mulheres continuam trabalhando e mulher humilhada tolera a situação por precisar do dinheiro para seu sustento, desenvolvendo um ódio não apenas pelos homens, mas por si mesma. Podemos aludir ainda ao modelo clássico de conto, em que há uma verdade secreta revelada ao final da narrativa, retomando, mais uma vez, o conto “Ancestral Links”. Nele, enquanto o leitor acompanha a história do primeiro plano, o cortejo fúnebre, da cidade ao interior, a história secundária é construída por pontos de intersecção, até que ao final da narrativa o leitor seja surpreendido pela revelação de ser o motorista um colaborador dos exércitos guerrilheiros, transportando ilegalmente provisões para os rebeldes.

Os contos de Vera marcaram o início de sua carreira literária. Posteriormente, ela volta a escrever contos esporádicos, dedicando-se intensamente aos romances. Assim, é possível que a hipótese de Roscoe, de que o gênero conto sirva como aprendizado para escritores africanos, esteja correta no caso de Vera. Não obstante, consideramos que a escritora faz um uso arrojado do gênero, explorando uma série de “temas urgentes” de sua sociedade, de modo enxuto e contundente. Já as questões de mercado e distribuição do contexto africano não se aplicam à opção da autora pelo gênero, pois ela produziu as narrativas atendendo a uma demanda do mercado canadense, onde a coletânea foi publicada. De todo modo, os contos reúnem em si o tema excepcional e o ofício literário necessários a uma narrativa de qualidade (CORTÁZAR, 2013) e desnudam verdades secretas (PIGLIA, 2004) cotidianamente escondidas e silenciadas na sociedade representada – e em tantas outras.

2.2.2 *O narrador e o ponto de vista*

Um texto ficcional revela sempre, a um só passo, duas percepções dos acontecimentos, a da personagem e a do narrador (TODOROV, 2008). Fundamentais ao estudo do texto narrativo, o narrador e o ponto de vista são conceitos que delimitam de início o trabalho do escritor. Quem narra, sua posição, os canais de informação utilizados para transmissão e a distância entre a estória e o leitor são questões propostas, com terminologia diversa, por inúmeros teóricos para a investigação do ponto de vista narrativo, como observa Mieke Bal: “[a] teoria da narrativa, tal como se desenvolveu no transcurso deste século [20], oferece várias etiquetas para o conceito [...]” (BAL, 2009, p. 109)⁵⁶. Norman Friedman, em 1955, postulou classificação, estabelecendo, de início, quatro questões fundamentais ao alcance de sua definição acerca do ponto de vista: “1) Quem fala ao leitor, 2) De que posição em relação à estória ele a conta [...] 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor [...] 4) A que distância ele coloca o leitor da estória” (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Do “autor onisciente intruso”, passando pelo “narrador onisciente neutro”, o “Eu como testemunha”, o “narrador-protagonista”, a “onisciência seletiva múltipla”, a “onisciência seletiva”, o “modo dramático”, para enfim chegar à “câmera”, Friedman demonstra, em sua conhecida exposição dos diferentes tipos de narração, com suas partes, relações e efeitos, como as informações e os pontos de vantagem do narrador diminuem na medida em que o texto ficcional caminha do uso do discurso indireto para o uso do discurso direto, da narrativa ao drama.

Cada uma das possibilidades narrativas descritas por Friedman dispõe de suas técnicas, com amplitudes e limitações diferentes. Para ele, o autor deve escolher e seguir a modalização adequada aos fins pretendidos em sua narrativa, sob pena de, não o fazendo, falhar na construção da ilusão pretendida. Gerárd Genette (1979), todavia, percebe na classificação de Friedman alguma confusão na distinção de seus modos. Dois de seus tipos de narração onisciente, o “autor onisciente intruso” e “narrador onisciente neutro”, diferem apenas pela presença ou não de intrusões autorais. Para Genette, tal distinção constitui uma questão de voz, relativa ao narrador e não ao ponto de vista.

Outra divergência entre as posições dos dois teóricos dá-se em relação à defesa das mudanças de focalização, as possíveis variações no ponto de vista. Para Genette, um mesmo

⁵⁶ “[l]a teoría de la narración, tal como se ha desarrollado en el transcurso de este siglo [20], ofrece varias etiquetas para el concepto [...]” (BAL, 2009, p. 109).

tipo de focalização não deve, necessariamente, perdurar por toda extensão da narrativa, podendo haver a aplicação de um tipo de focalização específico a um, mesmo que diminuto, segmento narrativo determinado. Uma tal mudança para Friedman seria resguardada como um lapso do autor, que comprometeria a eficácia da obra.

Friedman ainda conclui que o exame da técnica utilizada pode revelar as intenções do autor. A validade de se averiguar as intenções do autor é certamente tema já bastante discutido e controverso. No entanto, no contexto de estudos pós-coloniais, feministas e de gênero, tal propósito parece ganhar sentido ao desvelar como o autor, ou autora, articula as técnicas narrativas para impingir em seu texto significados outros que não aqueles prestigiados pelo cânone e pela história oficiais. Como esta análise pretende subsidiar a construção de nossa tradução, analisamos, a seguir, como Yvonne Vera constitui o narrador em *Why Don't You Carve Other Animals* (1992) e procuramos inferir seus possíveis objetivos e verificar os efeitos produzidos, a fim de perceber, no contexto de narrador e ponto de vista, as passagens significantes da obra e melhor proceder sua transposição para a tradução.

Os quinze contos que compõem sua coletânea são ambientados ao tempo da segunda guerra civil no Zimbábue, entre as décadas de 1960 e 1970. Neles, Vera aproxima-se de uma sociedade colonizada marcada pelo conflito, em diferentes instâncias. É, todavia, longe do campo onde a batalha era travada que a autora acompanha o drama de suas personagens: mulheres negras, majoritariamente, que precisam sustentar suas famílias sozinhas em uma sociedade racista e patriarcal; crianças, que sem a figura paterna assistem perplexas aos horrores da guerra; homens e mulheres marcados pelos traumas da situação colonial e divididos entre a subserviência compulsória e a luta pela liberação; e idosos, presos a um passado idealizado, aos valores tradicionais e à incerteza das mudanças por vir com a liberação, que nunca estivera tão próxima. Todos em uma dupla batalha, a coletiva, contra o colonialismo, e a individual, pela sobrevivência e libertação.

Para dar conta deste feito, e dar voz e visibilidade às histórias de personagens tidas muitas vezes como secundárias, em comparação com as dos heróis da liberação, festejados pela versão oficial da história pós-colonial, a escritora faz uso, mormente, do “narrador onisciente neutro” que, de uma posição superior a das personagens, e dotado de uma consciência e conhecimento sócio-histórico mais amplo do que o daquelas, consegue elucidar seus diferentes conflitos e as forças que os condicionam e, assim, compõe um amplo espectro da conturbada sociedade de então, com seus variados atores sociais. O “narrador onisciente neutro”, que narra em terceira pessoa, é utilizado em doze contos da coletânea, a saber: “Crossing Boundaries”, “Independence Day”, “The Shoemaker”, “Shelling Peanuts”, “It Is Hard to Live Alone”, “A

Thunderstorm”, “Whose Baby Is It?”, “Why Don’t You Carve Other Animals”, “An Unyielding Circle”, “Ancestral Links”, “During the Ceasefire” e “It Is Over”.

Nessas doze narrativas, com um ponto de vista ilimitado, garantido pela onisciência, o narrador de Vera observa a estória, predominantemente, de cima e não se prende a limites de tempo ou espaço. Em “Crossing Boundaries”, por exemplo, o narrador possui total conhecimento de todas as personagens e constantemente retorna ao passado daquelas para explicar suas atitudes. É o que acontece em relação ao pai da personagem James, que tem, por meio de uma analepse, sua migração para a terra em que são servos, quando tinha apenas sete anos, rememorada. A retrospectiva temporal ajuda a explicar o estado de conflito e confusão da personagem, que, ao mesmo tempo em que sente ter perdido seus descendentes para a cultura branca, não reconhece na própria história de vida qualquer valia em ter se apegado à tradição autóctone.

Como característico da narração onisciente, o sumário prevalece sobre a cena nos contos de Vera, e, da alternância entre um e outro, a autora estabelece a distância entre leitor e estória. A cena é trazida pela autora no detalhamento do espaço, tempo e das ações externas das personagens, além de no uso do discurso direto. Por meio dos sumários, o narrador devasta a memória, os sentimentos e pensamentos das personagens, e explica suas ações. Assim, é da perspectiva do narrador que o leitor toma conhecimento de que a protagonista de “Independence Day”: “took shelter in the green space in her head, and waited” (VERA, 1992, p. 27)⁵⁷, e ‘vê’ a cena em que todos aguardam a passagem da comitiva do Príncipe de Gales, e não pela perspectiva da protagonista ou de outra personagem presente. Como afirma Friedman, “autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória e, mesmo quando estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

No conto “Shelling Peanuts”, entretanto, observamos uma exceção à supremacia do sumário na contística da autora. Nele, cena e sumário equilibram-se. A cena é utilizada para apresentar a interação das crianças que brincam, fingindo serem guerrilheiros. A brincadeira sinaliza que mesmo elas já haviam sido afetadas pela perturbação advinda da guerra. O sumário registra, principalmente, as digressões da personagem mãe, que entra em um estado de perturbação, ao lembrar-se do pai da menina Rebecca que partiu para o campo de batalha sem conhecer a filha e imaginar se os dois performativizavam o mesmo ato, de empunhar uma arma. Ao longo da narrativa, cena e sumário são intercalados, como vemos no excerto:

⁵⁷ “se abrigou no espaço verde em sua cabeça, e esperou” (VERA, 1992, p. 27).

“Take over! Take over” the children’s guns sent metallic fire over the roof tops.
 “We shall wipe you out!” the daughter shouted.
 The mother, disturbed, could not bear her daughter’s determined voice. She wanted to call her and sent her to the shops, or give her some woman’s duty in the house. She saw the daughter’s leg disappearing behind the tree under which she sought shade, and saw a small boy run after her, clutching a hand grenade (VERA, 1992, p. 39).⁵⁸

Um recurso a ser destacado nos contos com “narrador onisciente neutro” é o frequente uso de expressões modalizantes, como o “*perhaps*” e o “*maybe*”, por meio das quais a autora faz da voz de narrador e personagem um amálgama, ampliando a união entre as duas. Em “The Shoemaker”, utilizando o discurso indireto livre, a autora consolida a fusão das vozes de narrador e personagem no termo “*maybe*”:

“Why are you not married” the tall girl asked. “Are you afraid of women?” He did not answer immediately, but went on with his task. He did not even appear to have heard the question. Maybe he had heard it many times (VERA, 1992, p. 33 – grifo nosso).⁵⁹

A utilização das expressões modalizantes é, por exemplo, uma passagem significativa. O apagamento de termos como o “*maybe*” na tradução enfraqueceria a construção do narrador no conto, pois ao eliminá-lo a função que exercia é afetada.

Apesar de predominantemente optar pelo “narrador onisciente neutro”, Vera utiliza em três contos da coletânea o “narrador-protagonista”, a saber: “Moon on the Water”, “The Bordered Road”, e “Getting a Permit”. O “narrador-protagonista” encontra-se ao meio do caminho entre o discurso direto e indireto, na classificação de Friedman. Ele é o personagem principal da narrativa e narra em primeira pessoa. Não possui nenhum tipo de onisciência. Então, não pode conhecer, apenas supor ou inferir, o estado interno das demais personagens. Com o ponto de vista fixo, o que é revelado da narrativa é regido, principalmente, pela percepção, pensamentos e sentimentos do “narrador-protagonista”. Tanto a cena quanto o sumário, separada ou concomitantemente, são recursos de que pode fazer uso. Por meio deles, ele aproxima ou afasta o leitor da história. O “narrador-protagonista” amplia nas narrativas o efeito de verossimilhança, pois ele está dentro e no centro da narrativa. Destacamos um excerto

⁵⁸ “Proteja-se! Proteja-se!” as armas das crianças enviavam fogo metálico por sobre os telhados. “Vamos acabar com você!” a filha gritou. A mãe, perturbada, não suportava a voz determinada da filha. Queria chamá-la e enviá-la às lojas ou dar a ela algum serviço de mulher dentro de casa. Viu as pernas da filha desaparecendo atrás da árvore embaixo da qual procurou sombra, e viu um pequeno garoto correr atrás dela, apertando uma granada de mão (VERA, 1992, p. 39).

⁵⁹ “Por que você não é casado?” a garota alta perguntou. “Você tem medo de mulheres?” Ele não respondeu imediatamente, mas continuou com sua tarefa. Nem parecia ter ouvido a questão. Talvez a tivesse ouvido muitas vezes (VERA, 1992, p. 33 – grifo nosso).

do conto “Moon on the Water” para exemplificar o uso do “narrador-protagonista” nos contos de Vera:

I am trying, laboriously, to remember Grandfather. It is not that I have forgotten him, but something in my mind fights the recall of his image. My intense concentration leads me, absurdly, to his toes. They seemed to flare out in defiance and protest at the idea of being confined in a pair of shoes. I had often thought of purchasing shoes for him, but the memory of those disapproving toes had banished the intent (VERA, 1992, p. 48-49)⁶⁰.

Como o “narrador-protagonista” não tem acesso ao estado interno das demais personagens, mas narra da maneira que as observa, a autora recorre a expressões modalizantes para delimitar o ponto de vista construído. A utilização de expressões como “seems to be” e “as though”, no conto “Getting a Permit”, indicam que a narradora levanta hipóteses sobre o que sentem as personagens que observa, como vemos nos excertos:

“What about your husband. Why can’t you go home the next day?”
 “I don’t have a husband,” she answers without hesitation, it is as though she had been expecting the question.
 “You just make children on your own? Did your husband leave you because you are a bad woman?” The other men in the room laugh.
 “I kicked him out. He was a drunkard,” she says, looking the man straight in the eye, as though the comment relates somehow also to him. She seems to be saying, “Either you give me a pass or you refuse, but don’t take all day about it.” (VERA, 1992, p. 68-69 – grifo nosso)⁶¹.

Mais uma vez, citamos as expressões modalizantes como passagens significantes do texto, a serem cuidadosamente transpostas, sob pena de originar defectibilidades na tradução.

Dos três contos com “narrador-protagonista”, há em “Moon on the Water” e “The Bordered Road” um predomínio do uso do sumário, com uma presença maior da mediação do narrador. Já em “Getting a Permit” sumários e cenas equilibram-se, e o leitor fica mais próximo da estória. Além disso, no conto “The Bordered Road”, apesar da inegável predominância do “narrador-protagonista”, há um trecho, de considerável extensão, com o uso do “narrador

⁶⁰ Estou tentando, laboriosamente, lembrar-me de meu Avô. Não é que eu o tenha esquecido, mas alguma coisa em minha mente luta contra o recordar de sua imagem. Minha concentração intensa me guia, absurdamente, para os dedos de seu pé. Pareciam alargar para fora em rebeldia e protesto contra a ideia de ser confinado em um par de sapatos. Tinha pensado com frequência em comprar sapatos para ele, mas a memória daqueles dedos desaprovadores baniu a intenção (VERA, 1992, p. 48-49).

⁶¹ “E seu marido. Por que você não pode ir para casa no dia seguinte?” “Eu não tenho um marido,” ela responde sem hesitação, é como se já estivesse esperando a pergunta. “Você apenas faz filhos por conta própria? Seu marido a deixou porque você é uma mulher ruim?” Os outros homens na sala riem. “Eu o chutei para fora. Ele era um bêbado,” ela diz, olhando bem nos olhos do homem, como se o comentário se relacionasse de alguma forma com ele também. Ela parecia estar dizendo, “Ou você me dá o passe ou você recusa, mas não gaste o dia todo nisso” (VERA, 1992, p. 68-69 – grifo nosso).

onisciente neutro”. Podemos observar a variação na focalização pela comparação de dois parágrafos consecutivos, como vemos no excerto:

Voices greeted me as I approached the main road that led into the city. People were standing around wondering what to do. Others were already moving towards the city. Women walked barefoot. The ground was damp and comforting and their handbags bulged where the heels of their shoes jutted. People stood around for a while, talking excitedly about the bus strike and about last night’s storm, before beginning to move steadily towards the town.

They planned to follow the wide tarred road into the city. It was a long winding road and on a hot day you could see a tiny lake glittering in the distance but when you moved nearer it disappeared and then you saw it again. Today they would walk along that road, not on it but beside it. People stuck to the edges of the road instead of walking right on it, though it was empty of traffic. They regarded the road with suspicion, as though it represented some larger oppressive thing against which they struggled. The men stuck to one side of the road and the women to the other. The black road divided them, yet kept them together. It was a bitter irony to be on the wayside. Perhaps the road would disappear and stop pushing them to the fringe. Perhaps they would meet in the middle, along a different road (VERA, 1992, p. 62-63)⁶².

Com a variação na focalização, o narrador onisciente oferece, de seu ponto de vista, mais amplo, uma reflexão sobre a condição colonial das personagens, em contraposição ao relato mais intimista da “narradora-protagonista”, que dá suas impressões durante a caminhada ao trabalho. Nesse caso, a alteração na modalização aconteceu por paralepse, na terminologia de Genette, pois o “narrador onisciente neutro” ofereceu mais informação do que o “narrador-protagonista”, predominante no conto, poderia dar.

Na maioria dos contos da coletânea, a utilização do “narrador onisciente neutro” promove a conjugação das palavras, pensamentos e percepções do narrador e das palavras, ações, pensamentos, percepções e sentimentos das personagens. Assim, o leitor tem acesso a uma significativa amplitude de canais de informação possíveis, dos quais surgem as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem presentes nos textos. Deste

⁶² Vozes saudavam-me enquanto me aproximava da estrada principal que levava para a cidade. Pessoas permaneciam por perto se perguntando o que fazer. Outros já se moviam rumo à cidade. Mulheres caminhavam descalças. O chão estava úmido e reconfortante e suas bolsas bojavam onde os saltos dos sapatos se projetavam. Pessoas permaneciam por perto por um tempo, falando entusiasmadamente sobre a greve de ônibus e sobre a tempestade da noite passada, antes de começarem a se mover continuamente rumo à cidade. Eles planejaram seguir a estrada larga e pavimentada rumo à cidade. Era uma estrada longa e sinuosa e em um dia quente você podia ver um lago pequenininho se espalhando na distância, mas quando você chegava mais perto ele desaparecia e então você o via de novo. Hoje eles caminhariam ao lado daquela estrada, não sobre ela, mas ao lado dela. As pessoas se prendiam às margens da estrada ao invés de caminhar sobre ela, apesar de estar vazia de tráfego. Eles resguardavam a estrada com suspeita, como se ela representasse alguma coisa maior e opressora contra a qual eles lutavam. Os homens se prendiam a um lado da estrada e as mulheres ao outro. A estrada negra os dividia, ainda assim os mantinha unidos. Era uma ironia amarga estar à beira da estrada. Talvez pudessem se encontrar no meio, ao longo de uma estrada diferente (VERA, 1992, p. 62-62).

modo, a autora expõe ao leitor uma sociedade aturdida pela guerra, por meio das narrativas de personagens que não participaram diretamente do conflito, mas que nem por isso sofreram menos com ele, e que se viram excluídos e silenciados ao fim da batalha. Não obstante, nos contos com “narrador-protagonista”, as narrativas ganham tom intimista e maior verossimilhança, pois quem narra o faz de dentro da estória e afiança sua credibilidade. Nos dois casos, Yvonne Vera faz de seus contos um espaço de liberdade para expressar “[...] quão desesperadamente a África errou em sua memória” (VERA, 1999, p. 2)⁶³ e convida seus leitores, parecidos, a interpretar e re-significar a história oficial de seu país, na qual tais histórias foram aviltadas. A instância narratória configura, assim, um ponto importante para a estruturação dos contos a serem traduzidos e os recursos utilizados pela autora, singularizados por seu uso, constituem passagens significantes da obra que procuramos manter na tradução.

2.2.3 *O protagonismo feminino e a construção das personagens*

Nos quinze contos que nos propomos a traduzir há uma vasta gama de personagens, em diversificadas caracterizações. Há personagens femininas, masculinas, velhos, adultos, jovens e crianças. Há personagens nomeadas e sem nome. Também há aquelas presentes na narrativa e as ausentes. Há as principais e as secundárias. Todas as personagens na coletânea, no entanto, podem ser reunidas em torno de um desejo comum, ainda que mais recôndito, que as move, o desejo de sobreviver em meio à violência dos últimos anos da guerra civil pela Independência. Também a violência é responsável por uma outra característica comum às personagens, o medo e o trauma. O trauma aprofunda suas marcas em personagens negras, pois se soma à sujeição ao regime colonial. Em personagens negras e femininas seus contornos se acentuam, já que, além da subjugação colonial, há a patriarcal.

Considerando o projeto autoral de Yvonne Vera, de abrir espaço, na e pela escrita, para as histórias femininas silenciadas (VERA, 1999), torna-se coerente ser preponderantemente feminino o protagonismo nos contos da escritora. Em todos os contos, à exceção do décimo primeiro, as personagens femininas são, ou estão entre, as personagens principais das narrativas. Em “Crossing Boundaries”, Nora e MaMoyo dividem o protagonismo do conto com Charles e James. Em “Independence Day”, a protagonista é a mulher, não nomeada, que se prostitui. A primeira garota e a segunda garota dividem com o sapateiro o protagonismo do conto em “The

⁶³ “[...] how desperately Africa has erred in its memory” (VERA, 1999, p. 2)

Shoemaker”. Em “Shelling Peanuts”, Rebecca e sua mãe estão no centro da narrativa. “It Is Hard to Live Alone” apresenta apenas personagens femininas: Rudo, MaDube, MaMoyo, MaMlambo, MaMpofu e MaSibanda.

Em “Moon on the Water”, a personagem central é a “narradora-personagem”. É Tsitsi a protagonista de “A Thunderstorm”, que divide o conto com Dube, seu sogro, e Ponderayi, o esposo. A mãe e a filha, mais uma vez sem nomes, protagonizam “Whose Baby Is It?”. “The Bordered Road” centra-se sobre a “narradora-protagonista”. Em “Getting a Permit”, a protagonista é a narradora e há duas outras personagens femininas em destaque, a mulher atendida antes da narradora no departamento de permissões e a avó da narradora. Em “Why Don’t You Carve Other Animals”, por outro lado, os protagonistas são personagens masculinas, e a única personagem feminina, a mãe do menino doente que lhe compra um crocodilo do escultor, tem papel secundário na narrativa.

Já “An Unyielding Circle” é protagonizado por MaSibanda e MaDube, e o grupo de homens descrito no conto existe apenas em oposição ao grupo de mulheres, do qual elas fazem parte. Em “Ancestral Links”, a protagonista é a personagem feminina Fari, e há destaque para a personagem feminina da avó, além da personagem masculina, o motorista. A protagonista de “During the Ceasefire” é a jovem mulher que vai ao campo de assembleia para se prostituir, mas há também destaque para as personagens das mães e esposas que lotam o trem para reencontrarem seus filhos e maridos vindos da guerra. Finalmente, em “It Is Over”, a protagonista Chido divide com sua mãe a centralidade do conto.

Além do protagonismo e do destaque na maioria dos contos, há ainda, dentro das narrativas, histórias marginais centradas em personagens femininas. São exemplos: a história da mãe de Nora em “Crossing Boundaries”, a história da mulher atendida antes da protagonista em “Getting a Permit”, a história da mulher revistada na mata e a da senhora dona da sacola esquecida no ônibus, abordadas pelos soldados, no conto “Ancestral Links”, e a história da amiga de Chido que se tornou professora, casou e teve filhos enquanto ela esteve na guerra. Ademais, temos exemplos de alusões mais pontuais a personagens femininas que não participam efetivamente das narrativas, mas que ampliam a abordagem das histórias femininas nos contos, tais como a tia da personagem MaMoyo que vivia na cidade, a mulher estéril, MaNdlovu, sobre a qual as personagens de “It Is Hard to Live Alone” comentam, e as tias da personagem protagonista em “Getting a Permit”, Sandra e Joyce.

A quantidade expressiva de personagens femininas e sua centralidade nos contos podem ser consideradas um elemento basilar na obra. A presença dessas personagens converge em passagens significantes nas narrativas, ao cumprirem a função de visibilizar as histórias

femininas. Deste modo, tal presença é um elemento a ser considerado durante a tradução. Para além disso, ainda na instância do protagonismo feminino nos contos de Vera, destacamos a construção de sua caracterização. As personagens nos contos, tanto as masculinas quanto as femininas – apesar focalizarmos as personagens femininas em nossa análise, estão profundamente imbricadas no contexto histórico-social de suas narrativas. Elas agem e reagem aos problemas da comunidade em que vivem, colonizada, segregacionista, sexista e em guerra. A exposição das personagens se dá tanto externamente, pela descrição de suas ações e apresentação das cenas, quanto internamente, pelos sumários do narrador, onisciente neutro ou protagonista, que expõem seus pensamentos, conflitos e sentimentos. As situações-limite por que passam, que podem em princípio parecer corriqueiras, revelam a resiliência feminina no contexto duplamente adverso, colonial e patriarcal, que suporta a dor, a humilhação e o trauma e encontra estratégias para sobreviver.

Estruturalmente, a construção das personagens nos contos não se serve do esquema binário “ator *versus* oponente”. A construção das personagens evidencia antes diferentes aspectos do mesmo conflito, representado por sujeitos e antisujeitos. Esse tipo de construção, que rejeita oposições binárias, é celebrado na escrita de Vera, sendo considerado, assim, uma passagem significativa a ser resguardada no processo de tradução. Para exemplificar seu funcionamento na obra, analisamos o conto “Crossing Boundaries”, sob a postulação de Mieke Bal (2009). Para trabalharmos com a categoria dos atores, recortamos para análise atores funcionais, que, segundo Bal, são aqueles que causam ou sofrem acontecimentos funcionais dentro da fábula. Agrupamos ainda esses atores funcionais em classes, modelo que representa “as relações através da intenção” (BAL, 2009, p. 34)⁶⁴. Os atores sempre têm uma intenção, ou almejam alcançar algo que os beneficie ou evitar algo que os prejudique. Essa intenção em comum dos atores os reúne em determinada classe. No caso em questão, as personagens funcionais selecionadas são James e Charles, em uma classe, e Nora e MaMoyo, em outra classe.

As classes de atores, distintas pela comunhão de determinada característica comum de seus atores, constituem os actantes. A característica ou intenção compartilhada pelos atores tem relação com a própria intenção da fábula. Nas palavras de Bal (2009, p. 34), um actante é “uma classe de atores que têm uma relação idêntica com o aspecto de intenção teleológica o qual constitui o princípio da fábula. A essa relação denominamos função (F)”⁶⁵. Por meio do estudo

⁶⁴ “las relaciones a través de la intención” (BAL, 2009, p. 34).

⁶⁵ “una clase de actores que tienen una relación idêntica com el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos función (F) (BAL, 2009, p. 34).”⁶⁵

dos atores é possível, portanto, perceber as relações estruturais entre as intenções conferidas aos atores, que os agrupam em classes e constituem os actantes, e as intenções da própria fábula.

Acerca da função, relação entre a intenção que liga os atores em uma classe e a intenção da fábula, Bal lista duas funções principais ligadas ao objeto, que tanto pode ser de desejo quanto de comunicação. No primeiro caso, quando de desejo, a relação acontece entre o sujeito ou ator que deseja e o próprio objeto desejado. As funções determinadas pelos actantes que analisamos são deste tipo, e podem ser descritas da seguinte maneira:

Ator/actante-sujeito	Função	Ator/actante-objeto
Nora	deseja mudar-se	para a cidade
MaMoyo	deseja mudar-se	para a cidade
Ator/actante-sujeito	Função	Ator/actante-objeto
Charles	deseja permanecer	na terra
James	deseja permanecer	na terra

Por outro lado, Bal ressalta que mais de um actante pode manifestar-se em um mesmo ator. Assim, os actantes que destacamos para análise, o desejo de mudar-se para a cidade e o desejo de permanecer na terra, que une os atores em classes, ligando-os por uma característica comum, podem ser apenas um dos actantes manifestados nesses mesmos atores ao longo da narrativa. Um exemplo de outro actante importante na narrativa, assim como nos demais contos da coletânea, e que reúne todos os atores é o desejo por sobrevivência, em pleno período de guerra em um contexto colonial e patriarcal.

Além da relação entre sujeito e objeto, a busca dos atores pelos objetos que desejam não é determinada apenas por sua própria atuação. Um outro tipo de função, exposto por Bal, de comunicação, é caracterizado pela relação que acontece entre o dador, pessoa ou sujeito que apoia o sujeito que deseja, provendo ou permitindo que seja provido o objeto desejado, e o receptor, o sujeito a quem o objeto é dado. O dador é majoritariamente uma abstração e pode se constituir por dois actantes, um positivo e outro negativo. No conto em questão, podemos considerar o dador como a estrutura cultural das comunidades a que pertencem as personagens, a branca e negra. É essa estrutura patriarcal, o dador, nos dois casos, que permite que o desejo dos maridos, os receptores, seja alcançado, e que eles permaneçam na terra.

Há ainda nas fábulas actantes que ajudam os atores a alcançar seu objetivo, os ajudantes, e outros que os atrapalham, os oponentes. Esses actantes tendem a ser numerosos e concretos e representam ajuda ou oposição não essencial ao sujeito, o que os difere do dador.

Uma distinção importante entre sujeitos em oposição, sujeito e antissujeito, e oponentes é ressaltada por Bal. Ambos autônomos, sujeito e antissujeito podem na busca de seus próprios desejos, ajudar ou opor-se acidentalmente um ao outro. Já um oponente é definido pela própria oposição eventual que representa ao sujeito actante. Assim, ainda que seus desejos se oponham, pois permanecer na terra significa não se mudar para a cidade e mudar-se para a cidade significa não permanecer na terra, as quatro personagens em questão possuem autonomia e não são definidas pela oposição que seus próprios desejos representam para o desejo de outrem. Desta forma, Nora e Charles não são oponentes, mas sujeito e antissujeito, e o mesmo acontece com MaMoyo e James.

O valor de verdade é outro elemento relevante para a especificação dos actantes, especialmente para sujeito, ajudantes e oponentes. Ele refere-se à “realidade” no contexto da estrutura actancial. A verdade na fábula configura-se pela coincidência de existência e aparência, e os atores posicionam-se de diferentes maneiras em relação a ela. Atores, bem como esquemas actanciais inteiros, podem ser tidos como verdadeiros ou falsos. O valor de verdade no conto em análise traz à tona a falsidade do comportamento imposto pelas relações sociais, mediadas por valores coloniais e patriarcais. Assim, não há consistência entre o que as personagens pensam e sentem e o que elas dizem e fazem.

Como procuramos demonstrar, Nora e MaMoyo podem ser reunidas em uma mesma classe por seu desejo comum de mudarem-se para a cidade. Já Charles e James reúnem-se em uma classe que deseja permanecer na terra em que habitam. O dador, abstrato, no conto, o caráter patriarcal de ambas as culturas envolvidas, garante que Charles e James alcancem seu desejo de permanecer na terra, enquanto Nora e MaMoyo têm seu desejo de mudarem-se para a cidade frustrado pela vontade dos respectivos maridos. Neste sentido, os maridos e suas esposas tornam-se sujeitos e antissujeitos, pois, embora autônomos, ao buscarem alcançar seus próprios desejos opõem-se um ao outro. Ressaltamos que, apesar de estarem na mesma classe, não há qualquer tipo de empatia entre as personagens Nora, que menospreza a mulher negra, e MaMoyo, que ressentida sua condição de subalterna à subalterna recusando-se terminantemente a trabalhar na fazenda branca como os demais membros de sua família. Ainda, mesmo com a prevalência do desejo masculino, as mulheres não desistem e continuam insistindo em convencê-los a mudarem-se, continuam lutando por seu desejo. Além disso, MaMoyo empenha-se em garantir a educação dos filhos no sistema branco, algo que, julga, poderá afastar sua filha do mesmo destino que teve.

A discussão da questão da terra está entre os objetivos principais do conto, e os dois actantes destacados na análise, o desejo de permanecer na terra e o desejo de mudar-se para a

cidade, estão estruturalmente relacionados com a própria intenção da fábula. De modo geral, os contos são majoritariamente protagonizados por personagens femininas. O protagonismo feminino somado à perspectiva interna privilegiada nos contos, por meio da onisciência neutra e do narrador-protagonista, propicia que além de serem narradas histórias femininas, essas sejam narradas sob a perspectiva feminina. É a partir das experiências de vida femininas e da perspectiva feminina, então, que o leitor de Vera toma conhecimento de como as mulheres foram afetadas pelos muitos conflitos que integravam a guerra pela Independência em seu país, e que percebe como foram elas que, na ausência dos homens que partiram para a guerra, a despeito das dificuldades e injustiças sofridas, assumiram a responsabilidade por prover a própria vida, a vida dos filhos e a comunidade.

2.2.4 *O uso do tempo*

Segundo Mieke Bal (2009), ao se conceber os acontecimentos na fábula como processos, pressupõe-se que sua ocorrência dê-se em um certo período de tempo e em uma certa ordem. O lapso temporal da fábula é bastante significativo e também variável. A teórica propõe uma distinção entre crise, em que acontecimentos são condensados em curto espaço de tempo, e desenvolvimento, em que o espaço de tempo é maior. As duas durações podem predominar em tipos de fábula diversos, mas também serem mescladas dentro da mesma fábula. A opção por cada uma delas, no entanto, traz implicações para sua construção, a saber: no desenvolvimento, a quantidade de material limita-se apenas pela necessidade da própria fábula e é pela cadeia de acontecimentos que o significado global é lentamente construído; na crise, a apresentação do material restringe-se a breves momentos da vida do ator, assim o significado é central e informado por elementos circundantes. Há possibilidades, ressalta, pela interrupção e pelo paralelismo, tanto para que o compasso caracteristicamente enxuto da crise seja ampliado quanto para que o do desenvolvimento, mormente longo, seja reduzido. Já a ordenação dos acontecimentos é definida pela sequência cronológica. Tal ordenação afeta os significados e as consequências dos acontecimentos apresentados.

Bal destaca ainda que a fábula está ligada à imaginação e a história à ordenação. A autora diferencia também a sequência de acontecimentos da história da ordem cronológica da fábula, a qual seria inferida ou por informações diretas no texto ou por indicações indiretas, respaldadas pela lógica cotidiana da realidade comum. Todavia, salienta, a reconstrução da sequência cronológica não é garantida. É justamente a diferença entre a ordenação da história e a cronologia da fábula que Bal denomina de desvios cronológicos ou de anacronias. Em

narrativas curtas, como os contos, as anacronias são menos empregadas. Bal afirma que o texto literário possui uma dupla linearidade: a do texto, sua série de frases, e a da fábula, sua série de acontecimentos. O rompimento dessa linearidade tem entre seus efeitos o de conduzir o leitor a uma leitura mais intensa. Ademais, ao jogar com a ordenação por sequências, determinados aspectos podem ser enfatizados, efeitos estéticos ou psicológicos destacados e diferentes interpretações do mesmo acontecimento, assim como a diferença entre o esperado e o realizado, podem ser evidenciadas. Desta forma, para a autora, a anacronia consiste em um meio de realização de efeitos literários específicos.

Na postulação de Bal, a anacronia possui três aspectos importantes a destacar-se: a direção, a distância e a extensão. Em relação à direção, ela pode ser de retrospectção, quando o acontecimento situa-se no passado, e de antecipação, quando o acontecimento situa-se no futuro. Pode ainda ser subjetiva, quando é o conteúdo da consciência da personagem que se situa no passado ou futuro, de segundo grau, quando se dá por meio do discurso direto, e objetiva, quando o acontecimento de fato situa-se no desvio cronológico. As anacronias, de retrospectção ou de antecipação, são estabelecidas de acordo com o tempo primordial da história estabelecido. No entanto, nem sempre é possível determinar a que período da fábula refere-se um certo desvio. Nesses casos, tem-se uma homonímia cronológica, da qual efeitos de confusão, humor e absurdo podem ser extraídos.

Por distância entende-se o intervalo temporal, pequeno ou grande, entre o acontecimento apresentado na anacronia e o momento em que a narrativa é interrompida para que a anacronia tenha início. A distância pode ser retrospectiva ou de antecipação. A retrospectiva pode acontecer por analepse externa, fora do intervalo temporal da fábula, ou por analepse interna, dentro do lapso temporal da fábula. Há ainda a retrospectção mista, em que o acontecimento da anacronia começa fora do lapso temporal da fábula e termina dentro dele. As antecipações, a semelhança da retrospectção, também podem ser internas, externas ou mistas. Quanto às funções da retrospectção, Bal destaca a função explicativa e a função de reiteração. A retrospectção pode ter importância tanto para a interpretação dos acontecimentos quanto para cobrir lacunas da história.

A extensão de tempo de uma anacronia Bal denomina lapso. O lapso pode variar bastante de narrativa para narrativa. Em relação a ele, a anacronia pode ser considerada completa ou incompleta, pontual, que se refere a acontecimento breve e significativo, ou contínua, que se refere a uma situação. A opção por anacronias pontuais ou contínuas interfere nos efeitos alcançados pelo texto e no estilo do autor. Acerca da antecipação, Bal ressalta que ela acontece com menor frequência, que se adequa mais a textos de primeira pessoa, e consiste,

normalmente, em uma mera alusão ao desfecho da fábula. Quando a antecipação apresenta um acontecimento como primeiro de uma série, ela é iterativa. A autora distingue ainda os tipos de antecipação em anúncio, uma menção explícita, e insinuação, uma referência implícita. Sobre as acronias, ressalta que consistem em desvios cronológicos que não permitem, por sua configuração no texto, uma análise mais profunda.

Para analisar o ritmo narrativo, Bal ressalta que o estudo geral do curso do tempo na fábula, sua cronologia, se faz antes necessário. A autora defende que toda narração pode ser dividida em seções, e toda seção corresponde a um dos tempos: elipse, resumo, cena, desaceleração e pausa. Na elipse, há omissão na história de uma parte da fábula, assim, o tempo de fábula (TF) é infinitamente maior do que o tempo de história (TH). O resumo, por sua vez, tem o tempo de fábula maior do que o tempo de história. Este recurso presta-se à apresentação de informação de fundo ou à conexão de diferentes cenas. Em narrativas curtas, mormente, os resumos são menos utilizados do que em narrativas longas. É na cena, todavia, que a isocronia é alcançada, pois o tempo de fábula tende a coincidir com o tempo de história. A partir da desaceleração, o tempo de fábula passa a ser menor do que o tempo de história. E na pausa, o tempo de fábula torna-se infinitamente menor do que o tempo de história.

A frequência, para Bal, é o terceiro aspecto, junto à ordem e ao ritmo, do tempo. Ela refere-se à relação numérica entre os acontecimentos da fábula e os da história. A autora resume as possibilidades de variação na frequência narrativa em: acontecimento único, com única apresentação; acontecimentos múltiplos, com múltiplas apresentações – em número igual; acontecimentos múltiplos, com múltiplas apresentações – porém, em número desigual; acontecimento único, com múltiplas apresentações – repetição; e acontecimentos múltiplos, com uma única apresentação – iterativa. O primeiro tipo é o preponderante em narrativas literárias, porém seu uso na narrativa é normalmente alternado com o das demais possibilidades.

Vistos os pontos gerais da postulação de Bal acerca das unidades de tempo nas narrativas literárias, passamos a observar alguns exemplos da variedade de usos que Yvonne Vera faz deste recurso em seus contos, para, por meio da visualização de sua articulação, identificar possíveis passagens significantes relativas à estruturação do tempo nas narrativas, com objetivo de proceder a uma reconfiguração consistente na tradução. O gênero conto caracteriza-se mais pela duração da crise. Assim, mormente os acontecimentos apresentados restringem-se a breves, mas significantes, momentos da vida do ator, condensados em curto espaço temporal. A temporalidade enxuta do conto pode, todavia, ser ampliada pelo uso de recursos como a interrupção e o paralelismo. Apesar de menos utilizadas no gênero conto, as anacronias, que rompem a linearidade textual, produzem efeitos importantes nas narrativas. Em

Animals, Vera faz uso da anacronia, de modo e com efeitos diferentes, em todos os quinze contos apresentados.

O conto mais extenso da coletânea, “Crossing Boundaries”, é o que abriga mais anacronias, por isso, nesta análise, nos detemos mais nele. O tempo primordial da narrativa estende-se aos, aproximadamente, dois dias, nos quais o criado James precisa pedir aos patrões um pedaço de terra para o irmão cultivar. A linearidade da fábula é, no entanto, constantemente interrompida por retrospectões. Há no conto retrospectões subjetivas, pois não acontecem de fato na anacronia, sendo apenas rememorações, ou sob as perspectivas de diferentes personagens ou sob perspectiva anônima articulada pelo “narrador onisciente neutro”. É o caso da recordação da migração forçada da família do pai de James para aquela terra (cf. p. 4-6). Há retrospectões de segundo grau, veiculadas pelo diálogo das personagens, como exemplificado pelos relatos das personagens MaSibanda e MaMoyo sobre suas infâncias iletradas, graças à posição tradicional paterna e/ou às más condições econômicas (cf. p. 5), e como a da lembrança de Charles e Nora de sua lua de mel, às margens do rio Zambeze (cf. 17). E há retrospectões objetivas, em que o acontecimento apresentado na anacronia não é mediado pela memória ou fala das personagens, caso do relato da mãe de Nora Jones (cf. p. 10-11).

A primeira anacronia citada, da memória migração da família do pai de James, é uma retrospectiva mista, pois se inicia como externa, fora do tempo primordial da fábula, e alcança tal tempo. Nos outros casos, a retrospectão é externa, limita-se à infância das personagens ou à vida de personagens que não participam da fábula. As retrospectões no conto são preponderantemente contínuas, pois apresentam situações e não breves acontecimentos. Uma exceção é, por exemplo, a descrição da primeira experiência do pai de James, ainda criança, na terra para que migraram (cf. p. 6). Todavia, ela participa da retrospectão maior, da migração para aquela terra.

A tendência às constantes e contínuas anacronias, não comuns ao gênero, exige mais atenção do leitor, intensificando a leitura do conto e garantindo uma relação de causa e efeito, pois as anacronias são utilizadas, o mais das vezes, com função explicativa. Assim, a fábula é interrompida, faz-se um recuo a uma situação passada que explica a situação presente, ou, ao menos, ajuda a interpretá-la. Ressaltamos que as retrospectões mais extensas são fragmentadas e intercaladas pelo narrador no tempo primordial da narrativa. Se por um lado as retrospectões são abundantes no conto, as antecipações são diminutas e implícitas. Como exemplo, citamos o momento em que a atitude desafiadora da personagem James, ao falar com Nora, sem abaixar os olhos, é ressaltada como tendo significado um sinal do que estaria por vir (a insubordinação dos negros insuflada pelos rumos da guerra civil) para a personagem Nora (cf. p. 20).

Quanto ao ritmo da narrativa, podemos citar seções marcadas pelos diferentes tempos indicados por Bal: elipse, resumo, cena, desaceleração e pausa. O principal, e mais destacado, é o uso da elipse, que se dá no conto nos momentos em que a narrativa é, tipograficamente, fragmentada. Um corte temporal, e espacial, é feito e, entre um e outro fragmento, há a omissão de informações. Ao final do primeiro fragmento, por exemplo, James parte da casa de Nora após a tempestade, deixando-a sozinha (cf. p. 3). No fragmento seguinte, as mulheres trabalham no quintal de sua habitação, observadas pelo velho homem (cf. p. 3). No terceiro fragmento, o retorno de James da casa de Nora volta a ser focalizado, mas ele já está caminhando em meio ao milharal (cf. p. 8). Nora só volta a ser focalizada no quarto fragmento do conto, mas então a personagem já abre as cortinas de seu quarto, ao acordar pela manhã (cf. p. 10). Entre o momento em que James sai da casa de Nora até chegar ao milharal, o leitor só pode supor o que houve. O mesmo acontece com o que teria havido com Nora, após a partida do criado, até a manhã seguinte.

Como exemplo de resumo, em que o tempo de fábula sobressai-se ao de história, destacamos a vida inteira de Nora, antes do casamento, sumariada em cinco linhas (cf. 9-10). As cenas que permeiam o conto, como as do diálogo entre MaMoyo e MaSibanda, James e MaMoyo, Nora e Charles, Nora e James, Nora e MaMoyo, equilibram tempo de fábula e tempo de história. Por outro lado, por meio de desacelerações e pausa, o tempo da história sobrepõe o de fábula, a exemplo disso citamos as descrições do espaço, de pinturas e objetos das casas de brancos e negros.

Sobre a frequência na narrativa, ressaltamos que os acontecimentos tendem a acontecer e a serem narrados apenas uma vez. No entanto, há acontecimentos e situações apresentadas em oposição, mas que guardam bastante semelhança entre si, gerando uma espécie repetição, muito significativa. Por exemplo, há a alusão às histórias do avô de James para justificar seu apego à terra, mas há também alusão à história de vida do avô de Charles para uma justificar seu apego à terra. Por outro lado, há a descrição do diálogo em que Nora tenta convencer Charles a mudar-se para a cidade e há também a descrição do diálogo em que MaMoyo, com outros argumentos e motivos, tenta convencer James a mudar-se para a cidade. Com esse recurso, parece ganhar força a construção espelhada e oposicional da narrativa.

Nos demais contos da coletânea, há também um uso significativo dos recursos temporais. Em “Independence Day”, lemos ao final do primeiro fragmento do texto uma antecipação explícita do destino da personagem protagonista no segundo, e último, fragmento da narrativa: “Later, some of them would see him at the stadium, at midnight. The woman

would not go” (VERA, 1992, p. 28)⁶⁶. O anúncio de que a personagem não iria ao estádio confere um tom de desamparo e impotência a seu destino, que sem meios para se manter, supomos, precisa prostituir-se. Já em “Ancestral Links”, por meio de antecipação implícita, insinuação, o leitor é alertado do que está por vir, pois, após a revista, “The humiliation had been complete, but the rest of the car had not been searched” (VERA, 1992, p. 83)⁶⁷. O efeito gerado neste caso é de tensão, que, acumulada com outras antecipações, culmina na descoberta, no desfecho da narrativa, das armas escondidas pelo motorista sob o banco do carro. “It Is Over”, por sua vez, inicia-se com a personagem Chido na estação de trem, segue-se uma retrospectiva objetiva contínua interna, em que a passagem de três dias na casa da mãe é narrada, e, ao final, retoma-se a sequência inicial da estação de trem, de onde a garota parte da cidade de Harare.

Nos contos apresentados na coletânea em análise, diferentes aspectos que compõem a dimensão temporal, apesar de pouco afeitos ao gênero conto, são amplamente explorados pela autora, de modo a corroborar os objetivos das narrativas e produzir efeitos literários. Assim, as anacronias, que variam entre subjetivas, de segundo grau e objetivas, remontam, amiúde, a situações do passado das personagens, ou de personagens relacionadas a elas, para explicar ou ajudar o leitor a interpretar o presente de crise apresentado no tempo primordial da narrativa. Já as antecipações exercem função ora de caracterizar a impotência das personagens, frente a situações sobre as quais não têm domínio, como os rumos da guerra e a opressão masculina, ora de aumentar a tensão da narrativa.

Somadas as retrospectivas, mais frequentes, e as antecipações, o uso de anacronias se faz notável nos contos. Há bastante variação na distância que as anacronias mantêm em relação ao tempo primordial da narrativa, assim como também variam os lapsos, a extensão, das mesmas, que tendem, todavia, a serem contínuos, expondo situações e não breves fatos do passado das personagens. Já o ritmo nas narrativas é construído a partir da conjugação dos diferentes tempos: eclipse, resumo, cena, desaceleração e pausa.

2.2.5 *A construção do espaço*

Para Mieke Bal (2009), o lugar em que os acontecimentos da fábula ocorrem pode estar referido na narrativa, ser inferido ou imaginado pelo leitor. Em sua exposição sobre a

⁶⁶ Mais tarde, alguns o veriam no estádio, à meia-noite. A mulher não iria lá (VERA, 1992, p. 28).

⁶⁷ A humilhação tinha sido completa, mas o resto do carro não tinha sido revistado (VERA, 1992, p. 83).

questão do espaço da narrativa, Bal retoma a consideração de Lotman, de que a dimensão espacial integra o pensamento humano. A dimensão espacial é de grande importância nas narrativas e pode ser dividida em grupos opostos, como o interior e o exterior, a praça central e o mundo circundante, o campo e a cidade. O efeito gerado pela divisão oposicional é a ampliação da penetração nas relações entre os elementos. As oposições espaciais podem, segundo a autora, ser abstratas. Neste caso, os grupos de lugares devem ser relacionados com oposições ideológicas, psicológicas e outras. Em alguns casos, destaca, é a própria oposição espacial que fundamenta a construção estrutural da fábula. Ainda, a fronteira, entre um e outro grupo espacial, pode desempenhar o papel de mediador na fábula e os acontecimentos transcorridos em meios de transporte, como trens e carruagens, visam a garantir a suspensão temporal da imutabilidade e clareza da ordem social.

Ao adentrar o nível da história, Bal esclarece que o lugar liga-se à forma física, e para tornar-se um espaço, deve ser vinculado a pontos de percepção, os quais podem ser anônimos ou de personagens. A autora salienta que por marco entende-se o espaço que abriga ou exclui as personagens. Os pontos de percepção do espaço são a visão, principalmente, a audição, e o tato. E a relação entre personagens e espaço pode ganhar significados como espaço seguro ou espaço inseguro, interior ou exterior. Nesses casos, é pela oposição que o espaço recebe seu significado. Os objetos, por sua vez, são determinantes para o efeito espacial da habitação e também podem influenciar na percepção do espaço.

Acerca do conteúdo semântico dos aspectos espaciais, Bal afirma que eles são construídos a partir da combinação de determinação, repetição, acumulação, transformação e da relação entre os diversos espaços. A determinação, esclarece, pode funcionar tanto sobre o marco de referência do leitor, quanto sobre a aplicação geral de características. Já as funções do espaço variam entre o espaço marco, um lugar de ação, e o espaço tematizado, um lugar de atuação. O espaço pode funcionar de modo estável ou dinâmico. No espaço de funcionamento dinâmico, as personagens podem se movimentar. Tal movimento tem potencialidades diferentes, podendo constituir: a transição de um espaço, oposto, a outro; a própria meta; a mera apresentação do espaço; ou o espaço circular, labiríntico, inseguro.

Para Bal, é pela combinação e apresentação que as relações entre os elementos narrativos são determinadas no nível da história. O espaço pode relacionar-se, assim, com o acontecimento, a personagem e com o tempo, por exemplo. Sobre a relação do espaço com o acontecimento, a autora salienta que a uma combinação prefixada denominamos *topos*. Sobre a relação entre espaço e personagem, exemplifica que a posição da personagem pode influenciar

seu ânimo. Já na relação entre espaço e tempo, a cronologia é sempre interrompida pela descrição ou percepção espacial, o que influencia, necessariamente, no ritmo narrativo.

Bal afirma também que a informação sobre o espaço pode ser apresentada de modo implícito ou explícito. Destaca ainda que as descrições são seções independentes no texto cuja finalidade única é apresentar o espaço e que nas narrativas de caráter realista, a plausibilidade do espaço corrobora a plausibilidade dos acontecimentos. Ainda, referenda que a ação pode ocorrer no espaço ou com o espaço e que a opção pelas diferentes distâncias, longe ou perto, mira efeitos como a visão geral ou detalhada, respectivamente.

Os acontecimentos das fábulas narrativizadas nos contos de *Animals* têm lugar no Zimbábue, dos anos 1960 e 1970. O lugar real referido nas histórias da autora tem, então, um histórico de conflito e dominação. Ifeyinwa Ogbazi (2012, p. 3) salienta que “[o] ambiente físico africano foi marcado como o Continente Negro e retratado como aquele que é desprovido de beleza”⁶⁸. Yvonne Vera, assim como outros escritores pós-coloniais africanos, empreende em suas obras uma problematização e resignificação do espaço africano, diferente da imagem selvagem e desolada, simplista e pejorativamente propagada pelo colonizador. Para tanto, lança mão a recursos narrativos que conferem contornos, significados e percepções múltiplos na construção dos espaços. Tais recursos podem gerar passagens significantes na obra e tornam-se, portanto, relevantes para sua tradução.

De início, destacamos a utilização da divisão do espaço em grupos opostos. Há, assim, o interior da casa e a varanda, o interior da casa e o quintal, a casa dos brancos e a casa dos negros, a fazenda e a cidade, a cidade e o vilarejo, a cidade e a floresta, entre outros. Aos grupos de espaços opostos são atribuídas oposições ideológicas e psicológicas. Essas oposições abstratas são vinculadas pela percepção das diferentes personagens, incluídas ou excluídas do espaço em questão, ou pela percepção anônima revelada pelo “narrador onisciente neutro”. Assim, da relação entre cada personagem com o espaço um significado é atribuído àquele espaço. Um mesmo espaço pode, então, receber diferentes significados. Tomemos como exemplo a casa dos brancos e a casa dos negros no conto “Crossing Boundaries”. Na percepção da personagem negra James, a casa branca é um espaço extremamente excludente, inseguro, no qual ele sente-se como um invasor. O mesmo espaço é para a personagem branca, Nora, um espaço inclusivo, de segurança. Em oposição direta, a cabana da personagem negra, James, é

⁶⁸ “[t]he African physical environment was branded the Dark Continent and depicted as one that is bereft of beauty” (OGBAZI, 2012, p. 3).

para a personagem branca Nora um espaço de exclusão e insegurança, no qual ela é que se sente invadindo.

Por outro lado, as mesmas casas, se pensadas pela oposição interior e exterior, ganham novos significados para as personagens. A casa branca é segura para Nora em relação aos negros. Já o interior da casa torna-se opressivo e sufocante para a mesma personagem, em relação a seu marido, Charles, que percebe o interior da habitação como uma fortaleza segura, em que a mulher deve ser esconder da visão dos negros. Após discutir com o marido, é na varanda que Nora procura recompor-se. Mais uma vez, em oposição direta, o interior da habitação negra parece sufocar a personagem negra MaMoyo. Ao discutir com seu marido James, ela deixa o interior da cabana, em que se sente oprimida, e procura o quintal. Já em relação à personagem branca Nora, esse mesmo espaço interior da cabana torna-se seguro para MaMoyo e desconfortável para Nora.

Uma outra oposição central no conto é entre a fazenda e a cidade, para as personagens femininas, branca e negra, a fazenda é um espaço de insegurança e opressão, enquanto a cidade é vislumbrada como um espaço seguro e de liberdade. Já para as personagens masculinas, branca e negra, a fazenda é o espaço de segurança e de pertencimento, enquanto a cidade configura o espaço de insegurança, de futilidade e de perda das tradições familiares. As oposições espaciais destacadas são basilares para a construção estrutural deste conto. A estrutura fundamentada em oposições espaciais também emerge em outras narrativas da coletânea. “The Shoemaker”, por exemplo, é estruturado pela oposição do interior da loja/casa do sapateiro, o qual parece extremamente opressivo para suas clientes, mas em que ele prefere estar, em detrimento do espaço exterior que agrada às demais personagens.

Um aspecto que ganha destaque na construção da dimensão espacial nos contos de Vera é a fronteira. A fronteira é abordada tanto pelos significados gerados da relação entre personagem e espaço, quanto por referências explícitas e constantes, veiculadas, por exemplo, pela imagem recorrente de personagens paradas ou sentadas em vãos de porta (o limite entre o interior e exterior da habitação) ou pela constante referência a cercas, beiras e margens. Outro aspecto da dimensão espacial nos contos é a referência constante a meios de transporte e o uso dos mesmos como espaço para os acontecimentos. Esse recurso, segundo Bal, promove uma suspensão temporária da imutabilidade e da clareza da ordem social. Não é por mera coincidência que o trem seja tão significativamente utilizado nos contos “An Unyielding Circle” e “It Is Over”, pois ambas as narrativas abordam o período posterior ao acordo de Lancaster House, período, portanto, em que a configuração e o destino da sociedade tematizada estavam

suspensos entre o que, supostamente, havia sido encerrado, o colonialismo, e o que estava por vir, o governo nacionalista.

Merece destaque também a importância dos objetos para a construção do espaço nos contos. Tal importância está referendada tanto pela quantidade de objetos quanto pela descrição detalhada e pela função que recebem. Em “Crossing Boundaries”, por exemplo, há uma rica descrição dos objetos dispostos no interior das casas, branca e negra. Os objetos na casa branca (piano, móveis, fotos, quadros) por sua mera presença reforçam a exclusão da personagem negra daquele espaço. O mesmo acontece com os objetos da casa negra (ferramentas, braseiro, panelas) que excluem do espaço a personagem branca. Na casa branca, ainda, os quadros descritos revelam a diferença entre as visões de mundo de seus donos, a personagem feminina e a masculina. Em outros contos, como “Moon on the Water”, a descrição dos objetos, e do uso dado a eles, revela as difíceis condições de vida das personagens, resultantes tanto da segregação racial quanto das crises econômica e social do país em guerra. Neste conto também, e em outros, como “Ancestral Links”, a descrição dos objetos parece humanizá-los para enfatizar e contrapor a animalização das personagens negras no sistema colonial.

Um ponto importante para nosso projeto de tradução é a questão da determinação na construção do conteúdo semântico dos aspectos espaciais. Enquanto a repetição, a acumulação, a transformação e a relação entre os espaços são expostos nos textos, a determinação que, para o público alvo da autora, falantes/leitores de língua inglesa, provavelmente de ex-colônias britânicas, parece operar sobre o marco de referência do leitor, na tradução passará a operar sobre a aplicação geral de características comuns a cidades, fazendas, subúrbios, estradas e outros.

Ademais, ressaltamos a contraposição do espaço estável e do dinâmico na obra. Nos contos, o espaço estável está ligado principalmente a personagens brancas. As personagens negras, especialmente as femininas, parecem compartilhar uma busca por movimento, que na obra de Vera equacionamos a uma busca por escapar, por mudar, por sobreviver. Assim, as personagens negras querem se movimentar, querem se mudar, querem caminhar, querem partir para a guerra, querem viajar ao interior. O movimento das diferentes personagens, nas diversas narrativas, ganha contornos, funções e significados singulares.

Deste modo, em “Ancestral Links”, o movimento das personagens revela a transição entre o espaço colonial e opressor, a cidade, passando pela estrada desolada, até a floresta, o espaço negro, acolhedor. Já em “The Bordered Road”, o movimento consiste na meta em si mesmo, e as personagens preferem caminhar uma longa distância pela estrada que leva à cidade, ao invés de utilizar o trem, mais rápido e cômodo. Em “During the Ceasefire”, no entanto, o

percurso circular da personagem, que vai de trem até o campo de assembleia, lá vivencia a frustração de suas expectativas, e retorna no mesmo trem a seu espaço inicial, parece reforçar o caráter labiríntico e inseguro do espaço para a personagem. Já em outros casos, como o das alusões aos homens que partem para a guerra abandonando suas famílias, o movimento pelo espaço funciona como repetições que reiteram um mesmo significado em diferentes narrativas.

Uma peculiaridade na construção do espaço nos contos em análise é que a autora confere ao espaço interno das personagens, abstrato, contornos concretos. Este é o caso do “green space in her head”/ “espaço verde em sua cabeça” em que a protagonista de “Independence Day” se refugia, e é um “cavelike space”/ “espaço cavernoso” que o guerrilheiro tenta preencher com uma mulher, para humanizar-se, em “During the Ceasefire”. Acerca da relação entre espaço e tempo, ressaltamos que o destaque nas narrativas para descrição do espaço ou da percepção espacial de narrador e de personagens interrompe a cronologia das fábulas e afeta a composição do ritmo narrativo, privilegiando a desaceleração e a pausa.

Ainda, as descrições do espaço têm referências bastante realistas do espaço real representado, o que corrobora a plausibilidade dos acontecimentos narrados, exemplo disso é a descrição da rua em que a multidão aguarda pela comitiva britânica no dia da Independência do país, cuja semelhança com a do evento real, aferida por vídeos e fotografias, impressiona, além de nomes de ruas, plantas, casas e outros. Por último, destacamos que a alternância entre o ponto de vista das personagens e o do narrador onisciente engendra nas narrativas os efeitos da distância afastada, que proporciona uma visão geral, garantida pelo narrador, e da distância próxima, que favorece uma visão detalhada do espaço, oferecida pelas personagens.

CAPÍTULO 3

UMA APROXIMAÇÃO COM A TEORIA DA TRADUÇÃO

3.1 A TEORIA DA TRADUÇÃO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Lawrence Venuti (2012, p. 13) resguarda a Teoria da Tradução, na atualidade, como “a formulação de conceitos concebidos para iluminar e aprimorar a prática da tradução”⁶⁹. Todavia, apenas recentemente, nos anos 1980, o campo consolidou-se como disciplina autônoma, sob a alcunha de Estudos da Tradução, proposta por André Lefevere. O estabelecimento da disciplina, dedicada a questões acerca da análise e produção de traduções, marcou o rompimento da histórica vinculação da tradução à Crítica Literária e à Linguística (BASSNETT, 2002). Não obstante a reconfiguração tardia do campo teórico, a prática e as reflexões sobre a atividade da tradução remontam à Antiguidade, quando discussões acadêmicas entre retóricos e gramáticos romanos já confrontavam, ainda que por meio de comentários esparsos, as tendências à preservação da forma ou do conteúdo (VENUTI, 2012).

Importantes teóricos da pesquisa em tradução dedicaram espaço em seus trabalhos a retomar e comentar a história da tradução, pois, nas palavras de Henri Meschonnic (2010, p. XXXIX), “[p]ensar a teoria do traduzir é inseparável de pensar sua história, suas histórias”. Venuti (2012) discute a história da Teoria da Tradução para apresentar os textos basilares reunidos em seu *The Translation Studies Reader*. Susan Bassnett (2002) aborda a preferência pela tradução “palavra por palavra” ou “sentido por sentido” em diferentes períodos, relacionando-a com conceitos de língua e comunicação diversos. John Milton (1998) demonstra, em sua análise da Teoria da Tradução, como uma tal discussão, entre tradução literal e livre, perpassa diferentes épocas, sobrevivendo até a atualidade, e a confronto com tendências contemporâneas dos Estudos da Tradução.

Na Roma Antiga, a tradução tinha uma importante função pedagógica, tanto para a disciplina de Retórica quanto para a de Gramática. Em ambas, era utilizada como exercício para se alcançar a excelência. Enquanto a Gramática visava a uma tradução “palavra por palavra”, na Retórica a tradução “sentido por sentido” era almejada, na busca por uma “imitação” retórica do texto fonte. A perspectiva retórica, de uma tradução mais livre, sobressaía-se social

⁶⁹ “the formulation of concepts designed to illuminate and to improve the practice of translation” (VENUTI, 2012, p. 13).

e culturalmente à dos gramáticos. Por meio dessas imitações retóricas da literatura grega, os escritores romanos ergueram sua própria literatura (VENUTI, 2012). Bassnett (2002) argumenta que essa posição mais livre em relação à tradução, marcada pela influência exercida por Cícero e Horácio, ancorava-se em uma noção de enriquecimento da literatura e da língua por meio da tradução, em um cânone que não se restringia à língua vernácula e em um público alvo capaz de ler em língua estrangeira, o que possibilitava ao tradutor exercer criativamente sua atividade e privilegiar o sentido.

Para os romanos, Bassnett nos lembra, imitação e emulação eram, como defendido por Longino, o caminho para o Sublime. A tradução era também uma forma de imitação, uma maneira de se alcançar o verdadeiro Sublime, o “ponto mais alto, a eminência do discurso” (LONGINO, 1996, p. 44). No contexto romano, Venuti destaca a primazia dos parâmetros semânticos e estilísticos na avaliação da equivalência entre texto traduzido e texto fonte. Essa descentralidade da noção de equivalência, devida a sua função cultural específica, garantia certa autonomia ao texto traduzido. Mais ao final do período, todavia, esse paradigma foi alterado pela tradução de textos religiosos cristãos, que investiam e demandavam nova valoração sobre tal noção. O privilégio da tradução “sentido por sentido” foi, segundo o autor, apropriado pelos tradutores da Bíblia, que resguardavam suas traduções como portadoras da mensagem divina, invariável, sem esclarecer a extensão das revisões que os textos traduzidos faziam dos textos fonte.

Para Bassnett (2002), a tradução da Bíblia foi também um marco na história da Teoria da Tradução, pois com ela a tradução ganhou um papel evangelizador e adentrou conflitos políticos e religiosos. O sentido era o alvo e as diferentes traduções, muitas vezes produzidas em colaboração e desafiando o poder estabelecido, procuravam ser claras e multiplicavam-se em línguas vernáculas para atingir o público leigo. John Milton (1998) expõe divergentes posições contemporâneas sobre a tradução da Bíblia: por um lado, a de Eugene A. Nida, que defende uma tradução de conteúdo, evangelizadora; por outro, a de Henri Meschonnic, que considera traduções como a defendida por Nida uma forma de dominação político-religiosa de povos subdesenvolvidos e percebe a Bíblia como um texto literário, cuja forma, e não apenas o sentido, deve ser considerada na tradução. Acerca da educação medieval, Bassnett salienta que, com o fortalecimento dos estados nacionais, a tradução ganhou uma função moral, didática e política, e coube-lhe ainda a tarefa de enriquecer as literaturas vernáculas em formação.

Com a influência dos conceitos clássicos no currículo humanista, a noção de autoria como imitação predominou nos séculos XVI e XVII. Ao tomar parte na edificação das culturas

nacionais, a tradução “sentido por sentido” adequou-se às realidades sociais e culturais particulares de cada nação. Neste contexto, a liberdade do tradutor não se limitava mais a imitar aspectos do texto fonte, mas a domesticá-lo de acordo com os valores linguísticos e culturais da cultura de chegada (VENUTI, 2012). Sobre o século XVI, Bassnett destaca tentativas de teorização da tradução, como a do francês Etienne Dole e do inglês George Chapman, nas quais a noção platônica de inspiração divina alcança o tradutor, que tinha responsabilidades tanto com o leitor da tradução quanto com o autor do original, cuja obra era abordada técnica e metafisicamente. Nesse período, prossegue, a invenção da prensa contribuiu para um aumento significativo no número de traduções, e as grandes navegações também colaboraram para a mudança da função atribuída à tradução e à educação. Ainda, o nacionalismo e os conflitos religiosos ofereciam um ambiente conturbado e arriscado aos tradutores.

Já na Renascença, Bassnett (2002, p. 62) ressalta, a tradução exerceu “uma força modeladora na vida intelectual da era, e algumas vezes a figura do tradutor aparece quase como a de um ativista revolucionário ao invés da do servo de um autor ou texto original”⁷⁰. As traduções de então se caracterizavam pela afirmação do presente, por meio do uso de estilo e dialeto contemporâneos, e pela atualização do texto original, por meio de adições, omissões e alterações. Em poesia, Bassnett salienta que tradutores como Wyatt e Surrey, demonstravam que o poema era percebido como um artefato cultural de um sistema cultural específico e que era uma função similar o que o tradutor deveria apresentar no sistema cultural de chegada, não uma tradução “linha por linha”.

Bassnett cita eventos como a Contra-Reforma, o conflito entre monarquia absolutista e o sistema parlamentar e o distanciamento entre o Humanismo Cristão e a Ciência como influenciadores das grandes mudanças na Teoria Literária e na Tradução no século XVII. A Crítica Literária preocupava-se com as regras da produção estética e os escritores retomaram o princípio clássico da imitação como método para sua formação. Na França, salienta, avolumaram-se as traduções de clássicos e as produções dramáticas segundo as regras aristotélicas, que por sua vez foram traduzidas para o Inglês. Na Inglaterra, a era *Augustan*, por onde Milton inicia sua abordagem, privilegiava regras e modelos, mas não prescindia da habilidade inata e transcendente do artista.

Com foco na perspectiva inglesa e em tradução de poesia, John Milton (1998) não parte dos conceitos romanos para discutir a história da Teoria da Tradução, mas dos que

⁷⁰ “a shaping force on the intellectual life of the age, and at times the figure of the translator appears almost as a revolutionary activist rather than the servant of an original author or text” (BASSNETT, 2002, p. 62).

antecedem a era *Augustan*, quando, para ele, as primeiras tentativas de teorizar a atividade da tradução aconteceram. Antes disso, explica, a tradução não remetia aos textos fonte, prática que engrandecia a língua e a literatura da cultura alvo. As ideias de George Chapman e de Sir John Deham são expostas pelo teórico como antecipadoras do pensamento *Augustan*, no qual o propósito consciente de melhorar sua própria sociedade, que se deu em grande parte pela adoção de modelos clássicos, movia os intelectuais.

Bassnett retoma a classificação de John Dryden, feita nessa época. Dryden (2012), ao tratar da Tradução Poética, atesta serem três os tipos a que se podem reduzir todas as traduções: a metáfrase, a paráfrase, e a imitação. Em suas próprias palavras, observamos as definições dos referidos tipos:

Primeiro, aquele da Metáfrase, ou verter um Autor palavra por palavra, e Linha por Linha, de uma Língua para outra. [...] O segundo modo é aquele da Paráfrase, ou Tradução com Latitude, em que o Autor é mantido à vista pelo Tradutor, de modo a nunca ser perdido, mas suas palavras não são tão estritamente seguidas quanto seu sentido, e é admissível também que o sentido seja amplificado, mas não alterado. [...] O Terceiro modo é aquele da Imitação, em que o Tradutor (se agora ele já não perdeu tal Nome) assume a liberdade não apenas de variar de palavras e sentido, mas de abandonar os dois ao ver oportunidade: e pegar apenas pistas gerais do Original, para dividir o trabalho base, como preferir (DRYDEN, 2012, p. 38)⁷¹.

Como vimos, a metáfrase trata de uma tradução linha por linha, a paráfrase de uma tradução do sentido. Já na imitação, o tradutor podia se afastar do original quando oportuno. Dryden privilegiava o segundo tipo e estabeleceu alguns critérios para o tradutor, a saber: que fosse poeta, competente nas duas línguas, tivesse afinidade com o autor e aproximasse seu estilo do dele.

Milton salienta que John Dryden, poeta e tradutor mais proeminente de seu tempo, julgava as línguas grega e latina superiores à inglesa. O autor também explicita a classificação de Dryden e os requisitos que demanda do tradutor. O próprio Dryden, no entanto, abandonou, ressalta Milton, sua preferência pelo segundo tipo de tradução e passou a acrescentar, omitir e elucidar os textos que traduzia. Dryden declara abertamente: “De minha própria parte, estou pronto a reconhecer que eu transgredi as Regras que dei e tomei mais liberdade do que uma

⁷¹ First, that of Metaphrase, or turning an Author word by word, and Line by Line, from one Language into another. [...] The second way is that of Paraphrase, or Translation with Latitude, where the Author is kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not alter'd. [...] The Third way is that of Imitation, where the Translator (if now he has not lost that Name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases (DRYDEN, 2012, p. 38).

‘Somente Tradução’ permitiria” (DRYDEN, 2012, p. 42)⁷². Segundo Milton, como tradutor Dryden também se interessou por problemas estilísticos e validava o recurso a neologismos. Venuti observa que Dryden subestimou o caráter transformador da paráfrase e sua incapacidade de manter uma correspondência semântica.

No século XVIII, segundo Bassnett, os teóricos compartilhavam da visão de que a tradução deveria captar e recriar a essência do original para mantê-la viva e da percepção de uma obrigação moral do tradutor para com seu leitor. Alexander Pope defendeu uma tradução que mantivesse “vivo o ‘fogo’ do poema” (BASSNETT, 2002, p. 65)⁷³. Já Alexander Fraser Tytler estabeleceu três princípios para a tradução: que transmitisse uma visão completa da ideia do original, que seu estilo e modo seguissem o do original e que contivesse toda a facilidade do original. Discutindo o mesmo período, Milton avança até o pensamento de Lorde Roscommon, que distinguia, sem hierarquizar, a escrita criativa e a tradução. Segundo o autor, Roscommon defendia a afinidade entre escritor e tradutor e que este procurasse agradar seu público, preferia omissões a acréscimos e ressaltava a importância da métrica e dos sons individuais. Também exaltava a adaptação da cultura clássica como forma de engrandecer a inglesa. Já sobre as contribuições de Alexander Pope, Milton destaca a valorização do tom correto na tradução e o uso, ainda que não generalizado, do inglês contemporâneo, entre outros conselhos dados aos tradutores.

Milton apresenta os três princípios de Alexander Fraser Tytler, autor da primeira obra dedicada à análise da tradução, e prossegue analisando sua posição favorável, desde que muito cuidadosamente, a acréscimos e omissões do tradutor. Tytler, considera, foi conservador quanto a alterações e atualizações de referências. Também acreditava na afinidade entre autor e tradutor e nas características de cada língua. Para Venuti, os princípios de Tytler objetivavam uma tradução que alcançasse um efeito equivalente ao do texto fonte, imitando suas ideias, estilo e fluência, sem aparentar ser uma tradução. Todavia, assevera, os valores pelos quais o texto é julgado não são universais e sim os da cultura de chegada, o que impossibilita um efeito equivalente. Na avaliação de Milton (1998, p. 41), “muitas das ideias sobre tradução no século XX ainda [s]ão dominadas pelo pensamento *Augustan*”. Algumas dessas ideias são a de uma tradução a serviço do original e a do dever do tradutor de captar a essência do original. Outras ideias, como a afinidade do tradutor com o autor, mudaram com contribuições como a de Ezra

⁷² “For my own part I am ready to acknowledge that I have transgress’d the Rules which I have given; and taken more liberty than a Just Translation will allow (DRYDEN, 2012, p. 42).

⁷³ “alive the ‘fire’ of the poem” (BASSNETT, 2002, p. 65).

Pound, afirma. E relembra que o bom gosto propagado nas traduções do período, com direito a omissões do original, deveu-se em parte ao patrocínio com que muitos poetas contavam e à dedicação ao público leitor. A patronagem é um elemento determinante na abordagem sistêmica da tradução, proposta nos anos 1980 por Lefevere.

A atitude de assimilação das literaturas estrangeiras gestada nos séculos XVI e XVII resultou em casos de uma atitude tradutória de extrema domesticação do texto fonte, como a das chamadas *Belles Infidèles*, na França. Milton ressalta que, reconhecido pela liberdade completa ao tradutor, o período desaprovava traduções “palavra por palavra” e produziu traduções marcadas por acréscimos, alterações, omissões que visavam aos ideais de beleza e harmonia do som. Razão e clareza pautavam a noção de beleza e as obras podiam tanto sofrer alterações estilísticas quanto ter seu conteúdo esclarecido, corrigido ou eufemizado pelo tradutor para não confundir ou ofender o leitor.

Venuti observa que entre as diferentes formulações e aplicações das *Belles Infidèles*, umas mais e outras menos extremas, a tradução não buscava produzir um efeito equivalente ao do original, mas apagava seu *status* de tradução, construindo uma ilusão de originalidade. Assim, a “pura familiaridade da tradução, de sua linguagem e estilo, permitiu-lhe parecer transparente e desse modo passar pelo ‘original’” (VENUTI, 2012, p. 17)⁷⁴. O autor ainda destaca que o pensamento francês do período exerceu grande influência na tradução inglesa dos séculos XVII e XVIII. Já Milton ressalva que o ponto distintivo entre os tradutores das *Belles infidèles* e os *Augustan*, que também se davam certas liberdades em relação ao texto original, é que aqueles não resguardavam a língua francesa como inferior às clássicas.

Em oposição direta ao posicionamento francês e inglês, Milton apresenta o caso da tradução alemã do final do século XVIII e início do XIX, quando as formas morfológicas e sintáticas do original eram seguidas pelo tradutor. A tradução teve papel significativo na formação e no desenvolvimento da literatura alemã. Os alemães consideravam que a tradução poderia universalizar sua língua e abrigar literaturas de diferentes culturas, além de promover o desenvolvimento do indivíduo. Milton ilustra que enquanto d’Ablancourt resguardava o tradutor como um médico, que restituía a saúde do original, na Alemanha couberam-lhe imagens como profeta, mensageiro e escolhido.

Milton, então, introduz a divisão de Johann Wolfgang von Goethe. Goethe expõe sua classificação da tradução da seguinte forma:

⁷⁴ “sheer familiarity of the translation, of its language and style, enabled it to seem transparent and thereby pass for the ‘original’” (VENUTI, 2012, p. 17).

Há três tipos de tradução. O primeiro nos familiariza com o país estrangeiro em nossos próprios termos; uma tradução em prosa simples é a melhor para esse propósito. [...] Uma segunda época segue, na qual o tradutor empreende transportar-se para a situação estrangeira, mas, de fato, apenas apropria-se da ideia estrangeira e a representa como sua própria. Eu gostaria de chamar tal época de *parodística*, no mais puro sentido de tal palavra. [...] Porque nós não podemos permanecer por muito tempo nem em um estado perfeito nem em um estado imperfeito, mas precisamos, afinal, sofrer uma transformação após a outra, nós experimentamos a terceira época da tradução, que é a definitiva e mais elevada das três. Em tais períodos, o objetivo da tradução é alcançar identidade perfeita com o original, de modo que um não exista em vez do outro, mas no lugar do outro (GOETHE, 2012, p. 64-65 – grifo do autor)⁷⁵.

Milton ressalta que tal proposição de Goethe associa a tradução ao desenvolvimento de uma nação, estabelecendo três fases a serem abordadas cumulativamente, indo da mais simples à ideal. A primeira, simples, seria uma tradução que familiariza leitor e obra estrangeira. A segunda, intermediária, uma tradução que se apoia nas ideias da obra estrangeira. A terceira, crítica ou ideal, uma tradução interlinear que objetiva a equivalência entre original e tradução, mediante a conservação da estranheza daquele. O tradutor deveria atentar para a adequação do tipo a seu objetivo, ao público visado.

A defesa que Humboldt e Schleiermacher fazem da leitura e comparação de diferentes traduções da mesma obra pelo leitor é destacada por Milton. Para Schleiermacher, duas eram as atitudes possíveis ao tradutor, ou ele “deixa o escritor em paz tanto quanto possível e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz tanto quanto possível e leva o escritor até ele” (SCHLEIERMACHER, 2012, p. 49)⁷⁶. A opção por uma ou outra atitude deveria, em sua concepção, ser seguida estritamente. Milton esclarece que trazer o autor até o leitor significava produzir uma tradução fluente que não passa de uma simples interpretação, e que levar o leitor até o autor consistia em produzir uma tradução estrangeirizadora, uma recriação na língua materna. Schleiermacher, na visão de Milton, influenciou críticos e tradutores posteriores, como Walter Benjamin e José Ortega y Gasset, que, como ele, preferiam a tradução que leva o leitor até o autor. O espanhol Ortega y Gasset, prossegue Milton, como os alemães, também

⁷⁵ There are three kinds of translation. The first acquaints us with the foreign country on our own terms; a plain prose translation is the best for this purpose. [...] A second epoch follows, in which the translator endeavors to transport himself into the foreign situation but actually only appropriates the foreign idea and represents it as his own. I would like to call such an epoch *parodistic*, in the purest sense of that word. [...] Because we cannot linger for very long in wither a perfect or an imperfect state but must, after all, undergo one transformation after another, we experienced the third epoch of translation, which is the final and highest of the three. In such periods, the goal of the translation is to achieve perfect identity with the original, so that the one does not exist instead of the other but in the other's place (GOETHE, 2012, p. 64-65 – grifo do autor).

⁷⁶ “leaves the writer in peace as much as possible and moves the reader toward him; or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him” (SCHLEIERMACHER, 2012, p. 49).

percebia a tradução como um meio de desenvolvimento individual para os escritores e recomendava a leitura cumulativa de diferentes traduções.

Milton entrecruza os eixos de classificação da tradução dos *Augustan*, dos franceses e dos alemães. Assim, a metáfrase, tradução “palavra por palavra”, criticada por Dryden, corresponderia à tradução estrangeirizadora defendida pelos alemães, e a paráfrase, tradução em que o tradutor toma várias liberdades com o original, defendida por *Augustans* e franceses, corresponderia à simples interpretação criticada por alemães. Para Goethe, no entanto, tipos diferentes de traduções poderiam coexistir e serem abordadas cumulativamente. Sobre a posição alemã, Venuti destaca que enquanto a descrição de Dryden focaliza o quanto a tradução se aproxima da forma e conteúdo do original, a de Goethe concentra-se na medida em que as diferenças linguísticas e culturais que constituem a estrangeiridade do texto são preservadas.

Venuti avança ainda até o pensamento de Friedrich Nietzsche, que relacionou tradução e imperialismo. Segundo Nietzsche (2012), a maneira como uma época traduz revela o grau de seu senso histórico. Explanando sobre as traduções romanas de obras gregas, declara que a tradução “era uma forma de conquista. Não somente omitia-se o que era histórico, como também se adicionava alusões ao presente e, sobretudo, eliminava-se o nome do poeta e o substituía pelo seu próprio” (NIETZSCHE, 2012, p. 67-68)⁷⁷. Venuti ressalta, todavia, que os próprios alemães também traduziam para se apropriar e reflete acerca do impulso imperialista “que pode muito bem ser indissociável da tradução” (VENUTI, 2012, p. 20)⁷⁸. A discussão da relação entre tradução e imperialismo reaparece com força nos estudos contemporâneos que relacionam tradução e pós-colonialidade.

Como reação ao racionalismo neoclássico, o Romantismo enalteceu a função da imaginação, a afirmação do individualismo e da visão de mundo do poeta, que deveria ser metafísica e revolucionária. Bassnett destaca que um número elevado de traduções entre as línguas europeias foi produzido nesta época e que o estudo da tradução, do processo de tradução em si mesmo, deu espaço ao estudo da influência, que verificava o impacto da tradução na cultura alvo. A atitude de escritores e tradutores perante a tradução tornou-se ambígua e os teóricos dividiram-se em duas tendências: a da tradução como uma categoria do pensamento, que iguala o *status* de escritor e tradutor e exalta o enriquecimento da literatura e língua alvo, e

⁷⁷ “was a form of conquest. Not only did one omit what was historical; one also added allusions to the present and, above all, struck out the name of the poet and replaced it with one’s own” (NIETZSCHE, 2012, p. 67-68).

⁷⁸ “that may well be indissociable from translation” (VENUTI, 2012, p. 20).

a da tradução com uma função mecânica, que pretende apenas fazer conhecido determinado autor ou texto.

Para Bassnett, a ênfase na acuidade técnica é favorecida pela noção de intraduzibilidade. Para a autora, a tradução literal e o uso de uma linguagem artificial para conter o tom do original por meio do estranhamento são característicos do período. Já no período pós-romântico, prossegue, o leitor das traduções não contava mais com concessões do tradutor, que então só devia responsabilidade ao texto fonte. A peculiaridade do original era mantida na versão traduzida, com vistas a manter o estrangeiro da cultura que o produziu, uma linguagem diferenciada e estranha à língua alvo era utilizada.

A abordagem da Teoria da Tradução no século XX é iniciada por Milton pela fundamental contribuição de Ezra Pound, para quem a tradução configura “uma força motriz no ato de escrever poesia e de entender literatura” (MILTON, 1998, p. 79). Para Pound (2006, p. 33-40), a literatura é “linguagem carregada de significado”, é “novidade que PERMANECE novidade” e a poesia é “a mais condensada forma de expressão verbal”. A saturação da linguagem, afirma, pode dar-se pelo significado da palavra, que não é definido ou predeterminado; pela melopéia, fanopéia e logopéia; ou pela sua relação especial com o costume. Sobre a melopéia, a fanopéia e logopéia, Pound esclarece que “[u]samos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, 2006, p. 41).

Em “As Antenas de Ezra Pound”, Augusto de Campos (2006, p. 11) ressalta que a tradução, “como recriação e não mera transposição literal”, era uma das categorias de crítica consideradas válidas por Pound. Haroldo de Campos (2013, p. 5) vê em Pound “o exemplo máximo de tradutor-recriador”. Já Milton, retomando os elementos da poesia arrolados por Pound e relacionando-os com a tradução, salienta que a melopéia seria praticamente intraduzível e que a fanopéia e a logopéia não poderiam ser traduzidas, mas parafraseadas. Ainda, que na concepção de Pound seria impossível traduzir integralmente o original, pois “[a] longo prazo, o tradutor é, com toda probabilidade, impotente para fazer *todo* o trabalho” (POUND, 2012, p. 91). Para além disso, a voz do tradutor deveria somar à do próprio poeta na tradução.

Analisando as obras de Pound, Milton discorre sobre as diferentes contribuições de Pound. Destaca que em *Os Cantos*, o poeta constrói seu texto utilizando fragmentos de diversas épocas e culturas, sem fazer as esperadas referências, e justapõe diferentes línguas, traduzindo apenas partes dos fragmentos para o inglês. Pound, prossegue, também incorpora métrica e rima anglo-saxãs e de outras línguas em sua obra. Ele re-valoriza a poesia aliterativa, utiliza o *haikai*

japonês e introduz novas formas de rimas para o inglês. Em oposição a traduções literais dos clássicos, Milton defende que Pound enfatiza o aspecto crítico da tradução e altera o ponto de vista das obras para o moderno, revitalizando criativamente sua linguagem. O poeta, afirma, também produziu retraduições, traduções em colaboração, de poemas indianos, egípcios e, os mais famosos, chineses. Haroldo de Campos define o trabalho de Pound como:

ao mesmo tempo crítico e pedagógico, pois, enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino da literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados (CAMPOS, 2013, p. 6).

Para Milton, é importante ressaltar que Pound procura não apenas o idioma, mas também o tom adequado para cada tradução. Compara ainda a postura do poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley, que resguardava a tradução como uma atividade secundária, com a de Pound, que a julgava central ao trabalho do escritor e à própria literatura. Milton analisa que enquanto a tradução da época vitoriana, que antecede Pound, foi marcada por uma linguagem artificial e cheia de arcaísmos, após Pound, os tradutores passaram a gozar de mais liberdade para modernizar linguagem e referências dos originais e que sua influência estende-se aos tradutores contemporâneos. As traduções de Pound que renovam a obra original são localizadas por Milton na categoria de imitação, de Dryden, com a ressalva de que Pound não objetivava se aproximar do autor traduzido, mas sim projetar a voz própria do tradutor. Já as traduções que incorporam novas formas na língua inglesa são localizadas no segundo tipo de tradução de Schleiermacher, com a ressalva de que para Pound apenas a rima deveria ser introduzida na língua inglesa.

Milton afirma que a maioria dos tradutores do século XX filia-se ou às ideias de Dryden ou às de Pound. Questões importantes para eles são: a fidelidade ao original, que poderia dar-se tanto pela renovação, para alguns, quanto pela literalidade, para outros; a afinidade, do tradutor com o autor ou do tradutor com o poema; e a diferenciação, ou não, da atividade da tradução e da poesia. Milton ainda destaca o pensamento de Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul de Man e Henri Meschonnic acerca da tradução. Para ele, todos esses autores acreditam na tradução como elemento central, “pedra de toque”, no desenvolvimento da literatura, mas cada um deles possui uma visão original sobre a mesma. Segundo Milton, a tradução privilegiada por esses autores é aquela que leva o leitor até o autor, na classificação alemã, ou a metáfrase, de Dryden.

Sobre o início do século XX, Venuti (2012, p. 71) afirma que a tradução era percebida como “uma interpretação que necessariamente reconstitui e transforma o texto fonte”⁷⁹. Essa percepção era influenciada por uma concepção materialista da linguagem como constituinte da representação do pensamento e da realidade, compartilhada por diferentes tendências, como as tradições literárias e filosóficas alemãs, o romantismo, a hermenêutica e a fenomenologia existencial. Destaca ainda que os movimentos modernistas do início do século revisaram as ideias alemãs e a inovação formal tornou-se importante na tradução, que ganhou autonomia em relação ao texto de que deriva e significação em si mesma.

Venuti destaca também posições de diferentes teóricos do período, a começar por Walter Benjamin. Segundo Benjamin (2012), a tradução é uma “forma”, e a tradução que “objetiva transmitir algo não pode transmitir nada além de uma mensagem – isto é, algo inessencial” (BENJAMIN, 2012, p. 75)⁸⁰. Em sua perspectiva, a obra poética não é “feita” para o leitor, nem o deve ser a tradução. A tradução é “essencial para certas obras – isso não significa que suas traduções sejam essenciais para elas mesmas, mas antes que um significado específico inerente nos textos originais se expressa em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 76)⁸¹. O filósofo defende ainda que a tradução tem um papel fundamental na “sobrevivência” e “na continuidade da vida” do original, e, sobre a questão da fidelidade *versus* a liberdade, afirma que a:

[L]iberdade não ganha sua posição pela comunicação do sentido; a tarefa da fidelidade é precisamente emancipar a tradução do sentido. Antes, a liberdade se prova em sua própria linguagem pelo bem da linguagem pura. Libertar em sua própria linguagem a linguagem pura enfeitiçada na linguagem estrangeira, liberar a linguagem emprisionada na obra reescrevendo-a é a tarefa do tradutor (BENJAMIN, 2012, p. 82)⁸².

Venuti salienta que Benjamin retoma o conceito de estrangeirização de Schleiermacher e propõe que o leitor seja levado ao texto fonte, ressaltando que a tradução participa da pós-vida do texto fonte, recria valores acumulados ao longo do tempo e oferece uma visão utópica de harmonia linguística.

⁷⁹ “an interpretation which necessarily reconstitutes and transforms the source text” (VENUTI, 2012, p. 71).

⁸⁰ “aims to transmit something can transmit nothing other than a message – that is, something inessential” (BENJAMIN, 2012, p. 75).

⁸¹ “essential to certain works – this does not mean that their translation is essential for themselves, but rather that a specific meaning inherent in the original texts expresses itself in their translatability” (BENJAMIN, 2012, p. 76).

⁸² Freedom does not gain its standing from the communication’s sense; it is precisely fidelity’s task to emancipate translation from sense. Rather, freedom proves itself in its own language for the sake of pure language. To set free in his own language the pure language spellbound in the foreign language, to liberate the language imprisoned in the work by rewriting it, is the translator’s task (BENJAMIN, 2012, p. 82).

Sobre Ezra Pound, Venuti ressalta seu interesse pelo experimentalismo literário, compartilhado com os alemães, e o teor modernista de seus padrões. Para Pound (2012, p. 91) era possível haver a “tradução interpretativa” e a “escrita original”. Venuti esclarece que essas são duas formas possíveis da autonomia do texto traduzido na visão de Pound. Na interpretativa, o leitor era remetido a aspectos do texto fonte. Na escrita original, a reescrita do texto fonte era tão influenciada pelos padrões do sistema literário da cultura de chegada que o texto traduzido parecia ser um novo poema.

Para Venuti, duas tendências predominaram no início do século XX e dividiram as opiniões dos teóricos: o interesse formalista na técnica, que gerava estratégias de tradução inovadoras e novas interpretações do texto fonte; e o funcionalismo forte, que unia projetos de tradução e programas políticos e culturais específicos. Sobre o pensamento de Jorge L. Borges, destaca que Borges defendia que traduções literárias produzem representações diferentes de uma mesma obra e cultura e que, independente do impacto ou influência da tradução, sua veracidade e grau de equivalência são sempre uma incógnita. De acordo com o autor, esses aspectos da tradução eram para Borges motivo de celebração e não de lamento. Já para José Ortega y Gasset, prossegue, a miséria da tradução seria sua impossibilidade e seu esplendor, o fato de obrigar o leitor a se aproximar dos hábitos linguísticos do autor estrangeiro. Assim, a tradução introduziria uma diferença crítica no presente. No final dos anos 1930, a tradução passa a ser percebida como uma prática linguística específica e torna-se um gênero literário independente. Neste período, diversas investigações acadêmicas levantam e debatem questões de tradução discutidas até a atualidade (VENUTI, 2012).

Entre os anos de 1940 e 1950, Venuti considera que a traduzibilidade foi uma questão central. Obstáculos, métodos e opiniões divergentes surgiram nos campos da filosofia, crítica literária e linguística. No campo filosófico, as discussões sobre a possibilidade de se resolver as diferenças de línguas e culturas na tradução eram vistas de uma perspectiva mais cética. Venuti destaca a opinião de Quine e a de Heidegger, cuja abordagem antimetafísica previa uma solução literária ao problema dos esquemas conceituais que problematizavam a tradução de clássicos gregos. Heidegger, afirma, recuperou a premissa de Schleiermacher de levar o leitor ao texto, propondo uma “poetização” do texto que violasse a linguagem cotidiana.

Já no campo da crítica literária, Venuti destaca que o foco restava sobre a impossibilidade de reproduzir em uma língua, com estilos, gêneros e tradições literárias distintas, o texto literário estrangeiro. Neste ensejo, Vladimir Nabokov propôs uma tradução inflexível, mais literal e amplamente comentada. Nas palavras de Nabokov (1958, p. xii): “qualquer tradução que não soe como uma tradução está fadada a ser inexata mediante inspeção;

enquanto, por outro lado, as únicas virtudes de uma boa tradução são a fidelidade e a integralidade”⁸³. Venuti ressalta que traduções como a proposta por Nabokov, que criticavam as paráfrases, comprometidas a atender o gosto do público leitor, destoavam da posição da maioria dos tradutores de língua inglesa. Todavia, considera que mesmo a tradução de Nabokov se conformava ao gosto de determinado público leitor, ainda que um extremamente elitista, acadêmico. Venuti destaca que da linguística vieram as contribuições de Roman Jakobson. Segundo o autor, foi Jakobson quem introduziu uma reflexão semiótica na questão da traduzibilidade. Para Jakobson, traduzir era recodificar mensagens equivalentes contidas em códigos diferentes. Ainda segundo Venuti, a descrição de Jakobson subestima a natureza interpretativa da tradução. Todavia, o teórico reconhece que casos específicos, como o da poesia, requerem da tradução uma transposição criativa.

3.2 TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA TEORIA DA TRADUÇÃO

A partir da década de 1960, as diferentes abordagens da tradução voltaram-se para o conceito de equivalência. A tradução valorizava uma relação de identidade ou analogia entre o texto original e o traduzido. Uma literatura normativa que oferecia ferramentas de análise e padrões para a avaliação de traduções multiplicou-se e diversas tipologias surgiram, dividindo-se entre as que buscavam uma equivalência pragmática, inteligível ao receptor, e as que almejavam uma equivalência formal, próxima aos aspectos do texto fonte. Enquanto a pragmática apagava sua condição de tradução, a formal ressaltava este fato. Neste contexto, a dicotomia entre tradução “palavra por palavra” ou “sentido por sentido” foi atualizada por abordagens de orientação linguística. George Mounin, por exemplo, baseou seu conceito de equivalência em universais de língua e cultura, apesar de tais universais serem moldados à situação local. Já Eugene Nida diferenciou a correspondência dinâmica ou funcional, que buscava uma equivalência de efeito, da correspondência formal. Newmark e House também elaboraram formulações semelhantes. Catford, Popović e Levy abordaram as trocas entre o texto fonte e o traduzido, para, em geral, recomendar a tradução pragmática. No campo da tradução literária, a tendência funcionalista dedicou sua atenção ao receptor (VENUTI, 2012).

⁸³ “any translation that does not sound like a translation is bound to be inexact upon inspection; while, on the other hand, the only virtue of a good translation is faithfulness and completeness” (NABOKOV, 1958, p. xii).

Na década de 1970, Milton destaca que estudiosos dos Países Baixos e Israel, grupo conhecido como *Manipulation*, focalizaram manifestações sociais, culturais e históricas da tradução e observaram-na mais objetivamente, sem privilegiar um tipo específico de tradução, mas examinando as condições que possibilitaram a produção daquela tradução (MILTON, 1998). Nesse período, Itamar Even-Zohar e Gideon Toury formularam a Teoria dos Polissistemas, decisiva para a área da tradução. Nela, a perspectiva sistêmica acerca da literatura dos formalistas russos, já em sua segunda fase, é retomada, e, sob uma perspectiva culturalista, a literatura é entendida como um sistema que se relaciona, interfere e transforma constante e continuamente, por meio de relações dentro do próprio sistema e com outros sistemas que integram um sistema mais amplo, o polissistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990).

Sobre a literatura traduzida, Even-Zohar (2012) defende que ela constitui um sistema integral, ativo e independente em qualquer polissistema. Para o teórico, a posição, central ou periférica, da literatura traduzida dentro do sistema, bem como sua conexão com repertórios inovadores ou conservadores, depende da organização particular do polissistema que a abriga. Quando em uma posição central, a literatura traduzida pode participar efetivamente da formação do centro do polissistema, exercer forças inovadoras e tornar-se um meio de elaboração de novos repertórios. Há, neste caso, uma ligação com grandes eventos em curso na história literária e uma demarcação opaca dos limites entre os textos originais e traduzidos. Neste contexto, a própria seleção dos textos a serem traduzidos é determinada pela situação do polissistema receptor, a saber: ou o polissistema ainda não está cristalizado ou trata-se de uma literatura fraca ou periférica ou de uma literatura em transformação, crise ou vácuo.

Quando em uma posição periférica, a literatura traduzida emprega os modelos da linha dominante da literatura alvo. Neste caso, a tradução exerce um papel conservador e reproduz, reforça o repertório já existente. Surge, então, o que Even-Zohar (2012, p. 165) considera um paradoxo da tradução, pois a tradução, “pela qual novas ideias, itens, características podem ser introduzidos em uma literatura, torna-se um meio de preservar o gosto tradicional”⁸⁴. Assim, uma literatura que foi revolucionária pode tornar-se conservadora. Ademais, o próprio sistema da literatura traduzida pode ser estratificado, e enquanto um setor ocupa uma posição central, a outros cabem posições periféricas. De modo geral, a literatura traduzida tende a ocupar uma posição periférica, reproduzindo um repertório conservador. O sucesso de uma tradução inovadora depende, segundo Even-Zohar, do resultado da disputa de posições no sistema

⁸⁴ “by which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 165).

literário. Desta forma, tanto o *status* sócio-literário quanto a própria prática da tradução são determinados pela posição que a tradução literária ocupa dentro do polissistema (EVEN-ZOHAR, 2012).

Para Gideon Toury (2012), a tradução e suas atividades têm um significado cultural, e ser um tradutor significa desempenhar um papel social, exercer uma função em uma comunidade, do modo considerado apropriado por ela. Ao tradutor cabe adquirir um conjunto de normas que guie seus procedimentos e manejo dos fatores restritivos envolvidos na tradução. Os tradutores, contudo, não são sempre passivos: participam na formação de normas e interferem na mudança das mesmas. Entre os fatores restritivos, que variam em tipo e grau, estão os socioculturais, que possuem em seus extremos opostos as “regras”, mais objetivas, e as “idiossincrasias”, mais subjetivas, sendo mediados pelas “normas”. As normas, por sua vez, não possuem fronteiras exatas e seus conceitos e classificação são relativos. Elas são valores, ou ideias, compartilhados pela comunidade e adquiridos pelos indivíduos em seus processos de socialização. Originam sanções e servem como critério para avaliação de comportamentos.

Toury distingue a tradução “adequada” ao texto fonte ou “aceitável” na cultura alvo. O valor da tradução compõe-se de dois elementos principais: ser um texto em determinada língua e ocupar uma posição; ser uma representação naquela língua e cultura de um outro texto anterior, em outra língua, pertencente a outra cultura e que nela ocupe certa posição. Segundo o autor, a tradução tende a apresentar regularidades dentro de uma mesma cultura, e em cada nível da tradução existem ao menos dois conjuntos de sistemas de normas, devido às duas línguas e culturas envolvidas. Quanto às normas, destaca a existência de normas iniciais, que se relacionam a escolhas básicas entre seguir as normas do texto, língua e cultura fonte, opção que prima pela adequação da tradução, ou aquelas da cultura alvo, que favorece sua aceitabilidade. É possível, ressalta, haver discrepância entre a escolha mais geral da tradução e as decisões menores.

As normas operam em todos os tipos de tradução, em todos os seus estágios e são refletidas em cada nível da tradução. Existem dois grandes grupos de normas, preliminares e operacionais. As normas preliminares tratam da política da tradução, que estabelece os tipos de textos, ou textos individuais, a serem apropriados por determinada língua e cultura em determinado momento, e relacionam-se ainda à tradução mediada por outras línguas. Já as normas operacionais, que podem ser matriciais ou linguístico-textuais, por outro lado, respeitam as decisões tomadas durante o ato da tradução e afetam a matriz do texto. Ainda, três tipos de normas podem coexistir em uma sociedade, a dominante, que é central, a remanescente

de normas anteriores e os embriões de novas normas, ambas periféricas. Sobre a equivalência, Toury afirma ser determinada pelas normas e que sua realização depende da posição que a tradução ocupa na cultura alvo. Já o estudo da tradução, do produto e não do ato, pode acontecer por duas fontes de reconstrução, a textual e a extratextual (TOURY, 2012).

No campo heterogêneo da Teoria da Tradução deste período, Venuti ressalta que as contribuições de George Steiner destacam-se por sua abordagem filosófica e literária, que retoma e aprofunda a posição alemã, para tratar da tradução como um processo de interpretação do texto fonte, que o viola e restaura a um só tempo (VENUTI, 2012). Em sua postulação sobre o movimento hermenêutico, Steiner (2012) expõe os quatro movimentos a serem desempenhados pelo tradutor durante o processo tradutório, quais sejam: a confiança, a agressão, a incorporação e a compensação. No primeiro estágio, o da confiança, o tradutor confia tanto na sua capacidade de entender e traduzir o texto como na premissa de que nele exista de fato um significado a ser compreendido. No segundo passo, o da agressão, o texto fonte é invadido, destruído pelo tradutor. Na terceira fase, a da incorporação, acontece a apropriação do texto fonte, que pode dar-se tanto pela aproximação com o original quanto pelo favorecimento da cultura alvo. No último movimento, o da compensação, o equilíbrio, abalado durante o processo de incorporação, deve ser restabelecido pelo tradutor.

Para Steiner o movimento hermenêutico, com suas quatro etapas, supera a divisão triádica proposta por Dryden entre tradução literal, paráfrase e imitação. A noção de fidelidade, em sua concepção, não diz respeito à literalidade ou ao espírito do original, mas acontece quando o tradutor “esforça-se para restaurar o equilíbrio de forças, de presença integral que sua compreensão apropriativa perturbou” (STEINER, 2012, p. 160)⁸⁵. O teórico também defende, em seu renomado *After Babel* (1998), uma divisão particular da história da Teoria da Tradução, em quatro períodos. No primeiro período, que abrange desde a Antiguidade até o início do século XX, as reflexões sobre a tradução caracterizam-se pelo empirismo. No segundo período, que se estende até a década de 1940, a tradução alcança um plano filosófico, apoiando-se na Teoria Hermenêutica. O terceiro período é dominado pela tradução moderna, e vai do final da década de 1940 até a década de 1960. No quarto período, a partir da década de 1960, a teoria hermenêutica é retomada e diferentes disciplinas aliam-se em uma abordagem interdisciplinar da teoria e prática da tradução.

⁸⁵ “endeavours to restore the balance of forces, of integral presence which his appropriative comprehension has disrupted” (STEINER, 2012, p. 160).

As contribuições do teórico francês Henri Meschonnic no período também são destacadas por Venuti (2012). Meschonnic opunha-se às tendências pragmática, funcional, comunicativa da tradução e foi um crítico severo do processo de naturalização da tradução. Para ele, tal processo mistifica a apropriação do texto fonte e, assim, protegido pela ilusão de transparência, valida e dissemina a ideologia dominante. À semelhança de Nietzsche e Vossler, Venuti assevera, Meschonnic tinha uma forte consciência da relação entre a tradução e o imperialismo e defendia uma prática da tradução orientada por uma teoria mais sofisticada. De sua visada, em exposição já na década de 1990, Meschonnic afirma que:

[a] permanência e a atualidade da interação entre escritura e tradução se faz marcar na relação que a poética estabelece entre a teoria do ritmo e a teoria da tradução. O discurso, o ritmo, o assunto do poema, a tradução como relação e descentramento definem uma solidariedade das propostas e estratégias, a nos mostrar que nada do que alcança a linguagem aí intervém impunemente, pois toca-se nas lógicas do social, e o social passa por todo sujeito, onde o mais subjetivo, o mais passional, nas práticas e experiências de linguagem, é ao mesmo tempo o mais o político (MESCHONNIC, 2010, p. 38).

Os anos 1980 assistem aos Estudos da Tradução emergirem como disciplina independente. Sobre o período, Venuti explana que diferentes conceitos e metodologias para a pesquisa de tradução foram apresentados por abordagens como a semiótica, a análise do discurso e a teoria pós-estruturalista. Todavia, ressalta, de um modo geral, tais abordagens compartilhavam algumas premissas, como a de que o texto traduzido detém uma autonomia relativa por si mesmo e a de que a tradução é uma forma independente de escrita, que se distingue tanto do texto fonte quanto de textos escritos originalmente na língua em que se traduz. Enquanto a noção de equivalência viu-se descentralizada, alguns teóricos relacionaram a autonomia da tradução a um aprofundamento da perspectiva funcionalista. O autor destaca ainda as posições de Frawley, Blum-Kulka e Leuven-Zwart, e ressalta que para William Frawley, a tradução deveria ser abordada por seu grau de inovação semiótica, que Shoshana Blum-Kulka defendeu o caráter de explicitação do código específico da tradução e que Kitty van Leuven-Zwart abordou os “architransemes”, as mudanças micro (semântica, estilo, pragmática) e macro (forma, narrativa e discurso) estruturais (VENUTI, 2012).

A década de 1980 também data as relevantes contribuições de André Lefevere que, a partir da teoria de Even-Zohar, e abrigado pela corrente descritivista dos Estudos da Tradução, defende uma abordagem sistemática da literatura. Nela, as traduções, assim como a crítica, a historiografia, as antologias, são vistas como refrações, ou reescrituras, que adaptam uma obra de literatura para apresentá-la a determinado público, não sem influenciar a maneira como esta será lida, ou seja, sem manipulação. Assim, traduções são “textos produzidos na fronteira entre

dois sistemas” (LEFEVERE, 2012, p. 204)⁸⁶, que participam do sistema literário, influenciam sua evolução e contribuem para a divulgação, reputação e sobrevivência da obra literária.

O sistema literário, para Lefevere (2012), está imerso em uma cultura, em uma sociedade. É estocástico e artificial, composto de objetos, os textos, e de pessoas, que escrevem, refratam, distribuem e lêem os textos. Um elemento determinante do sistema é a patronagem, que pode envolver os componentes ideológico, econômico e de *status*. Quando o sistema é indiferenciado, tais componentes são determinados por um único grupo. Já no sistema diferenciado, os componentes vinculam-se e refletem diferentes grupos. O fator ideológico, muito determinante no passado, tende a ser suplantado na atualidade pelo fator econômico. A poética, outro elemento do sistema, é composta por seu inventário, gêneros, símbolos, personagens, entre outros, e por sua função, uma projeção do papel da literatura na sociedade.

Em sistemas diferenciados, Lefevere esclarece, há espaço para o embate entre diferentes poéticas, com suas respectivas fundamentações críticas. Desse embate, classificações como baixa e alta literatura surgem. Quanto à linguagem, é preciso considerar seus aspectos formal e cultural. É no aspecto cultural da linguagem que os tradutores tendem, segundo o autor, a naturalizar as diferenças. Ainda, as referências culturais diversas podem significar uma dificuldade para a tradução, devido ao universo do discurso – os objetos, costumes, crenças de uma cultura. Para Lefevere, o grau de comprometimento de uma tradução é influenciado pela reputação do escritor a ser traduzido e pela fase de evolução do sistema literário de chegada. O autor ressalta, assim, o decisivo papel desempenhado pelo público-alvo na determinação das estratégias de tradução.

Na concepção de Lefevere (2007), o tradutor carrega a responsabilidade pela sobrevivência da obra, posto que questões de poder, ideologia, instituição e manipulação influem, até mais do que a interpretação literária, na canonização de uma obra. A manipulação, a que toda reescrita está sujeita, tanto pode ser positiva, quando inovadora, quanto negativa, quando repressora. Além disso, em sua concepção, também é do tradutor a responsabilidade pela criação de imagens do escritor, da obra, e do sistema literário representados. Tais imagens convivem com aquelas criadas pelo texto original e, às vezes, as excedem em seu alcance (LEFEVERE, 2012; 2007).

Antoine Berman (2002; 2012), por sua vez, discute a tradução como a “prova do estrangeiro”, retomando a expressão de Heidegger, em um duplo sentido. No primeiro, é estabelecida uma relação entre o Eu e o Outro, o Estrangeiro, e a obra estrangeira é aberta em

⁸⁶ “texts produced on the borderline between two systems” (LEFEVERE, 2012, p. 204).

sua estrangeiridade completa. No segundo sentido, a tradução é uma prova *para* o estrangeiro, pois a obra é arrancada de seu sistema, é exilada. Para Berman, a tradução pode revelar a parte mais original de uma obra e o objetivo ético da tradução deve ser receber o estrangeiro como estrangeiro. Para tanto, propõe uma abordagem que analise, para então neutralizar, as tendências deformadoras exercidas em traduções etnocêntricas, assimiladoras. O sistema de deformação, esclarece, é resultado da tradição assimiladora da tradução e da estrutura etnocêntrica da cultura e da língua, e todo tradutor está sujeito a ele. Ao criticar traduções assimiladoras, que negam a estrangeiridade e o trabalho estrangeiro, Berman recomenda uma correspondência poética, que a tradução configure uma obra por si mesma, mantendo certa correlação com a textualidade da obra original, e ética, que respeite as diferenças linguísticas e culturais, reconhecendo a manipulação das mesmas. Às considerações específicas do teórico sobre a tradução de prosa literária, e sua avaliação, voltaremos na seção subsequente.

Segundo Venuti, ainda na década de 1980, os efeitos ideológicos da tradução foram alvo de abordagens que denunciavam hierarquias e exclusões engendradas nas traduções de acordo com interesses de grupos dominantes. Estudos feministas levantaram questões sobre o modelo patriarcal, o esquecimento de mulheres tradutoras, a preocupação com os constructos e identidades de gênero. Nas áreas de antropologia, teoria e crítica literária, reflexões pós-coloniais questionaram a utilização da tradução como instrumento de dominação a serviço do sistema colonial. Na década seguinte, de 1990, os Estudos da Tradução, Venuti afirma, alcançaram uma autoridade institucional que propagou cursos de formação em tradução e alavancou publicações acadêmicas e comerciais na área (VENUTI, 2012).

Dentro do campo, ainda segundo Venuti, as abordagens teóricas se multiplicaram e, ao mesmo tempo, se dividiram em diferentes especialidades. As tendências e metodologias da década de 1980 continuaram exercendo força e a elas foram somados desenvolvimentos nas áreas da linguística e das teorias literária e cultural. O estabelecimento da disciplina de Estudos Culturais, considera, propiciou uma renovação à pesquisa de tradução e significou uma preocupação com os efeitos sociais da tradução e suas consequências éticas e políticas. Ressalta que os projetos de tradução de orientação cultural eram politicamente engajados e teoricamente sofisticados e questionavam a objetividade científica alegada pela vertente empírica. Ainda neste período, os debates e pesquisas sobre a tradução, destaca, derrubaram fronteiras e passaram a dialogar internacionalmente (VENUTI, 2012).

Duas importantes publicações dessa década foram *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) e *The Scandals of Translation – Towards an ethics of difference* (1998), ambas de Lawrence Venuti. Nelas, o autor classificou as principais tendências da linha

de pesquisa cultural e retomou conceitos como língua, discurso e subjetividade para discutir questões de ideologia, diferença cultural e mudança social. Para Venuti, as estratégias de fluência ou domesticação, prevalentes na tradução para língua inglesa, a que se dedica, assimilam o texto fonte, demonstrando um potencial imperialista e afirmando a hegemonia global do inglês. Já a estrangeirização valoriza as diferenças do texto fonte e não adere aos padrões dominantes da cultura de chegada. Segundo Venuti (2002, p. 166), um “projeto tradutório pode se distanciar das normas domésticas a fim de evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais”. Para tanto, defende, o tradutor deve desenvolver um discurso tradutório heterogêneo que, de forma experimentalista, utilize recursos já disponíveis na própria língua alvo, dirigindo-se a comunidades culturais diversas.

É também de Venuti o conceito de invisibilidade do tradutor. De sua visada, o público leitor deseja a chamada invisibilidade do tradutor, pois quer ser levado ao autor estrangeiro e ao texto original sem passar por qualquer tipo de estranhamento no texto da tradução. Contudo, nesse tipo de tradução, afirma, o leitor não tem acesso ao texto e à cultura representados de fato. As editoras, por sua vez, para atender a um maior mercado consumidor, demandam o uso das estratégias de fluência. Venuti atesta que o tradutor está sempre preso aos dilemas político e ético em seu trabalho. Parte desses dilemas está na escolha do texto a ser traduzido. Sua preferência é traduzir textos que, dentro de sua própria língua, componham uma literatura menor, que deslegitima, desterritorializa e aliena a língua maior, submetendo-a a constantes variações. Há, assim, o privilégio da tradução de obras com *status* minoritário em suas culturas. Com tal preferência, Venuti pretende atingir o compromisso político de combater a hegemonia global da língua inglesa, em favor de uma proposta democrática, que corrija padrões de intercâmbio culturais desiguais e resgate literaturas estrangeiras excluídas do cânone literário ocidental. No âmbito ético, assevera, a escolha pela tradução de literaturas de grupos minoritários reconhece as relações assimétricas do processo tradutório, desmistifica a tradução como simples comunicação e manifesta uma escolha que prima pela “ética da diferença” (VENUTI, 2002).

Ao final da década de 1990, Bassnett e Trivedi (1999) reuniram trabalhos relevantes de pesquisadores de diferentes nacionalidades, que abordaram a tradução em sua relação com os estudos pós-coloniais. Os autores esclarecem que o conceito tradicional de tradução, balizado pela fidelidade, pressupõe, em diferentes períodos, a superioridade de uma cultura em relação a outra, normalmente da cultura fonte sobre a cultura de chegada. Os autores ressaltam a proximidade, como se verifica em diversos contextos de imperialismo, da tradução e do

colonialismo, em que aquela serviu a este como instrumento de dominação cultural. No recente movimento dos estudos pós-coloniais, no entanto, os autores salientam, esse papel imperialista da tradução é questionado e sua naturalização, como atividade estritamente linguística, que obscurece os contornos políticos e ideológicos que a determinam, é revelada e reavaliada.

A atividade da tradução, segundo Bassnett e Trivedi, passa a habitar o entre-lugar, como definido por Homi Bhabha (2003):

é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 2003, p. 69).

Bassnett e Trivedi (1999, p. 6) destacam ainda que as traduções “estão sempre incrustadas em sistemas cultural e político, e na história”, extrapolando o nível da linguagem, que historicamente sobressaiu-se ao aspecto ideológico da tradução. Ainda assim, ressaltam que as estratégias “empregadas por tradutores refletem o contexto em que os textos são produzidos”⁸⁷, e que no pensamento pós-colonial, a tradução não é negada, mas sim negociada.

Na mesma coletânea, Maria Tymoczko (1999) discute a escrita pós-colonial, relacionando-a à tradução. Para ela, ambas envolvem a transmissão de elementos de uma cultura a outra e são afetadas pelo processo de relocação. Segundo Tymoczko, os escritores pós-coloniais enfrentam um dilema similar ao dos tradutores, aquele contido na metáfora de Schleiermacher. A autora observa haver na escrita pós-colonial, assim como na tradução, dois tipos de textos que diferem quanto às exigências que fazem ao público. Em suas palavras:

alguns textos fazem exigências mais severas sobre o público, requerendo dele conformar-se às crenças, costumes, linguagem e formalismo literário da cultura fonte, enquanto outros trabalhos conformam-se mais às expectativas cultural, linguística e literária do público dominante (TYMOCZKO, 1999, p. 29)⁸⁸.

Paradoxalmente, destaca, enquanto na tradução os textos que desafiam o leitor foram historicamente criticados, na escrita pós-colonial contemporânea os escritores que optam por

⁸⁷ “are always embedded in cultural and political systems, and in history” [...] “employed by translators reflect the context in which texts are produced” (BASSNETT; TRIVEDI, 1999, p. 6).

⁸⁸ “some texts make more severe demands on the audience, requiring the audience to conform to the beliefs, customs, language and literary formalism of the source culture, while others works conform more to the dominant audience’s cultural, linguistic and literary expectations” (TYMOCZKO, 1999, p. 29).

levar o leitor até a realidade da diferença, ao questionar a supremacia da língua padrão, por meio de neologismos, mitos, imagens, entre outros recursos, são os mais prestigiados.

Tomi Adeaga (2006), ao discutir a recepção de traduções de línguas e literaturas africanas para o alemão, relata que, por um lado, os autores africanos sofrem cobranças pela utilização das línguas autóctones, e, por outro lado, as línguas europeias, resquício da colonização, passaram a fazer parte também do panorama linguístico da África. A língua europeia, ressalta, torna-se um meio de expressão. Aqueles que optam por escrever na língua do colonizador, no entanto, o fazem “africanizando” tal língua, pois nela são inscritas a filosofia, o folclore, as imagens e o ritmo autóctones. Os autores africanos, destaca, escrevem suas próprias “línguas por meio de vozes europeias” (ADEAGA, 2006, p. 60)⁸⁹ e tornam ainda mais complexo o trabalho da tradução, pois é preciso que o tradutor de tais textos esteja atento e se dedique a transmitir essa imbricação das línguas.

Em sua contribuição para a área, Lefevere (1999) defende que a tradução é orientada pelas grades conceitual e textual. Ambas resultam do processo de socialização do indivíduo, que lhe fornece as convenções culturais e literárias vigentes de seu tempo. Para o teórico, tanto autores quanto tradutores lidam com as duas grades em sua tarefa de construir um texto que comunique, interesse e atraia o leitor. As grades, prossegue, podem determinar como a realidade é construída para o leitor, não apenas da tradução, mas do original. Lefevere garante que uma cultura ocidental pode construir uma outra, não ocidental, nos termos das duas grades, já que: “[c]ulturas ocidentais ‘traduziram’ (e ‘traduzem’) culturas não-ocidentais em categorias ocidentais para conseguirem chegar a um entendimento delas e, logo, chegar a um acordo com elas” (LEFEVERE, 1999, p. 77)⁹⁰. Com sua análise, Lefevere questiona a própria possibilidade de uma cultura poder entender a outra sem reduzi-la a seus próprios conceitos. De sua visada, as grades não precisam ser os pré-requisitos para o entendimento intercultural, mas, para isso acontecer, é preciso haver uma reeducação e uma ressocialização dos indivíduos. Um primeiro passo, apontado pelo autor, seria eliminar a estratégia de analogia, isto é, deixar de traduzir “como se fosse” e passar a traduzir “como é”.

Sobre a primeira década do século XXI, Venuti observa um crescente distanciamento entre cursos de formação em tradução, mais pragmáticos, e a pesquisa em tradução, mais sofisticada teoricamente. Como tendência marcante do período, destaca que as abordagens

⁸⁹ “languages through European voices” (ADEAGA, 2006, p. 60).

⁹⁰ “Western cultures ‘translated’ (and ‘translate’) non-Western cultures into Western categories to be able to come to an understanding of them and, therefore, to come to terms with them” (LEFEVERE, 1999, p. 77).

sociológicas da tradução desenvolveram-se em diferentes linhas. Entre elas, ressalta a utilização de conceitos de campo, *habitus* e capital, de Pierre Bourdieu, a teoria de sistemas sociais, de Niklaus Luhmann, e a teoria de rede de atores de Bruno Latour. Afirma que a teoria dos polissistemas também foi revisada neste período, e que conceitos como o de agência passaram a compreender tanto as motivações diversas do tradutor quanto os diferentes atores envolvidos na produção e distribuição das traduções. Na perspectiva sociológica, esclarece, tanto a hermenêutica quanto os estudos culturais constituem abordagens interpretativas e a prioridade deve ser conferida às condições sociais das traduções e não a sua análise (VENUTI, 2012).

Neste contexto, Gayatri Chakravorty Spivak (2012), em seu “The Politics of Translation”, analisa o papel da linguagem pelo ponto de vista de seu *agente*. Segundo a autora, a “tarefa da tradutora feminista é considerar a linguagem como uma pista para o funcionamento da agência de gênero” (SPIVAK, 2012, p. 312)⁹¹. Em sua percepção, a tradução é um ato de leitura, o mais íntimo, pois, ao traduzir, a tradutora deve render-se ao texto. Spivak difere a tradução que lida apenas com sinônimos, sintaxe e cor local e aquela que adentra a retórica, a lógica e o silêncio do texto. Esclarece também que a tradução de textos de autoras não ocidentais para o inglês, por um lado, favorece, do modo mais fácil, uma democratização com as minorias. Por outro lado, afirma, a supressão da retoricidade dos textos originais, resultante, muitas vezes, da falta de engajamento da tradutora ocidental, leva ao uso corrente de um “translatese”/ “traducionês”, o qual resulta em um texto enfadonho e sem identidade. Ademais, Spivak (2012, p. 318) assegura que a correção da política cultural na tradução passa, não por detalhes da vida pessoal, mas pela “história da linguagem, a história do momento da autora, a história da linguagem-na-e-como-tradução”⁹², e atribui à tradutora de línguas terceiromundistas a tarefa de conhecer a produção literária naquela língua para discernir a literatura feminina de resistência da conformista.

Ainda sobre a década de 2000, Venuti aponta que, com o fortalecimento da abordagem sociológica e a consciência do impacto da globalização, o conceito goetheano de Literatura Mundial, *Weltliteratur*, é reavivado e resignificado. No campo da literatura comparada, afirma que a tradução passou a ser reconhecida, assim como o ensino de literaturas estrangeiras por meio de traduções. O teórico destaca que o contexto de conflitos políticos e operações militares, que marca a década, também afeta a área da tradução, clamando por uma reflexão sobre a

⁹¹ “task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency” (SPIVAK, 2012, p. 312).

⁹² “history of the language, the history of the author’s moment, the history of the language-in-and-as-translation” (SPIVAK, 2012, p. 318).

função ideológica da tradução. O tradutor passa, nesse âmbito, a ser visto como “um ativista intervindo em divisões sociais e confrontações mesmo possuindo poder limitado para causar mudança” (VENUTI, 2012, p. 395)⁹³. Ademais, ressalta, o avanço tecnológico e a internet foram alvo de estudos que focalizam sua interferência no campo da tradução, favorecendo uma tradução de “essência”, em que erros gramaticais e sintaxe discrepante são perfeitamente aceitos em textos que primam pela condensação e síntese do conteúdo. Esse tipo de tradução é criticado por colocar em risco o fator de diferenciação linguística e cultural das traduções. Por fim, Venuti considera que projetos de orientação histórica, com variadas abordagens, também são destaque entre as publicações do período (VENUTI, 2012).

3.3 ESPECIFICIDADES DA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Por extrapolar o nível meramente comunicativo da linguagem, as produções literárias oferecem mais desafios a tradutores do que textos em que a objetividade do conteúdo pauta o trabalho. Muito do comentário e teoria acerca da tradução nasce justamente dos problemas enfrentados pela tradução literária, em que além do conteúdo comunicado, o efeito estético e o poder ilocucionário dos textos devem ser considerados pelos tradutores. Para Henri Meschonnic (2010, p. 25), “[a] literatura é a prova da tradução. A tradução é um prolongamento inevitável da literatura. Assim a literatura pede contas à tradução”. Em sua visão, a má tradução é uma tradução-língua e a boa tradução é uma tradução-texto, “que segue o que constrói o texto, não apenas em sua função social de representação (a literatura), mas em seu funcionamento semiótico e semântico” (MESCHONNIC, 2010, p. 28). Para o autor, tanto o texto quanto suas próprias ideias sobre a linguagem, que necessariamente são inscritas em sua tradução, devem ser trabalhados pelo tradutor. E ao ritmo, dado imediato e fundamental da linguagem, cabe renovar a tradução.

John Milton (1998) ressalta haver um privilégio do estudo da tradução de poesia e que pouco se escreveu sobre a tradução da prosa e, menos ainda, do drama. Já Haroldo de Campos (2013) considerava a tradução de poesia como “recriação”, a “substituição de um código especialíssimo e frágilimo por outro de análoga natureza e propriedades [...] um complexo *decifrar* para um novo e complexo *cifrar*” (CAMPOS, 2013, p. 24). Para Campos, essa

⁹³ “an activist intervening in social divisions and confrontations even if possessing limited power to precipitate change” (VENUTI, 2012, p. 395).

“transposição criativa” também seria a solução para a tradução de certos tipos de prosa, que, como a poesia, têm na palavra seu *objeto*. Outros teóricos como Susan Bassnett (2002), André Lefevere (2011) e Antoine Berman (2012) também dedicam atenção às especificidades dos desafios que a tradução literária apresenta aos tradutores.

Bassnett (2002) articula sua abordagem dos problemas específicos da tradução literária dividindo-a em três gêneros: a poesia, a prosa e o drama. À poesia muito mais espaço é dedicado na exposição da autora e seus comentários acompanham os da própria evolução da Teoria da Tradução, que, como ressaltamos, pautou-se principalmente por trabalhos dedicados à tradução de poesia. Limitamo-nos aqui a suas considerações sobre a tradução de prosa, dado o caráter de nosso projeto. Quanto à tradução de prosa, a autora esclarece que noções errôneas como a da superioridade da poesia e da facilidade da tradução da prosa são historicamente difundidas. A teórica relaciona problemas da tradução de prosa, principalmente, à não observação da obra como um todo, o que gera uma tradução fragmentada. No trabalho da tradução de prosa, ressalta, é essencial que o tradutor perceba e respeite a relação das partes (sentenças, períodos, parágrafos, capítulos) com o conjunto estrutural da obra.

Já André Lefevere (2011) recupera uso pedagógico da tradução, desde os romanos, que tende à tradicional classificação da tradução por sua literalidade. O autor aborda a influência da linguística, da linguística textual e da hermenêutica na tradução. Comenta ainda o aspecto contextual trazido à tradução por teóricos como Anton Popovič e Itamar Even-Zohar. E subscreve seu livro ao pensamento deste último, de que toda tradução é uma aculturação. Lefevere defende que a tradução deve acontecer da macro para a microdimensão. Deve-se partir do contexto para o texto, do texto para o parágrafo, do parágrafo para a frase e da frase para a palavra. Em sua microdimensão, considera que as contribuições da linguística e da hermenêutica são bastante úteis à tradução. É o aspecto normativo e a noção de equivalência dessas abordagens que o autor condena ao defender o estudo do contexto, de como transpor, aculturar a obra em outra cultura. Para Lefevere, a reescritura, o metatexto de Popovič, é fundamental na criação de imagens não só de literaturas estrangeiras, mas também das locais.

Em sua abordagem da tradução, Lefevere (2007; 2011) defende a existência quatro níveis distintos envolvidos na atividade: a ideologia, a poetologia, o universo do discurso e a linguagem. No nível da linguagem, que destacamos aqui, aponta diversos problemas que podem surgir na tradução do aspecto ilocucionário da linguagem, que não se restringe a, mas que é característico de textos literários. O autor não separa poesia e prosa em sua abordagem e evita postular regras a serem seguidas. Prefere oferecer diretrizes e discutir, analisando excertos de

diferentes traduções, as vantagens e desvantagens de possíveis soluções aos problemas levantados.

De maneira geral, Lefevere recomenda ao tradutor perceber o recurso utilizado no texto fonte, analisar o peso que tal recurso adiciona ao poder ilocucionário do original, refletir sobre as possíveis formas de transposição do recurso, com suas vantagens e desvantagens, e sobre a recepção do recurso na cultura alvo. Os recursos discutidos por Lefevere são: a aliteração, a alusão (bíblica, clássica, cultural e literária), as palavras estrangeiras, o gênero literário, as normas gramaticais, a metáfora, os nomes, os neologismos, a rima parcial, a paródia, a dicção poética, o trocadilho, o registro, a relação entre elocução, situação e tempo, falsos cognatos, o uso de jargão, o socioleto, o idioleto, as variantes linguísticas, a rima e a métrica, o som e o absurdo, a sintaxe, a tipografia, as palavras e os conceitos próprios da cultura fonte e desconhecidos na cultura alvo.

Antoine Berman (2012; 2013), por seu turno, ao propor sua analítica da tradução, discute a sistemática da deformação, abordando seus efeitos na literatura em prosa, a qual “reúne, recompõe e mistura o espaço polilingual de uma comunidade. Mobiliza e ativa a totalidade da ‘língua’ que coexiste em qualquer língua” (BERMAN, 2012, p. 243)⁹⁴. A prosa, para Berman, especialmente o romance, possui uma tessitura rica, abarcando em si muitas linguagens e sistemas linguísticos. Por não se limitar a uma forma específica e pré-determinada é que a prosa seria criticada, acusada de uma suposta falta de controle textual. Na verdade, Berman afirma, a “[p]rosa em sua multiplicidade e fluxo rítmico, nunca pode ser inteiramente dominada” (BERMAN, 2012, p. 243)⁹⁵.

A profusão linguística, peculiar da literatura em prosa, causa dificuldades específicas a sua tradução, tais como o respeito a sua lógica disforme e o combate à arbitrariedade homogeneizante. Para Berman (2013), por ser considerado um gênero literário inferior à poesia, a sistemática da deformação age mais livremente em traduções de prosa. O autor apresenta treze tendências deformadoras, que operam em todas as traduções, em maior ou menor escala, dependendo da cultura de chegada, destruindo a *letra*, ao privilegiar o “sentido” e a “bela forma”. São elas: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição de ritmos, a destruição das redes de significantes subjacentes, a

⁹⁴ “collects, reassembles, and intermingles the polylingual space of a community. It mobilizes and activates the totality of ‘language’ that coexist in any language” (BERMAN, 2012, p. 243).

⁹⁵ “[p]rose in its multiplicity and rhythmic flow, can never be entirely mastered” (BERMAN, 2012, p. 243).

destruição dos sistematismos, a destruição ou a exotização das redes de linguagem vernaculares, a destruição das locuções e o apagamento das superposições de línguas.

A primeira tendência abordada por Berman é a da racionalização, que se relaciona às estruturas sintáticas e à pontuação do original. Nela, as frases e sequências de frases são reorganizadas, linearizando a estrutura sintática arborescente, típica da prosa. Ademais, a densidade da prosa, advinda de sua informidade significativa, é esmorecida por esta tendência, que também aniquila seu objetivo de concretude, pois transforma o que era concreto em abstrato. A tendência da clarificação, por sua vez, diz respeito ao ideal de clareza das palavras ou sentidos. Seu objetivo é definir, esclarecer o indefinido do original. Berman ressalta que o ato traduzir é necessariamente explicitante. Todavia, afirma, o caráter explicitante da tradução pode ser positivo, ao revelar um elemento oculto ou reprimido do original, ou negativo, ao esclarecer o que é propositalmente indefinido no original. A tendência ao alongamento, costumeira em traduções, é a terceira apontada por Berman. O alongamento da tradução surge, em alguma medida, em função das duas tendências iniciais e pode coadunar-se com o empobrecimento quantitativo. Pode ainda ser considerado vazio, por não acrescentar significância ou falância ao texto, apenas massa bruta. O aumento da massa bruta do texto abala a rítmica da obra.

O enobrecimento e a vulgarização são duas faces contrárias da quarta tendência elencada por Berman. O enobrecimento pretende tornar a tradução “mais bela” do que o original. Enquanto no campo da poesia esse processo se dá pela “poetização”, na prosa, acontece por meio da “retoricização” embelezadora da obra. Como mera reescritura estilística do original, que objetiva produzir frases elegantes, esta tendência afeta tanto a riqueza oral quanto a dimensão polilógica informal da prosa. Já a vulgarização consiste na aplicação de pseudogíria ou de linguagem falada a passagens populares, que registram a oralidade rural ou urbana na obra, vulgarizando-as. A tendência ao empobrecimento qualitativo acontece quando termos, expressões, modos de dizer do original são substituídos na tradução por outros que não possuam as mesmas riquezas sonora ou significativa, icônica. Tal substituição afeta as superfícies de iconicidade do texto, e, se empregada na totalidade na obra, aplaca sua significância e falância. A tendência ao empobrecimento quantitativo, por seu turno, dá-se quando a proliferação de significantes e de cadeias sintáticas de significantes do original não é preservada na tradução. Em consequência da diminuição de significantes na tradução, o tecido lexical, seu modo de lexicalidade e sua abundância são prejudicados.

A tendência à homogeneização resulta das tendências anteriores e abrange todos os níveis da textualidade heterogênea do original, unificando-os. Já a tendência à destruição de

ritmos afeta o aspecto rítmico da textualidade original. Por consistir em uma “multiplicidade entrelaçada de ritmos” e por estar “em movimento” (BERMAN, 2013, p. 78), a tensão rítmica da prosa não é facilmente destruída, mas quebrar as frases pela pontuação e alindar o texto concorrem para o esmorecimento do ritmo textual. A nona tendência apontada por Berman é a da destruição das redes de significantes subjacentes. O autor defende que toda obra possua um texto manifesto e outro subjacente. O texto subjacente contribui para o ritmo e a significância da obra e é constituído pela correspondência e pelo encadeamento de significantes-chave, que formam redes específicas. Se essas redes não são transpostas para a tradução, o texto perde em significância. Já a tendência à destruição dos sistematismos respeita, segundo Berman, um nível mais amplo do que o dos significantes. Ela abrange os tipos de frases e o emprego de tempos, por exemplo. As tendências da racionalização, da clarificação e do alongamento contribuem para o desmonte dos sistematismos das obras, pois introduzem elementos diferentes nos sistemas do original.

Na destruição ou na exotização das redes de linguagens vernaculares consiste a décima tendência deformadora de Berman. As redes de linguagens vernaculares são, segundo Berman, fundamentais à grande prosa, pois os elementos vernaculares participam de seu projeto plurilíngue, de seu projeto de concretude, e da retomada da oralidade vernacular. Os elementos vernaculares podem ser apagados, por supressão ou substituição, ou exotizados, por isolamento marcado tipograficamente (itálico) ou por acréscimo de elementos fundados em imagens estereotipadas. A vulgarização é um risco à exotização que substitui o vernacular estrangeiro pelo local. Já a destruição das locuções, décima segunda tendência, respeita a substituição etnocêntrica de expressões idiomáticas, imagens, locuções, modos de dizer, provérbios e outros que, em certas proporções, pode tornar a tradução absurda. Para Berman, essa equivalência, que não substitui, vai de encontro à falância da obra. A última tendência do sistema deformador da prosa literária é o apagamento das superposições de línguas. Na prosa, a superposição de línguas pode acontecer pela coexistência, em uma relação ambivalente de tensão e integração, entre dialetos e uma língua culta ou entre várias línguas cultas. Na tradução essas superposições tendem a ser apagadas.

Também tratando da tradução literária, Berman (1995) propõe um percurso analítico possível para a avaliação crítica das traduções. Nele, o teórico prevê quatro passos. No primeiro passo, visa-se à leitura e à releitura da tradução, sem apoio do original, para identificação de “zonas textuais problemáticas”, marcadas por defectibilidades no texto, e “zonas textuais milagrosas”, em que a escrita-de-tradução está harmonizada. No segundo, o original é pré-analisado e interpretado, com vistas a identificar e selecionar traços estilísticos fundamentais

da obra, suas passagens significantes. O terceiro passo cumpre a análise do sujeito-tradutor pelo exame de sua posição tradutória, de seu projeto de tradução e de seu horizonte tradutório. No quarto e último passo, a análise e a avaliação da tradução são empreendidas a partir: do confronto dos traços estilísticos fundamentais e passagens significantes selecionados do original com a tradução correspondente; do confronto das zonas problemáticas e milagrosas selecionadas na tradução com as zonas correspondentes do original; do confronto da tradução com outras traduções; e do confronto da tradução com seu projeto de tradução. Para além disso, Berman salienta que o trabalho do tradutor deve ser avaliado de acordo com dois critérios, a saber: o poético, que “se manifesta no trabalho do tradutor cujo *texto escrito* corresponde mais ou menos aproximadamente com a textualidade do original”; e o ético, que “reside no respeito, ou melhor, em um *certo respeito pelo original*” (BERMAN, 1995, p. 41-42)⁹⁶. Por fim, para Berman são a natureza poética e o aspecto ético que “garantem que os processos de criação de obras aconteçam na língua da tradução, engrandecendo, amplificando e enriquecendo-a em cada nível possível” (BERMAN, 1995, p. 44)⁹⁷.

⁹⁶ “manifests itself in the work of a translator who has *written text* that corresponds more or less closely with the textuality of the original” “resides in the respect, or rather in a *certain respect for the original*” (BERMAN, 1995, p. 41-42).

⁹⁷ “ensure that the processes of creating works take place in the translating language, enlarging, amplifying, and enriching it at every possible level” (BERMAN, 1995, p. 44).

CAPÍTULO 4

NOSSO PROJETO DE TRADUÇÃO

4.1 O PLANO DE TRADUÇÃO

É de nossa leitura da obra de Yvonne Vera que nasce este projeto de tradução, cujo objetivo principal é introduzir a autora em nosso sistema literário. Desta forma, as traduções que apresentamos são profundamente determinadas pela leitura que fazemos não apenas dos contos de Yvonne Vera, mas de todo conjunto de sua obra. Ser o resultado de uma leitura, no entanto, não significa falta de embasamento teórico, análise e pesquisa. Nossa leitura da obra de Vera fundamenta-se em conhecimento linguístico, formação e pesquisa acadêmica e posicionamento ideológico. Para além disso, a atividade da tradução, ela mesma, constitui uma forma de ler, profunda e aproximadamente, a obra, como referendam Spivak (2012) e Márquez (2014). Assim, nossa leitura da obra de Vera é fundamental para a tradução, e, ao mesmo tempo, nossa tradução aprofunda uma tal leitura. Em nosso intento, não favorecemos hierarquias entre os sistemas literários envolvidos. Não obstante, optamos por uma tradução ética, ou estrangeirizante, que respeite, primordialmente, as referências culturais, o estilo composicional e o debate temático da autora, sem renunciar ao uso de estratégias que garantam fluência ao texto na língua de chegada. Assim, sem negar o caráter etnocêntrico intrínseco ao ato tradutório, procuramos fazer uma “tradução ética”, marcada pela “abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização” e que se oponha a uma “negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” (BERMAN, 2002, p. 17-18).

A decisão por uma tradução ética assume como público alvo um leitor ciente de que lê uma tradução, são pessoas interessadas pelas literaturas, culturas e histórias africanas, mais especificamente do Zimbábue. Não visamos, no entanto, apenas a pessoas familiarizadas com o contexto da cultura representada. Antes, esta tradução procura introduzir a representação literária de uma tal cultura em nosso sistema. Assim, reconhecemos e analisamos o impacto, possível e provável, do estranhamento causado no leitor por elementos do universo do discurso. Para lidar com a questão, havíamos nos decidido, inicialmente, pela introdução de notas explicativas, cujo objetivo era subsidiar o leitor com informações de referências geográficas, históricas e linguísticas. As notas não eram, ressaltamos, tão abundantes, pois, como o público alvo da autora para o original já era um público internacional (ela escreve e publica os contos no Canadá), muitas das referências culturais já estão explicitadas no corpo do texto das próprias narrativas. Ainda, em alguns casos que requisitavam nota não conseguimos informação segura sobre o conteúdo a

ser esclarecido (especialmente, sobre significados de vocábulos autóctones). De modo que, em nossa avaliação, a utilização das notas, em sua integralidade, não estava consistente.

A partir das considerações do escritor Gabriel García Márquez (1982), em seu “Os pobres tradutores bons”, passamos a refletir sobre nossas próprias notas e sua função em nosso trabalho. Ao elogiar uma “fidelidade complexa”, que se opõe a uma “literalidade simples”, o escritor afirma que explicações de pé de página são “o recurso menos válido e por desgraça o mais acudido nos maus tradutores” (MÁRQUEZ, 2014, p. 2). De sua visada, além de não solucionarem o que se propõem a esclarecer, as notas podem ainda veicular informações errôneas. Ainda, elas podem representar uma interrupção constante na leitura, afetando sua fruição e dando brechas a interferências de exteriores na experiência de leitura. Deste modo, apesar de reconhecermos que as notas sejam um recurso válido à tradução literária, pela inconsistência das nossas próprias notas e pelas características do gênero literário que traduzimos, o conto, optamos por eliminar as notas de rodapé da tradução. As informações apresentadas, de caráter informativo e explicativo, foram transportadas para um prefácio, que na tese é apresentado no capítulo final do trabalho, e um glossário, os quais o leitor pode ler se e quando preferir.

Não seguimos estrita e especificamente em nosso projeto nenhum método tradutório. Optamos por nos guiarmos por orientações teóricas que melhor se adequassem a problemas específicos, na medida em que se alinhassem aos nossos objetivos e fossem demandadas pelas narrativas. Primeiramente, procuramos, como propõem Bassnett (2002) e Lefevere (2011), partir da macro para a micro dimensão. Caminhamos do contexto para o texto, para o parágrafo, para a frase e, só então, para a palavra. De modo geral, procuramos também, como aconselha Bassnett (2002), respeitar o conjunto estrutural da obra, percebê-la e abordá-la como um todo. Assim, mesmo trabalhando com uma coletânea composta por quinze narrativas diferentes e independentes, para evitar a produção de uma tradução fragmentada, mantivemos certas orientações e opções tradutórias em todas as narrativas, com o propósito de preservar, ainda que remodelada, sua unidade. Ressaltamos que tais orientações e opções respeitam elementos que participam da construção da unidade no texto original. Apesar de privilegiarmos essa ligação, nem sempre foi possível manter, como no original, na mesma quantidade e intensidade, a presença dos elementos que dão unidade à obra, caso, por exemplo, da repetição de vocábulos. Ademais, por traduzirmos as narrativas respeitando sua integralidade, muitas vezes, ao perceber que determinado elemento se configurava como elo comum às narrativas ou que algum elemento já identificado apresentava uma nova nuance, tivemos de retomar as demais traduções para atualizar a tradução daquele elemento em todos os contos.

No nível da linguagem procuramos privilegiar seu aspecto ilocucionário. Assim, na medida em que nos deparamos com problemas deste nível, como a aliteração, o ritmo, a dicção poética, a sintaxe, buscamos, como sugere Lefevere (2011), identificar o recurso utilizado no original, analisar seu impacto no poder ilocucionário do texto fonte, considerar as maneiras de transpor tal recurso para a língua alvo, com as vantagens e desvantagens de cada opção, e refletir sobre a recepção do recurso na cultura alvo. Salientamos que, em muitos casos, o critério que pesou para escolhas deste nível foi a tentativa de preservar, ainda que parcialmente, o estilo composicional da autora, celebrada por sua prosa poética, já engendrada na coletânea. Ademais, procuramos neutralizar as tendências deformadoras apontadas por Berman (2013) e respeitar a profusão linguística peculiar da literatura em prosa, evitando uma tradução homogeneizante. Salientamos que na obra em análise, advinda de, e que tematiza, um contexto colonial a variedade linguística representada engendra esquemas de dominação colonial e subversão autóctone, manifestados na língua padrão.

Ressaltamos ainda que, em nosso projeto, não empreendemos qualquer atualização estrutural, temporal ou cultural da obra, mas que alguns aspectos de seu contexto específico foram reforçados para garantir o efeito desejado na tradução e que problemas pontuais em algumas narrativas foram revisados. Sobre problemas pontuais em algumas narrativas, como a troca de nomes de personagens ou vocábulos no decorrer do texto, decidimos, a princípio, corrigir a todos. Essa decisão não levava em conta, no entanto, que o que considerávamos problemas/erros poderia ser elemento significativo da cultura representada. Ainda, mesmo que fossem problemas realmente, já que a própria autora revela ter se posto a produzir o livro em um curto período de tempo, por demanda de um editor, parecia servir-nos a proposição de García Márquez (2014, p. 2), de que a obra deveria passar “ao outro idioma tal como era, não só com suas virtudes, mas também com seus defeitos”. Deste modo, desfizemos as alterações que cumpriam corrigir o original, por optarmos pela abertura da obra ao leitor brasileiro, que tanto poderia perceber os casos como diferenças culturais, quanto avaliá-los como problemas de revisão, e mantivemos apenas poucas correções em casos de problemas de revisão.

4.2 OS SISTEMAS LITERÁRIOS BRASILEIRO E ZIMBABUENSE

Processo perverso e virulento, a colonização, seus meios e efeitos, marca a história e a constituição de povos americanos e africanos. A identidade dos povos que passaram pela colonização foi, em sua origem, fornecida e imposta pelos colonizadores. Por meio de

representações fixas e simplistas, estereótipos do outro, o colonizado, colonizadores europeus reconheciam o outro apenas para marginalizá-lo, exercer poder sobre ele e justificar seu projeto colonizador. Homi Bhabha (2003, p. 120) percebe o estereótipo “como ponto de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado”. Em cartas, relatos de viagem, diários e sermões, imagens estereotipadas de um povo selvagem, atrasado, promíscuo são repetidamente delineadas tanto na América quanto na África. Os estereótipos nascidos dessas imagens sobrevivem até a atualidade e marcam com traços de subordinação e marginalização a identidade desses povos. Tentativas de reverter tais imagens, de desfazer tais traços, podem ser observadas nas produções artísticas desses povos, especialmente em suas literaturas. Nesses casos, o colonizado se apropria da língua e dos padrões estéticos e culturais impostos pelo colonizador para se insurgir contra ele e expressar sua própria identidade. É a noção contida na célebre expressão “The Empire Writes Back”/“O Império Contra-Escreve”, cunhada por Bill Ashcroft (1989).

A literatura latino-americana, na qual se insere a brasileira, compartilha uma origem marcada pela imposição do poder colonialista via imposição linguística e religiosa. A empresa colonial varreu as tradições pré-coloniais, suas línguas, suas crenças, suas práticas, para implantar seu projeto civilizador, que consistia em fazer da América um simulacro europeu. O projeto civilizador falha, todavia, ao esbarrar no processo dialógico de hibridização contínua empreendido pelo barroco latinoamericano, por sua atitude de “contraconquista” (LIMA, 1993, apud CAMPOS, 2013, p. 199). Para Haroldo de Campos (2013) a literatura brasileira, como outras latino-americanas, não teve infância. Ela nasce metaforicamente com o barroco e, desde então, a busca pela identidade nacional configura-se pelo “movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal” (CAMPOS, 2013, p. 198).

Já no século XX, esse projeto foi atualizado pelo neocolonialismo que transferiu para o Terceiro Mundo valores rejeitados pelas sociedades primeiro-mundistas (SANTIAGO, 1978). No entanto, segundo Silviano Santiago (1978), o ideal de pureza e unidade do colonizador europeu foi corrompido pelo sincretismo da sociedade mestiça na América Latina. O autor considera que:

[a] maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza* estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 1978, p. 15).

Existe, também para Santiago, uma noção de ‘contra-escrita’ ou de ‘escrever contra’ na literatura latino-americana. Neste sentido, um traço pós-colonial comum se destaca nas literaturas da África e da América Latina.

Mariza Veloso e Angélica Madeira (1999) reconhecem nos conflitos e nas intensas trocas culturais entre as diferentes tradições a fórmula da singular fisionomia das culturas latino-americana e brasileira, multiétnicas e multiculturais. Para as autoras, o Brasil vivencia problemas típicos de nações cujas identidades foram constituídas a partir da referência imposta por uma cultura metropolitana, responsável pelo controle da produção e difusão de discursos e ideias na colônia. Destacam ainda que, em países com origem colonial, uma grande preocupação de seus intelectuais e artistas centrou-se em pensar sobre a nação e definir para ela uma identidade nacional única. Ao abordar a literatura brasileira em blocos históricos, as autoras perscrutam a construção das representações da cultura brasileira a partir de categorias imanentes de narrativas ficcionais e científicas. Nos momentos e categorias aludidos por Veloso e Madeira, cujas linhas gerais acompanhamos a seguir, percebemos o delinear de um percurso da literatura brasileira, embasado em suas raízes sócio-históricas.

Veloso e Madeira consideram que a colonização marca e divide a história da literatura brasileira. A literatura colonial brasileira compreende o Quinhentismo, o Barroco e o Setecentismo. Na primeira década do século XIX, a chegada da família real portuguesa abalou e redefiniu a cultura brasileira que se vinha construindo em três séculos de colonização. No início do século XIX acontece a transição da Colônia para o Império. As escolas e estilos literários subsequentes à transição, o Romantismo, o Realismo, o Simbolismo e o Modernismo, integram uma fase Pós-colonial da literatura brasileira. As autoras salientam que a declaração da Independência, na década de 1820, implicou transformações de ordem econômica, política e social que reverberaram no campo cultural brasileiro. Ao passar de Colônia a Império, ao se fazer Estado, o Brasil precisava definir-se como nação e reivindicar para si uma identidade própria. Assim, o debate sobre a questão nacional ancorou a literatura brasileira em todo o século XIX.

Em meados do século, as autoras prosseguem, as instituições culturais são criadas com o intuito de construir o conceito de nação brasileira. No contexto do século XIX, os debates sobre a brasilidade privilegiaram, mormente, a abordagem de temas como pátria, povo, língua e território. São esses os temas e as categorias que ocuparam os nativistas românticos, como José de Alencar. Para Veloso e Madeira (1999), no Romantismo Brasileiro:

[a ideia de pátria e]ntendida em sua acepção de vínculo ao território, de amor à terra, conduziu à valorização do índio, a uma idealização do passado como heroico e fez proliferar uma concepção de natureza que, por sua grandiosidade e exuberância, tornou-se o *locus* ideal, o motivo privilegiado da construção da identidade nacional naquele momento (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 73).

Já a partir da Geração de 1870, no entanto, as autoras apontam que os intelectuais e artistas brasileiros passaram a se ocupar tanto de questões sociais, como a Abolição e a República, quanto das ideias positivistas e evolucionistas vindas da Europa. Tais ideias se infiltram no campo intelectual e se manifestam na literatura em abordagens que ressaltam a raça e o meio geográfico como determinantes da identidade nacional brasileira. São dessa época, ressaltam, teorias como a do “embranquecimento” e projetos de modernização, civilização e higienização da sociedade brasileira. O campo intelectual de então apresentava uma vertente institucional que era representada pela Academia Brasileira de Letras, a “‘guardiã-mor’ da língua portuguesa”, que “definiu um modelo ideal do intelectual da *belle époque*” (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 78). Existia, todavia, elas salientam, uma vertente marginal da *intelligentsia* nacional neste período, exemplificada na figura e na obra de Lima Barreto, que partilhava:

ideias políticas comprometidas com a coletividade e com as classes subalternas, o horror ao liberalismo e ao militarismo, a percepção do capitalismo desenfreado e de um processo modernizador que arrasava os que nele não estavam inseridos (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 85).

Com uma literatura engajada com questões sociais e raciais e com fortes traços negróides, o escritor foi marginalizado pela vertente institucional do campo intelectual brasileiro. Uma outra vertente desse momento, segundo as autoras, exemplifica-se na retórica cientificista que ganha força em obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Veloso e Madeira afirmam ainda que com o abalo da sociedade europeia, causado pela Primeira Grande Guerra, a *intelligentsia* brasileira se volta para as questões nacionais com um novo olhar, uma nova atitude. O movimento modernista revisita as origens do país, temas e categorias, como o povo e a nação, a partir de sua proposta antropofágica. Como sintetizam Veloso e Madeira (1999, p. 98): “[o] povo e a nação aparecem nas narrativas modernistas como categorias mediadoras entre o local e o universal. O povo era percebido como detentor da ‘alma nacional’, da autenticidade e originalidade da cultura”. Para além do Modernismo estético, levado a cabo por figuras como Mário e Oswald de Andrade, Veloso e Madeira apontam a existência no Brasil de um Modernismo nas Ciências Sociais, empreendido por autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior.

Sobre a segunda metade do século XX, as autoras destacam que a modernização, o desenvolvimento, a burguesia nacional, o imperialismo e a cultura popular ocupam as discussões da *intelligentsia* nacional e repercutem nas produções literárias brasileiras. Segundo Veloso e Madeira, até as décadas de 1960 e 1970, passando pela geração de 1945, pelo concretismo e pela experimentação literária das décadas seguintes, os valores estéticos modernistas continuam a fundamentar a arte nacional, guiada pela ideia de originalidade e pesquisa formal arrojada. Na contemporaneidade, prosseguem, o agravamento das desigualdades sociais, a cultura de massa e os meios de comunicação modernos causam mudanças nas definições identitárias expressas em nossa literatura, e, mesmo com a globalização, a estratégia antropofágica parece orientar a arte brasileira, em sua atitude de deglutir a recriar repertórios locais e transnacionais (VELOSO; MADEIRA, 1999).

No que se refere ao negro na literatura brasileira e à literatura brasileira negra, Domício Proença Filho (2004) afirma que “a presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade” (PROENÇA, 2004, p. 161). Na trajetória do discurso literário nacional, Proença destaca dois posicionamentos opostos para o negro: como objeto, na literatura sobre o negro, marcada por uma visão distanciada; ou como sujeito, na literatura do negro, dotada de uma atitude compromissada. No primeiro caso, afirma, o negro torna-se personagem e suas vivências no contexto histórico cultural brasileiro assunto ou tema. Segundo o autor, a visão distanciada remonta ao século XVII, fortalece-se no século XIX e prevalece até a década de 1960. Ela se vale sempre de procedimentos que sinalizam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca.

O segundo caso, destaca, o da atitude compromissada, tem seus pioneiros no século XIX e vozes precursoras no início do século XX, mas apenas a partir de 1970 e 1980 ganha força por meio de grupos assumidamente negros, prosseguindo até a atualidade, sem, todavia, a mesma repercussão pública. Proença vincula a tomada de posição dos escritores a movimentos de conscientização dos negros brasileiros, que culminam na formação de grupos e movimentos como Quilombhoje, Negrícia e Gens. Segundo Proença, a literatura negra não deve restringir-se àquela produzida por negros e mestiços, tampouco isolar-se em um nicho discriminatório, mas integrar-se à literatura brasileira e universal. Para ele, “em lugar da literatura negra” deve-se defender “a referência à *presença do negro* ou *da condição negra na literatura brasileira*” (PROENÇA, 2004, p. 188 – grifo do autor).

Octavio Ianni (1988), de outra perspectiva, defende que a literatura negra é um imaginário que se forma, articula e transforma no decurso do tempo, configurando um

movimento no devir. Ela surge, prossegue o pesquisador, por dentro e por fora da literatura brasileira e constitui um todo, aberto, com perfil próprio e sistema significativo. Seu sistema é formado por “denominadores comuns” e “notas dominantes”, nos termos de Candido, 1951. Em sua formação, defende, duas polarizações que se mesclam e se conjugam são proeminentes: o desenvolvimento de um sistema e a centralidade temática no negro brasileiro.

Sobre a questão temática, o teórico considera que o negro, “[s]ob muitos enfoques, é o universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” (IANNI, 1988, p. 92). Tal universo temático, ressalta, não aparece, necessariamente, explícito, pode estar fragmentado ou, mesmo, recôndito, subjacente, sublimado, como em Cruz e Sousa e Machado de Assis. O autor salienta também que os escritores dessa literatura são e se assumem negros, inscrevendo suas obras sob sua própria visão de mundo. A eles cabe um árduo trabalho de operações ideológicas, pois vasculham o que a “cultura e ideologia dominantes escondem” em suas versões da “história incruenta, escravidão açucarada, democracia racial etc.” (IANNI, 1988, p. 92).

Zilá Bernd (2012) afirma, corroborando o processo de apagamento impingido sobre a história e cultura negras, que a literatura negra ou afro-brasileira foi historicamente negligenciada pelos compêndios de Literatura Brasileira, sendo tal expressão literária esquecida ou apagada dos manuais oficiais que circulam em escolas e universidades do país. Ainda para Bernd (2003) a literatura negra é o contraponto da literatura brasileira como instituição. Já Eduardo de Assis Duarte (2008) defende que a literatura afro-brasileira existe em tempos e espaços diferentes, se faz múltipla e distinta, mas em permanente diálogo com a literatura brasileira. De sua visada, o conceito da literatura afro-brasileira ainda está em construção e são cinco os critérios, imprescindíveis e inter-relacionados, de sua configuração, quais sejam: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público leitor.

De acordo com Duarte, o critério temático corresponde à centralidade do negro como tema, não apenas em um plano individual, mas como o universo que alimenta tal literatura. Pelo recorte temático, defende, os discursos oficiais que apagam a história e cultura não-brancas são polemizados. Desta forma, em tal recorte são inclusos desde a diáspora brasileira e a recuperação da memória ancestral multifacetada até os dramas vividos pelos negros na modernidade brasileira. Duarte ressalta, no entanto, que o tema negro não é único, obrigatório ou exclusivo para autores afro-brasileiros. Já a autoria pertence a autores afro-brasileiros, abarcando as individualidades fraturadas pelo processo miscigenador, afirma. Todavia, a etnia não é tomada como dado exterior, mas como uma constante discursiva que deve estar integrada à materialidade da construção literária e conjugada ao ponto de vista. Nas palavras

de Duarte (2008, p. 15 – grifo do autor), “[a l]iteratura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto tradução *textual* de uma história coletiva e/ou individual”. Já o critério do ponto de vista indica, na percepção de Duarte, tanto a visão de mundo autoral quanto o universo axiológico vigente no texto, materializado no conjunto de valores morais e ideológicos inscritos no texto e mesmo em suas opções vocabulares.

Em relação ao critério da linguagem, Duarte assevera que o fator de arte, o trabalho com a linguagem, prevalece sobre os valores éticos, culturais, políticos e ideológicos presentes no texto. A discursividade da literatura afro-brasileira privilegia ritmos, entonações, opções vocabulares e uma semântica própria. O autor afirma que, no contexto da deturpação da identidade afro-brasileira, disseminada pelos estereótipos sociais e pela manutenção da desigualdade social, há, no campo na linguagem, um projeto de reterritorialização cultural pela literatura afro-brasileira. A formação de um público leitor específico constitui, para Duarte, uma faceta utópica do projeto da literatura afrobrasileira. Tal projeto visa a uma diferenciação cultural e aplaca um anseio de afirmação identitária. Neste âmbito, destaca o impulso à ação e aos gestos políticos, que resultam, por exemplo, na criação de outros espaços mediadores entre o texto e o público. Deste modo, o escritor, compreendendo seu papel como porta-voz de determinada coletividade, objetiva atingir determinado segmento da população. Assim, defende Duarte, entra em cena o papel social da literatura afro-brasileira de colaborar com a construção da autoestima dos afrodescendentes, revertendo valores e combatendo estereótipos.

Como salienta Duarte (2008), o conceito de literatura afro-brasileira está ainda em construção. Uma questão bastante controversa, que cabe mencionarmos, mesmo sem aprofundarmos a discussão, é sua própria nomenclatura. Com uma produção que remonta ao século XVIII e perpassa os séculos seguintes, apenas na contemporaneidade a literatura negra experimenta um crescimento significativo. Neste contexto de expansão, autores como Proença (2004), Duarte (2011) e Cuti (2010) questionam e problematizam a nomenclatura de uma tal literatura, que varia entre as denominações “Literatura negra”, “Literatura afro-brasileira” e “Literatura negro-brasileira”.

Para orientar nosso olhar para a literatura africana, acompanhamos as exposições que do assunto fazem Ifeyinwa Ogbazi (2012) e Annemarie Rathke (2008), destacando características gerais que mais interessam a nosso projeto. Ao pensarmos sobre África, é certo que a história desse continente precede a interferência ocidental. Todavia, Ogbazi (2012) afirma que dois dos marcos definidores de África advêm de uma tal interferência: a escravidão e a colonização. A autora destaca que o tráfico negreiro, ao longo de séculos, sequestrou e

comercializou milhões de africanos, causando problemas como despovoamento e aniquilação de tribos inteiras, guerras entre grupos étnicos, dismantelamento da estrutura social das comunidades locais e interrupção de seu desenvolvimento. Para Ogbazi, o estado de estagnação encontrado pelo europeu no século XIX, que gerou preconceitos enraizados ainda hoje, resulta do caos deixado pelo processo de escravidão e não de um traço cultural dos africanos, como disseminavam os colonizadores europeus como justificativa da empresa colonial.

Como apontam Ogbazi (2012) e Rathke (2008), a ocupação do território africano pelos colonizadores europeus agrupou e dividiu nações arbitrariamente, dismantelou a estrutura social das comunidades e famílias, explorou os recursos da terra e a mão de obra de seus povos, e desempossou os autóctones de sua terra, com a qual mantinham um vínculo de contornos pragmático, já que de lá tiravam seu sustento, e espiritual, pois cultuavam os ancestrais vinculados à terra em que haviam sido enterrados. Desta forma, como ressaltam as autoras, os dois grandes flagelos infligidos pelo ocidente deixaram cicatrizes na constituição da África e dos africanos, seja sob a percepção construída pelo estrangeiro, que não percebe o africano como igual e estima a África como o espaço da diferença, seja sob a percepção dos próprios africanos, inevitavelmente afetada pelas cumulativas experiências de subjugação, violência, preconceito e humilhação trazidas pela escravidão e pela colonização.

Tanto Ogbazi (2012) quanto Rathke (2008) consideram que, a despeito de sua história precedente e da ruína de suas populações, é a experiência da colonização, com todos os seus efeitos devastadores, que se faz mais presente na literatura africana. Assim, como resposta às representações ocidentais da África e dos africanos, Ogbazi (2012, p. 13) afirma que: “[o]s primeiros grupos de artistas literários africanos, tanto em casa quanto na Diáspora, foram inspirados pelo fato de que eles queriam reivindicar a humanidade e a identidade dos africanos”⁹⁸. Com uma abordagem antropológica e um caráter muitas vezes documentarista, destaca, a literatura africana desse primeiro período foi marcada por uma “forte sensação de perda” de dignidade, cultura, tradição, religião, terra, humanidade, recebendo classificações como “literatura do pranto – literatura lacrimal” (NNOLIM, 2006, apud OGBAZI, 2012, p. 13-14)⁹⁹. Ainda segundo Ogbazi, os autores desse período privilegiavam questões ontológicas da constituição do mundo e do sujeito africano e atacavam o eurocentrismo, por reconhecerem

⁹⁸ “[t]he first groups of African literary artists, both at home and in the Diaspora, were inspired by the fact that they wanted to assert the humanity and identity of Africans” (OGBAZI, 2012, p. 13)

⁹⁹ “strong sense of loss”[...] “weeping literature – lachrymal literature” (NNOLIM, 2006, apud OGBAZI, 2012, p. 13-14).

que a influência do ocidente havia estruturado a consciência dos africanos e ainda moldava a vida na maioria dos países do continente.

No mesmo ensejo, em momento posterior, a literatura africana pós-colonial entra em cena. Nela, ressalta Ogbazi, a perspectiva externa e errônea dos escritores colonos, projetada em seus “romances africanos”, por meio de representações superficiais e estereotipadas dos autóctones, foi alvejada pelos escritores africanos, cujo principal objetivo passou a ser “recuperar seu povo de sua posição sem voz” (OGBAZI, 2012, p. 16)¹⁰⁰. Não obstante, a autora assevera, devemos ter clareza de que o pós-colonialismo não encerra definitivamente, ou supera, o colonialismo, pois a consciência do coloni-zado e a organização de sua sociedade continuam estruturados pelo modelo do coloni-zador ocidental.

Rathke, por sua vez, afirma que, como lugar da diferença, África foi transformada no lugar por excelência do Outro e que sua literatura não escapa ao “grande paradoxo” que Lewis Nkosi (1990) define como:

a relação dialética entre o colonizador e o colonizado, ao ponto de que não há mais a possibilidade nem para o antigo senhor nem para os antigos escravos se definirem sem levar em consideração a existência do OUTRO (NKOSI, 1990, apud RATHKE, 2008, p. 1)¹⁰¹.

Retomando a visada de Ogbazi, o pós-colonialismo africano, como constructo crítico, aborda obras literárias que retratam em diferentes nuances as relações assimétricas de poder entre Europa e África, entre colonizadores e colonizados, e a luta desses para resistirem àqueles. Seus escritores, destaca, alvejam o que consideram o cerne do problema e objetivam descolonizar não apenas o território, mas a mente africana, o que consideram o único caminho para a verdadeira independência. Rose Mezu (S/D, apud OGBAZI, 2012, p. 47) atribui à crítica pós-colonial a produção de uma “nova elite intelectual africana, educada na Europa, que ataca efetivamente a presença e a influência europeia em África utilizando-se das armas intelectuais ganhadas da Europa”¹⁰².

Ainda para Ogbazi, apesar da experiência de colonização, comum a todo continente africano, o Zimbábue distingue-se por dois aspectos de sua história: pelas *Chimurengas*, guerras civis pela resistência e pela libertação do território contra os colonos britânicos; e,

¹⁰⁰ “reclaiming of their people’s voiceless position” (OGBAZI, 2012, p. 16).

¹⁰¹ “the dialectical relationship between the colonizer and the colonized, to the extent that it is no longer possible for the former master as much as for the former slaves to define themselves without taking into account the existence of the OTHER” (NKOSI, 1990, apud RATHKE, 2008, p. 1).

¹⁰² “new African intellectual elite, European-educated, effectively attacking Europe’s presence and influence in Africa with Europe’s won intellectual weapons” (MEZU, S/D, apud OGBAZI, 2012, p. 47).

não obstante o histórico de luta e resistência, pela independência tardia, apenas 1980, se comparado aos demais países do continente. Para Flora Veit-Wild (1992) a literatura do Zimbábue, como expressão de seu povo, não passa incólume às marcas de duas guerras civis e de uma independência tardia. Veit-Wild, utilizando-se de critérios como experiências comuns de nível social, político e educacional, que ressoam em suas obras literárias, distingue três gerações entre os escritores zimbabuenses.

A Geração I, pioneira, começou a publicar nos anos 1950, veio de um contexto de formação educacional mais restrito e compartilhava e apoiava o nacionalismo africano que emergia. A Geração II formou-se em um contexto de educação formal mais acessível aos negros, pela demanda da industrialização do país, e foi marcada pelos conflitos políticos da década de 1960. Sua carreira literária dá-se nos anos 1970, sob a repressão política e o isolamento cultural dos intelectuais. Os escritores da Geração III vivenciaram precocemente a experiência da guerra, que se torna um tema central de sua produção. Por não serem veteranos nacionalistas, mantêm uma postura mais aberta e crítica em relação à sociedade e à política no Zimbábue pós-independente. A esta geração pertence Yvonne Vera, que já em sua obra inaugural, *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), realiza uma revisão ou releitura dos conturbados dezesseis anos de guerra civil no Zimbábue, antecedentes à Independência em 1980, sob a perspectiva de suas personagens, majoritariamente, femininas, muitas vezes traumatizadas por suas violentas e opressoras experiências de vida.

Como procuramos demonstrar, a origem colonial aproxima os sistemas literários latinoamericano e africano, a literatura brasileira e a do Zimbábue, em suas buscas por uma identidade nacional. Todavia, os modelos implantados pelo colonizador europeu, a época e a duração da colonização, e as reações dos povos na colônia e na pós-colonialidade suscitaram singularidades próprias na América e na África. No Zimbábue, o processo colonial iniciou-se ao final do século XVIII, enquanto o Brasil já era colônia portuguesa há quase trezentos anos. No mesmo descompasso deram-se os processos de independência, que lá ocorreu em 1980 e aqui em 1822. Deste modo, tanto em seu período colonial, quanto pós-colonial, a literatura zimbabuense é mais recente do que a brasileira, e convive ainda, de modo mais manifesto, com problemas advindos de uma política colonial e pós-colonial conturbada, haja vista o violento regime ditatorial implantado após a Independência e que se estende até os dias de hoje.

No que tange à imposição de modelos, os escritores do Zimbábue têm, por um lado, uma forte referência do cânone literário inglês, enquanto os brasileiros foram fortemente influenciados pela literatura portuguesa. Todavia, diferente do Brasil, em que a língua do colonizador suplantou as demais, a maior parte da produção literária do Zimbábue encontra-se produzida nas línguas

vernáculos, shona ou ndebele (VEIT-WILD, 1992; ROSCOE, 2008; BAMIRO, 2000). E mesmo dentro da literatura escrita em língua inglesa existe um movimento de nativização, ou africanização, do idioma do colonizador, o qual permanece como língua franca. Para Campos (2013), a literatura brasileira nasce sob o signo da hibridização linguística e cultural. Conquanto a questão de utilizar, não utilizar ou como utilizar a língua do colonizador permanece latente no panorama das literaturas africanas, ela não faz mais sentido no contexto atual da literatura brasileira geral.

Ao nos voltarmos especificamente para a literatura negra, negro-brasileira ou afro-brasileira, seus critérios caracterizadores, arrolados por Duarte (2008), parecem próximos à obra de Yvonne Vera, pois: o negro é o universo temático de suas narrativas; a escritora é e assume-se negra; seu ponto de vista registra sempre uma perspectiva crítica, de baixo para cima, do que é narrado; a linguagem utilizada valoriza ritmos, entonações e vocabulário das culturas negras; e, mesmo visando a um público leitor internacional, além do conterrâneo, há claramente uma preocupação com a “criação” e “formação” de um público leitor para a representação literária negra de seu país, fecunda de suas manifestações culturais.

Mesmo sem visar a uma aproximação sistemática dos dois sistemas literários, consideramos que observar os processos de fundação e desenvolvimento desses sistemas literários, brasileiro, incluindo sua vertente afro-brasileira, e zimbabuense, suas aproximações e afastamentos, corrobora uma reconstrução de nosso olhar sobre o outro e orienta um trabalho de tradução mais consciente e capaz de contribuir para a renovação da imagem do outro, o africano, que procuramos traduzir, livre dos discursos coloniais marginalizantes que o africanizaram, e de nós mesmos, pois ao pensarmos sobre aquele povo, sua história, sua cultura, sua realidade, pensamos também sobre nossa própria história, nossa própria cultura e nossa própria realidade.

4.3 AS ESCOLHAS TRADUTÓRIAS

Em nosso projeto de tradução, algumas diretrizes gerais guiaram a tradução dos diferentes contos. Com isso buscamos, primeiramente, garantir unidade à obra, abordando-a em sua integralidade, como sugere Bassnett (2002). As diretrizes gerais respeitam também o projeto temático e os traços estilísticos fundamentais da autora, selecionados durante a análise do original e considerados como passagens significantes da obra a serem transpostas para a tradução. A opção por não traduzir nomes de personagens, em língua inglesa ou autóctone, se enquadra nessas diretrizes. Os nomes em uma obra literária podem descrever ou

caracterizar personagens, seja por referir-se a outras palavras ou por constituírem alusões literárias, bíblicas ou históricas (LEFEVERE, 1992). Em nosso projeto, tal opção visa também a preservar a discussão temática da autora acerca do ato de nomear como prática imperialista no contexto da colonização de seu país e as consequências dessa prática para a subjetividade e identidade do indivíduo no contexto colonial.

Se por um lado, a manutenção de nomes nos idiomas do original pode dificultar a apreensão do leitor da descrição ou caracterização das personagens construída pela autora, a existência desses nomes em língua inglesa e em línguas autóctones na tradução possibilita ao leitor de língua portuguesa perceber, em alguns momentos, a tensão entre os colonizadores ingleses e os povos colonizados, e, em outros, a interferência, por apropriação e subversão, de uma cultura sobre a outra, de uma língua sobre a outra, de um povo sobre o outro. Ela pode ainda suscitar a curiosidade e o interesse do leitor, que poderá ampliar seu conhecimento acerca da cultura representada.

Junto à manutenção de nomes próprios de personagens, a preservação de vocábulos em língua autóctone ou de vocábulos que sofreram processo de nativização de outras línguas para a autóctone foi assegurada nas traduções com o mesmo propósito. Quanto aos topônimos, cogitamos, a princípio, conservar a denominação como no original, com vistas a valorizar seu aspecto geográfico e histórico. Decidimos, no entanto, que, como boa parte das referências geográficas já era familiar à cultura alvo, não faria sentido conservar a denominação com a grafia original. Substituímo-nas, assim, por seus nomes aportuguesados, a exemplo de Niassalândia, Cataratas Vitória e rio Zambeze. Ao observarmos a tradução da mesma obra feita por Flora Veit-Wild (1997), verificamos soluções parecidas, pois a tradutora também mantém inalterados os nomes de personagens e os vocábulos de línguas autóctones, e traduz topônimos, como *Victoriafälle* e *Sambesi*.

A valorização dos vocábulos em línguas autóctones pretende resguardar a característica, comum a autores pós-coloniais e compartilhada por Vera, da hibridização da língua do colonizador que, por meio da inserção de palavras, conceitos, metáforas, e ritmo africanos, produzem variações significativas (TYMOCZKO, 1999). Isso ganha força na obra que traduzimos por pertencer a uma cultura, a zimbabuense, em que três línguas diferentes coexistem. O inglês, introduzido com a colonização, prevalece ainda como língua oficial e durante a história de colonização foi nativizado. Já as línguas autóctones shona e ndebele são faladas por 80% e 15% da população, respectivamente. Há também outros idiomas existentes no país, utilizados em menor escala (BAMIRO, 2000). Ademais, a presença de tais vocábulos aproxima o texto traduzido da literatura afro-brasileira, por, assim como ela, veicular

linguagem própria da cultura negra. Ainda, ao preservar palavras em outros idiomas na tradução, chamamos a atenção do leitor, interrompendo a fluência do texto, para o fato de o texto que ele lê tratar-se de uma tradução, o que atenta contra a “invisibilidade do tradutor” e o “apagamento da tradução” (VENUTI, 2002). Salientamos, todavia, que tais vocábulos foram marcados tipograficamente no texto, como exige a norma padrão da língua, por meio de itálico. Desta forma, apesar de serem mantidos, reconhecemos que tais vocábulos foram exotizados em nossa tradução.

Quanto aos nomes de eventos históricos específicos da cultura representada e pouco familiares à cultura alvo, decidimos primeiramente não preservá-los, como no original, por entender-mos que sua manutenção no texto não atingiria efeito semelhante ao do original e prejudicaria a leitura da tradução, já que um leitor brasileiro não-profissional provavelmente não teria conhecimento ou não se recordaria de imediato de eventos que marcaram a história da colonização inglesa na África, especificamente do Zimbábue. No entanto, o valor e significado histórico de tais nomes para a cultura representada acabaram por solapar tal decisão. Assim, mantivemos no texto, em itálico, as denominações “*Bush war*”, a guerra civil, “*Great Trek*”, a grande migração holandesa, e o termo “*squatters*”, que remete aos africanos que viviam e trabalhavam em terras pertencentes aos colonos, durante a colonização. Destacamos que a utilização desses nomes está condensada no primeiro conto da coletânea.

Outra diretriz que pautou a tradução foi a de tentar preservar características estilísticas da autora. Nesse sentido, tentamos manter na tradução a utilização massiva no original de termos que remetessem à água. Para tanto, optamos por termos em português que contivessem a mesma relação, mesmo que, no contexto, sua utilização causasse certo estranhamento. Um argumento em favor da manutenção da referência a elementos da natureza, incluindo animais e paisagem, é seu importante papel na representação do pensamento africano, que podemos observar em seus provérbios e parábolas (CHIKUHW, 2007).

Mais especificamente na obra de Vera, Carolyn Martin Shaw (2011) defende que a água, a terra, o céu e o fogo são elementos de uma complexa simbologia. Em seus romances, afirma, água, terra e céu são de fato personagens. Contudo, o uso que Vera faz desses elementos diverge daquele de boa parte das representações africanas. Segundo Shaw (2011, p. 227), na obra de Vera, “a natureza não representa beneficência transcendente, não dá consolo e conforto”¹⁰³. Shaw afirma que a escritora constrói uma associação binária do

¹⁰³ “nature does not represent transcendent beneficence, does not give solace and comfort” (SHAW, 2011, p. 227).

homem com a terra, contrária à imagem comum da “mãe terra”, e da mulher com o céu. Outro recurso do estilo da autora é a utilização de itens vocabulares polissêmicos, especialmente ligados ao campo semântico bélico. Na tradução, procuramos adensar o uso desse recurso para enfatizar o ambiente próprio da violenta guerra civil em que transcorrem as narrativas, não familiar à história recente da cultura alvo.

Outro ponto desafiador para a tradução foi a manutenção do grande número de repetições, característico do estilo da autora e elemento fundamental para a estruturação do ritmo e das redes de significados subjacentes na obra. Deparamo-nos com repetições de itens vocabulares, de nomes, de expressões, de estruturas sintáticas e de imagens dentro de um mesmo conto e em contos diferentes. Tais repetições, de diferentes níveis, sua manutenção ou seu apagamento, relacionam-se às tendências deformadoras como a racionalização, o enobrecimento, o empobrecimento quantitativo, a destruição de ritmos, a destruição das redes de significantes subjacentes e a destruição dos sistematismos da obra. Para o equilíbrio que visamos a alcançar em nosso trabalho, procuramos diferir as repetições que são próprias da língua inglesa das esteticamente empregadas e das relacionadas a elementos chave da discussão temática. Essas duas últimas tentamos preservar, o que nem sempre foi possível. Assim, as repetições de vocábulos e de estruturas sintáticas mais peculiares foram mantidas. Já repetições de vocábulos recorrentes como “*again*” e “*around*” variaram de conto para conto. Nos casos de repetições características da língua de partida, preferimos opções mais sintéticas, como elipses e omissões, para evitar redundâncias e ênfases desnecessárias ao português.

Uma outra diretriz nas traduções foi a de evitar a tradução de termos e conceitos por vocabulário que remetesse ao processo colonial brasileiro, já que o processo de colonização dos dois países foi diferente. Esta diretriz relaciona-se diretamente ao critério ético que procuramos adotar na tradução, em contraposição à tradicional atitude etnocêntrica. Enquanto o sistema aqui era escravista, lá, como descritos nas narrativas, parece mais uma servidão ou trabalho de remuneração baixíssima. Então, se tentássemos utilizar termos próprios da cultura brasileira, poderíamos facilitar a leitura do texto, mas negaríamos ao leitor o acesso ao diferente, ao estrangeiro, à cultura que de fato está representada na obra (VENUTI, 2002). Ainda, poderíamos agregar um sentido que não existia e impossibilitar ao leitor refletir sobre as diferenças entre nossa colonização e a dos povos representados, impedindo-o de realmente ver o outro. Assim, evitamos, por exemplo, traduzir *Madam* por Sinhá, *Bass* por Senhor, *Hut* por Mocambo; e alterar plantação de milho por plantação de cana, cultura predominante em certo período do Brasil colônia, ou mesmo a cor do milho, de branco para amarelo.

Outra diretriz foi a de manter a tipografia do original, reproduzindo seus espaçamentos e paragrafação. Houve certo impasse quanto à marcação do discurso direto, que no original está assinalado por aspas. A princípio, passamos em português ao uso do sinal de travessão. Em um segundo estágio, optamos pela manutenção do uso das aspas e, assim, refizemos a marcação dos diálogos. Nossa preferência pelas aspas dava-se em virtude de possibilitar a marcação do início e do fim das falas. Com os travessões, em alguns trechos em que as falas eram interrompidas por intromissões do narrador, seu término e retomada não pareciam ficar tão claros quanto no original. Veit-Wild (1997) não utiliza as aspas, mas a pontuação utilizada (>> <<), característica da língua alemã, permite também a marcação do início e final de cada fala. Contudo, decidimos, por fim, pela utilização da pontuação padrão de língua portuguesa, com utilização de travessão, com vistas a equilibrar a estranheiridade do texto, que preferimos manter em relação ao conteúdo cultural representado e estilo da autora e não a aspectos linguísticos específicos das línguas envolvidas na tradução. Ressaltamos que os travessões presentes no original, que indicam interrupção de um período para inserção de informação, foram mantidos na tradução.

Estruturalmente, nossa diretriz foi a de não alterar as narrativas. Mantivemos os parágrafos curtos, com frases mais longas e completas, alternadas com outras mais curtas e fragmentadas. Preocupamo-nos também em manter as constantes referências e descrições de objetos, traço comum aos contos e romances da autora. Os objetos ganham diferentes e importantes funções nas narrativas, como a de demarcar limites entre o mundo do colonizador e do colonizado, em “Crossing Boundaries”. Para Francesca Romana Paci (2011, p. 336), Vera utiliza os objetos materiais, como latas, panelas, roupas, sapatos, bicicletas, armas, entre outros, nas narrativas, para compor sua própria e original “fenomenologia mista”¹⁰⁴. Para além disso, os objetos materiais corroboram o caráter realista das narrativas, participam da ambientação das mesmas e ressaltam a presença e influência colonial na cultura local.

Os títulos dos contos não sofreram grandes alterações e receberam, mormente, tradução bem próxima ao original. Assim o fizemos, pois em muitos casos eles dão indicações ao leitor sobre o tema do próprio conto, como em “Crossing Boundaries” em que as personagens estão todo tempo envolvidas em situações limite e cruzando limites, ou “It Is Over” em que não apenas a guerra civil está acabada, mas a própria relação e integração familiar e social da personagem que volta da guerra para casa e não se sente acolhida, partindo para cidade. Em outros casos, os títulos reproduzem aspectos da ambiência do conto, ou

¹⁰⁴ “mixed phenomenology” (PACI, 2011, p. 336).

refletem o estado de confusão das personagens, como em “A Thunderstorm”, ou aludem a situações humilhantes por que elas devem passar, como em “An Unyielding Circle” e “Getting a Permit”. De modo geral, os títulos foram vertidos com a letra inicial de suas palavras principais em maiúscula, para manter proximidade com os títulos originais.

O título da coletânea, homônimo a seu décimo primeiro conto, foi mantido por acreditarmos que, nele, a autora transmite tanto uma provocação desafiadora ao colonizador, ao utilizar uma frase com estrutura de pergunta, mas sem a pontuação adequada, quanto seu projeto de “*carve*”, “entalhar”, outras e novas identidades, além daquelas fragmentadas pela força devastadora opressão colonial e patriarcal. Destacamos que Veit-Wild (1997) exhibe uma opção diferente. Enquanto traduz o nome do décimo primeiro conto para “*Warum schnitzt du jeine anderen Tiere...*”, ela nomeia a coletânea como “*Seelen im Exil*”, imagem das “almas exiladas” contida no conto “*Crossing Boundaries*”. Com essa opção, acreditamos que a tradutora pretende enfatizar para seu público alvo a condição de fragmentação da identidade africana, causada tanto pela ruína das tradições étnicas quanto pelas condições de vida miseráveis, a solidão e os conflitos racial e de gênero, amplamente discutida na obra. Contudo, tal opção também se apaga a provocação, o tom desafiador e combativo do título original.

Uma questão bastante desafiadora na tradução foi a de transmitir a africanização do idioma inglês. Entre as opções cogitadas, poderíamos tentar o uso de dialetos, regionalismos ou recorrer a empregos linguísticos comumente associados à população negra no contexto colonial da cultura alvo. Nos três casos, principalmente no último, avaliamos que o resultado não seria convincente e, pior, reforçaria estereótipos e iria de encontro ao critério ético adotado. Pareceu-nos melhor, então, a opção, sugerida por Koehler (2003, apud ADEAGA, 2006), de utilizar a linguagem coloquial para conter a nativização do idioma inglês, apesar da impossibilidade com tal opção de oferecer ao leitor da tradução algum entendimento das línguas autóctones envolvidas. A utilização da variedade coloquial do português brasileiro, marcada por usos que se desviam da norma padrão da língua portuguesa, aconteceu principalmente nas falas das personagens. Por último, durante a tradução tentou-se, a princípio, transpor os tempos verbais para o correspondente mais próximo possível em língua portuguesa. Essa opção visava a preservar os sistematismos do original e a atenuar os efeitos sobre o número de palavras e ritmo da tradução. No entanto, a opção por locuções verbais, para conter a estrutura de tempos com verbo auxiliar e verbo principal em inglês, como o *past perfect*, estava tornando o texto traduzido arrastado e, em alguns casos, artificial. Assim, a

diretriz passou a ser utilizar o tempo verbal mais adequado para a situação em língua portuguesa e procurar respeitar sua repetição em correspondência com o original.

4.4 A TRADUÇÃO ESPECÍFICA DOS CONTOS

4.4.1 A tradução de “*Crossing Boundaries*”

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

A discussão central do conto respeita à questão da terra. Tal discussão não aborda apenas a posse da terra, de um ponto de vista legal, de direito ou do conflito armado. Aborda também a questão do pertencimento. Não apenas a quem a terra pertence, mas quem pertence à terra, brancos ou negros, personagens masculinas ou femininas (COUSINS, 2011). Assim, abundam no texto vocábulos referentes a essa discussão. Existem, por exemplo, cinco vocábulos diferentes para “terra”/ “chão”, a saber: “*floor*”, “*ground*”, “*earth*”, “*land*” e “*soil*”, e outros tantos para “margem”/ “fronteira”, quais sejam: “*boundaries*”, “*edge*”, “*border*” e “*fringe*”. É importante notar que há, além da grande variedade de vocábulos, um grande número de repetições de alguns desses vocábulos no desenvolvimento do conto.

Os acontecimentos no conto se passam ao final da década de 1970, em uma fazenda no interior do país, cujo regime de trabalho é servil. Essa ambientação demandou um estudo de vocabulário específico para a tradução de termos referentes às atividades das personagens, que se dedicam, por exemplo, à cultura do milho. Era preciso traduzir a descrição de suas atividades, seus instrumentos, sem utilizar termos de uma agricultura atual, muito marcada pelo viés empresarial, para manter a ambiência do original. “Short-handled hoes”, por exemplo, foi traduzido por “enxadinha”, ao invés de “enxada de cabo curto”, por parecer mais simples e, quase, afetuosos, pelo uso do diminutivo. Assim, tentamos nos aproximar mais do tipo de descrição que a autora constrói do trabalho dos negros na lavoura, um trabalho familiar, de comunhão com a terra e as plantas, que chegam a ser personificadas.

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

No mesmo campo semântico, o conto ainda dispõe de vocábulos como “*soil*”, que traduzimos como “solo”, “*floor*” e “*ground*”, que procuramos distinguir como “piso” e “chão”. Há no conto um “uncarpeted cement floor” na casa dos patrões brancos, um “cold cement floor” na mesma casa e “dung-treated floors” na cabana dos servos negros. O “piso de cimento sem carpete” e o “frio piso de cimento” caracterizam a casa dos brancos como um entre-lugar em a relação à metrópole, onde se teria carpetes no piso, e ao colonizado, marginalizado, para quem o chão é frio. Já a tradução de “dung-treated floors” causou-nos certa trepidação. A princípio, não encontramos registro de uma tal prática na cultura alvo e optamos por substituir a expressão por “chão batido”, por avaliar que a relação da casa dos negros ao “*dung*”/“esterco” poderia soar estranha ao leitor, não familiarizado com um tal tipo de revestimento. Verificamos, afinal, que houve, sim, na cultura alvo, a prática de utilizar o esterco como agente cimenteiro. Comum há séculos, a técnica ainda subsiste na chamada arquitetura de baixo impacto ambiental. Desta forma, traduzimos a expressão por “piso cimentado com esterco” e conseguimos, em certa medida, preservar a oposição feita pela autora entre os três lugares: da metrópole, do colono e do colonizado, pela caracterização dos três “pisos”: encarpetado, sem carpete e cimentado com esterco.

Neste conto, deparamo-nos também com repetições de diversos elementos na narrativa. As repetições de construções sintáticas, como a de períodos com três frases separadas por vírgulas, com que a autora confere ritmo peculiar à narrativa, foram mantidas no limite das regras de pontuação da língua portuguesa. Para compensar casos em que a vírgula foi perdida, naqueles em que o sujeito era o mesmo para as duas orações, por exemplo, houve inserção de vírgula em outros períodos que a permitiam em português e que não existiam em inglês. No caso da repetição de pronomes, pessoais e principalmente possessivos, essa foi observada mais como aspecto peculiar de cada língua do que como característica da autora, apesar de entendermos que participa

de seu estilo. Assim, a exceção de períodos em que a presença era necessária para a compreensão do sentido, os pronomes abundantes no original, abrigados pela característica da língua inglesa, foram majoritariamente eliminados na tradução, por soarem redundantes e cansativos em português.

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

Quadro 1 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido¹⁰⁵

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

Nesses parágrafos podemos observar que a aliteração do original não pôde ser mantida. A repetição do som contido em “*worked*”, “*without*”, “*weariness*” e “*was*” foi substituída pela repetição de sons em “sem” “sinal” “cansaço”. O som do “s” é retomado mais adiante no parágrafo com o plural que, diferentemente do inglês, deve ser marcado em quase todos os vocábulos da frase: “bebês, soltos das costas das mães”.

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

¹⁰⁵ Os quadros construídos para comparação entre original e tradução têm como referência o modelo de Torres (2004, apud SANTOS, 2014).

repetições vocabulares em que há mudança do sentido da palavra não puderam ser preservadas. É o caso de “*ground*” que, mormente, é traduzido como “chão”, mas que se perdeu em “maize already ground”/“milho já triturado” e “stood her/his ground”/“manteve sua posição”.

Os nomes próprios não foram traduzidos, nem do inglês nem de línguas autóctones. Nos casos de vocábulos étnicos e daqueles que veiculam e ressaltam o socioleto hibridizado das personagens, optamos por destacá-los em itálico no corpo no texto e esclarecer seu significado em glossário, disposto no último capítulo da tese.

O termo “*squatters*”, apesar de poder ser traduzido para o português como “posseiros”, foi inicialmente substituído por “servos”. Isso porque pretendíamos evidenciar a relação de concessão temporária das terras. Posseiro em português remete a alguém que toma posse da terra e que, com o tempo, pode obter a propriedade reconhecida da mesma. Os posseiros, no conto, não têm direito à terra por tempo de uso. Eles têm uma relação de servidão com os proprietários brancos que, em troca de trabalho, não cobram taxas pelo uso da terra habitada. Fica claro, na narrativa, que a terra pertence aos brancos, pelas leis coloniais, e que eles “emprestam” a terra aos negros, que podem ser expulsos a qualquer momento. O termo “posseiros” também poderia remeter aos trabalhadores sem terra brasileiros ou ao movimento de retomada das terras no próprio Zimbábue pós-independente. Outras possibilidades, como “meeiros” ou “arrendatários”, foram aventadas, mas pareceram imprimir uma condição financeira mais vantajosa para os negros do que o conto sugere. Por fim, o termo “*squatters*” foi reintegrado ao texto, prevalecendo inalterado na tradução, devido ao sentido e ao valor histórico-cultural agregado ao termo na cultura representada. O termo “*squatter*”, no contexto colonial, referia-se aos negros que, por força das medidas do governo colonial, foram levados a trabalhar em terras apropriadas por colonos brancos. Como o termo foi mantido na tradução, ele foi elucidado no prefácio elaborado pela tradutora.

Outra peculiaridade deste conto é a grande quantidade de alusões históricas e culturais, tanto a cultura ocidental quanto a culturas autóctones. No trecho destacado temos uma alusão cultural:

Quadro 2 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

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

Outra possível alusão que nos preocupou foi a contida na descrição do trabalho na cultura do milho, que se segue:

Quadro 3 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

A nosso ver, a descrição poderia remeter à parábola do semeador. Assim, empreendemos uma consulta a *King James Version* da Bíblia, dada a colonização/evangelização britânica do país, para verificar o termo utilizado no texto. O termo encontrado foi “*tares*” e a plantação é de “*wheat*” (KING JAMES BIBLE, MATTHEWS, 13 : 24-30 - *on-line*). Então, não nos vimos compelidos a utilizar “joio” para traduzir “*weeds*”, já que, se há uma alusão de fato, ela não se constituiria literalmente, mas pela aculturação à cultura local, da plantação de milho. O joio é uma planta daninha que se assemelha ao trigo. No caso do milho, existe uma variedade de plantas daninhas que prejudicam a plantação. Optamos, primeiramente, por não particularizar o nome específico de uma planta e utilizar apenas “planta daninha”, expressão recorrente em textos técnicos e acadêmicos das ciências agrárias. No entanto, por não percebermos um efeito estético específico gerado pela utilização de “planta daninha”, ao invés de “erva daninha”, optamos, ao final, por utilizar a expressão “erva daninha”, mais corrente na cultura alvo, com vistas a corroborar a fluência da tradução.

Ressaltamos que é possível uma interpretação em que as “*weeds*” fossem os negros, os quais os brancos consideram que precisam ser “*pulled out*”/“arrancados” da terra, para serem mais facilmente dominados. Ainda, não havendo uma alusão bíblica, ou a ela se somando, é possível perceber uma alusão à cultura agrícola, em que plantas daninhas produzem efeitos negativos diretos e indiretos. Em um fenômeno denominado “interferência”, cuja gravidade depende, entre outros fatores, do período de convivência entre as plantas daninhas e a cultura principal (EMBRAPA, 2006), poderíamos sintetizar os efeitos negativos do sistema colonial.

Já alusões a eventos históricos, explícitas ou implícitas, foram a princípio traduzidas ou substituídas por termos mais gerais e explicativos e referenciadas, de modo geral, no prefácio da tradutora (alocado no capítulo final da tese). Esse fora o caso da “Bush War”, da “Great Trek”, do “Land Apportionment Act” e dos atentados contra os vôos “Air Rhodesia Flight 825” e “Air Rhodesia Flight 827”. Todavia, ao final, por sua relevância histórico-cultural e na narrativa, os termos “Bush War” e “Great Trek” foram preservados na tradução, decisão explicitada no prefácio. Outras dificuldades desta tradução foram os termos “*hut*” e “*homestead*”. A princípio, pensamos em traduzir “*hut*” por “choça” ou mesmo “mocambo”, pois cabana em nossa cultura soa um tanto artificial para o contexto. Todavia, mocambo remeteria ao sistema colonial brasileiro que se constituiu de maneira diferente do zimbabuense e que assumiu outros significados em nossa cultura, posteriormente. Para “*homestead*”, poderíamos utilizar “rancharia” ou “povoado”. Rancharia denota a condição pobre das habitações, mas destoa de “cabana”. Assim, optamos por “cabana”, que é um termo corrente em textos com referências a habitações africanas, e “habitação”, que é mais neutro, e não

carrega em si a suposição de uma infraestrutura disponível em um “povoado”, que não existe no “homestead” descrito no conto.

As opções para tradução de nomes de animais no conto variou de acordo com os casos. Destacamos a opção por “grou” para “*cranes*” e “corvo” para “*crow*”. A opção por “grou”, que a princípio fora traduzido por “garça”, visa a privilegiar a fauna africana e evitar remeter o leitor a animal de mesmo nome em seu contexto. Por ser uma ave africana relativamente conhecida, não julgamos necessário dedicar-lhe espaço em nosso prefácio. Já a escolha de “corvo”, que poderia ter sido traduzido por “gralha” ou ter sido clarificado com o acréscimo de referência ao tipo específico de corvo da região africana, o *corvus albus*, objetiva tanto corroborar o efeito empreendido na analepse em que é utilizado, que retoma um episódio “inquietante” na vida da personagem “velho homem”, quanto preservar sua notória intertextualidade literária.

Por fim, destacamos que, neste conto, assim como nos demais, procuramos transpor um traço estilístico específico da autora: a grande quantidade de advérbios nas narrativas, terminados, mormente, em “-ly”. Desta forma, procuramos vertê-los para um advérbio correspondente, terminado em “-mente”. Ressaltamos que por vezes tal opção causou estranhamento ao texto traduzido e que as exceções à preferência por tais advérbios deram-se em diálogos, quando opções por advérbios mais coloquiais foram privilegiadas, e em casos de advérbios duplos, quando a construção mais afeita ao português, com utilização da terminação “-mente” apenas no segundo advérbio, foi preferida. Já a ordem dos adjetivos, diferente nas línguas meta e fonte, variou de acordo com diferentes fatores. Em construções sintáticas mais simples, optou-se pela ordem mais fluente em português. Em construções sintáticas mais peculiares, procuramos transpor a ordem utilizada no original. Já em casos em que a ordem influenciava o sentido contido no trecho, a escolha deu-se em função do sentido a ser privilegiado, caso, por exemplo, do “old man” traduzido por “velho homem” e não “homem velho”, em “Crossing Boundaries”.

4.4.2 A tradução de “Independence Day”

A tradução de “Independence Day” foi a primeira que empreendemos¹⁰⁶. No conto, o dia da cerimônia de independência do Zimbábue é abordado não pela perspectiva de alguma das muitas autoridades e heróis presentes na celebração, mas da de uma anônima personagem

¹⁰⁶ A tradução deste conto e parte de nossas reflexões e comentários tradutórios acerca dela foram publicados na revista *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 13, em 2012.

feminina, uma prostituta. A descrição do evento feita pela autora na narrativa assemelha-se bastante com a cerimônia de fato, o que pudemos comparar por meio de fotos e vídeos. Consideramos esta tradução relativamente mais simples do que a de “Crossing Boundaries”, por três fatores: primeiro, por se passar em um ambiente citadinho e no decorrer de uma cerimônia oficial com os quais o leitor brasileiro está bem familiarizado; segundo, por conter um número menor de alusões históricas específicas; e, por último, por sua extensão diminuta que permite uma solução mais simples para casos de repetição de vocábulos e estruturas, por exemplo.

Entre nossas maiores preocupações com essa tradução estiveram a preservação do jogo irônico construído pelo narrador em todo o conto e a manutenção de elementos como a “rua pavimentada”, o “estádio”, a “televisão”, que simbolizam a imposição cultural do colonizador, reproduzindo, na colônia, o mundo do colonizador. As opções estilísticas da autora, como as significativas repetições de vocábulos, também foram conservadas. Nesses casos, a escolha deu-se pelo uso de termo correspondente que melhor abarcasse os empregos da palavra original nas diferentes situações e por sua repetição, com variações mínimas necessárias. Exemplos disso são: “*line*” por “alinhar”, “*give back*” por “devolver”, “*excited*” por “entusiasmada”, utilizados em três oportunidades diversas cada um. Novamente, pronomes pessoais e possessivos foram economizados na tradução. Ainda quanto ao estilo, preservamos estruturas sintáticas peculiares com que a autora dá ares poéticos a sua prosa, o que observamos nas frases fragmentadas, destacadas a seguir:

Quadro 4 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Em outros momentos, optamos por enfatizar o projeto da autora, notável em toda sua obra, de visibilizar a experiência do povo zimbabuense, com especial enfoque para o feminino. Assim, na cena em que as duas bandeiras são descritas, “The old flag was flapping in the air, the new one was hanging below”, o que poderia ter ficado “A velha bandeira tremulava no ar, a nova estava pendurada embaixo” foi traduzido por “A velha bandeira oscilava no ar, a nova aguardava embaixo”. Com objetivo de ressaltar a tensão advinda da transição política, optamos pelos termos “oscilar” e “aguardar”. No oscilar da bandeira antiga, cabe a oscilação do sistema

colonial abalado por mais de quinze anos de guerra civil pela descolonização. No aguardar embaixo da bandeira nova, parece possível antever o perigo da descolonização como mera troca de opressor, sem cessar a opressão (FANON, 2013).

Por último, destacamos o caso particular da inquietante imagem “green space in her head”, que foi mantida como no original, “espaço verde em sua cabeça”. Acreditamos que conferir contornos concretos a espaços internos, abstratos, das personagens é um recurso estilístico da autora. Neste conto, a imagem do “espaço verde” na mente da personagem refere-se a um espaço interno em que ela se refugia. Assim, não logramos traduzi-la por termos como “parque”, “área” ou “canto verde”. Também não optamos por interpretar ou desdobrar seus possíveis sentidos, substituindo-a por termos como “refúgio” ou “abrigo”. Tampouco tentamos contê-la em alguma expressão de nossa língua. Além disso, o termo “space”, além de recorrente em suas narrativas, é bastante significativo no projeto da autora, que percebe a escrita como um “espaço” de maior liberdade para as mulheres (VERA, 1999), e a mudança no segundo termo da expressão, “green”, talvez desconfigurasse um traço autoral, a alusão a elementos da paisagem natural do Zimbábue, muito forte em outras narrativas. De qualquer maneira, a estranheza causada de início acaba resolvida no próprio conto, em seu desfecho, quando o narrador substitui a imagem por “safe space in her mind”, traduzido por “espaço seguro em sua mente”.

4.4.3 A tradução de “The Shoemaker”

Na tradução de “The Shoemaker” a premissa de que toda tradução é determinada pela leitura individual do tradutor (BASSNETT, 2002), entre outros fatores, é essencial. Nesse conto, observamos a interação de três personagens negras, duas garotas e um sapateiro. Ao pesquisar textos críticos sobre o conto, deparamo-nos com a interpretação de Lunga (2010). Ao discutir a subalternização nos contos de Vera, o autor considera que as personagens femininas desse conto vão até o sapateiro com a pretensão de pagar por seus serviços com favores sexuais. Em nossa leitura, não percebemos, na materialidade do conto, indícios que comprovassem tal hipótese, a qual talvez seja informada por conhecimento do contexto maior que o nosso. Mesmo assim, optamos por não adotar a interpretação do autor, nem evidenciá-la em nossa tradução.

Mantemos nossa própria leitura do original, em que observamos sim elementos que indicam sensualidade e provocação por parte, principalmente, de uma das personagens femininas, para com a personagem masculina, e da personagem masculina, cuja relação com

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

Uma de nossas estratégias de tradução, também utilizadas para os demais contos, que dão unidade aos textos que compõem a coletânea, a destacarmos na tradução desta narrativa é a economia de pronomes. Nos seguintes excertos, podemos observar a fluência que o texto em língua portuguesa ganha ao operarmos o corte de pronomes possíveis, mas desnecessários em nossa língua:

Quadro 5 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Quadro 6 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

No Quadro 5, apresentamos o parágrafo original e uma tradução literal do mesmo, ambos com oito pronomes, pessoais e possessivos. No Quadro 6, apresentamos o original comparando-o com uma tradução que modaliza o uso dos pronomes, reduzindo-os a três, dois possessivos e um reflexivo. Acreditamos que tal alteração garanta fluência para o texto na língua alvo, sem comprometer, grandemente, o sentido e o estilo do original, alvejando características linguísticas díspares nas línguas inglesa e portuguesa, a maior e menor propensão ao uso de pronomes, respectivamente.

Outra opção, válida para esse e para os demais contos traduzidos, é a uniformização na tradução de uma estrutura linguística repetidamente utilizada pela autora. É frequente nos contos o uso do sintagma com adjetivo atributivo duplo, “adjetivo-adjetivo-substantivo”,

possível e fluente em inglês, mas estranho ao português. Tais usos foram vertidos, o mais das vezes, para a estrutura “substantivo-adjetivo-conjunção “e”-adjetivo”, mais familiar a nossa língua, como podemos observar nos seguintes excertos:

Quadro 7 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Uma dificuldade nessa tradução foi diferenciar os usos de “in”, “into” e “inside”, que resolvemos traduzindo: “in” como “dentro”, “into” como “para dentro” e “inside” como “lá dentro” ou “aqui dentro”, a depender a perspectiva adotada pelo narrador. Em outro caso, a ocorrência de “held”, “held back” e novamente “held”, utilizados em frases subsequentes, e em outras narrativas, mas com sentidos sutilmente diversos, foi vertida, em uma primeira sequência textual, para “mantida” e, em uma outra sequência, para “segurar”, como observamos nos excertos:

Quadro 8 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Quadro 9 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Não tivemos problemas para traduzir a ambientação do conto, um ambiente citadino, mas foi preciso realizar uma breve pesquisa para verificar termos como “*snuff box*”/“caixa de rapé”. Algumas expressões como “*frantic*” e “*wonder*” são comuns a diferentes contos e procuramos manter uma uniformidade em suas traduções, transpondo-os para “frenético” e “perguntar-se”, com pequenas alterações necessárias ao contexto de cada ocorrência. Destacamos que outras expressões, e imagens nelas contidas, podem remeter o leitor a outras narrativas da autora. Este é o caso do bebê que chorava sendo carregado nas costas da mãe, que é observado por uma das personagens, e que se opõe ao bebê silencioso/morto carregado nas costas pela personagem Mazvita, em romance posterior. Temos ciência de que tal romance não havia sido escrito ainda, mas, por ser uma imagem marcante na obra da autora, mereceu nossa atenção sua preservação no conto. Já no caso da frase “*It takes courage to be alone*”, substituímos o “*to be*” por “*viver*”, para deixá-la mais fluente e para remeter mais diretamente ao conto “*It Is Hard to Live Alone*”, em que a solidão também é discutida.

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

4.4.4 A tradução de “*Shelling Peanuts*”

Enquanto os três primeiros contos da coletânea desenvolvem-se no tempo presente e apresentam pequenas incursões das personagens ao passado, por meio de recordações, estruturadas em analepses, em “*Shelling Peanuts*” o enredo desenvolve-se em dois planos, de extensão similar, um no presente e outro no passado. No primeiro plano, observamos crianças, a princípio meninos, organizando uma brincadeira em que reproduzem a dinâmica do conflito armado entre brancos e negros. Assim como na guerra, a participação feminina em uma atividade masculina, que contrariava as normas sociais autóctones, torna-se necessária e os meninos decidem chamar a menina Rebecca para se unir a eles. Em outra linha, a mãe de Rebecca, que descasca amendoins e assiste às crianças brincarem, é tomada por uma

angustiante recordação. Ao ver sua filha atuando como guerrilheira, na brincadeira, lembra-se do pai da menina, com quem viveu um romance e que partiu para participar da guerra, infere-se, deixando-a, sem saber, grávida. As lembranças deixam a mãe em um estado interior de suspensão, perturbação e agonia.

A ambiência da narrativa não significou grande problema para a tradução, por apresentar novamente um cenário citadino e atividades, como descascar amendoins e brincar de combate, reconhecíveis ao público alvo. Destacamos alguns aspectos que demandaram mais reflexão, todavia. O primeiro deles foi encontrar a tradução mais adequada para o termo “*shelling*” que, em inglês, contém tanto o sentido de “descascar” como o de “alvejar”, “atirar”. Essa dupla possibilidade é relevante para o conto, pois a brincadeira das crianças é de guerra, referindo-se claramente à guerra civil, pano de fundo da coletânea. Como não conseguimos uma palavra que acomodasse os dois sentidos em português, a opção foi por “descascar”, pois o termo que se segue é “amendoins”, uma referência à atividade da mãe. Poderíamos optar por “cascar”, mas apesar de conter o sentido de “bater”, não seria o mesmo de “atirar”, assim não nos pareceu melhor. Reconhecemos em nossa opção um empobrecimento qualitativo na tradução, já que a pluralidade semântica do termo original foi perdida.

Já para a tradução de “*take cover*”, poderíamos escolher entre “abrigar-se”, “esconder-se” ou “proteger-se”. Optamos por “proteger” por enquadrar-se no sentido necessário, habitar o campo semântico da guerra e abarcar o “abrigar-se”. No decorrer do conto, existe o uso do vocábulo “*hide*” para o qual já teríamos de utilizar o “esconder”, opção que assim foi eliminada para “*take cover*”. Para a tradução de “*boys*” e “*girls*”, foi necessário pesar os possíveis efeitos causados pela utilização de “meninos” e “meninas” ou “garotos” e “garotas”, respectivamente. A utilização de “meninos” e “meninas” seria mais adequada ao público alvo, pois articularia melhor a discussão entre os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres desde a infância. Ecoaria, assim, expressões populares como “isso é coisa de menino” ou “isso não é coisa de menina”. Por outro lado, em algumas ocorrências de “*boys*” termos como “*small*”, “*young*” e “*little*” os precedem. E a ocorrência de “pequenos meninos” parece dar uma noção incoerente da idade das crianças. Assim, optamos por traduzir por “garotos” e “garotas” apenas quando precedidos por termos como “*small*”, “*young*” e “*little*”, que indicam ao leitor tratar-se de crianças e não adolescentes. Nas demais ocorrências, optamos por “meninos” e “meninas”.

Observamos no conto a utilização de “*should*”, “*have to*” e “*must*”. Assim, foi preciso discernir os graus de obrigação veiculados pelos três termos. O vocábulo “*should*”, que a princípio foi traduzido por “precisar”, teve sua tradução alterada, pois na mesma sequência existia o vocábulo “*need*”. Então, tivemos de reorganizar as traduções anteriores. Por fim,

optamos por traduzir “*should*” por “ter”, “*have to*”, que antes havíamos traduzido por “ter”, passou a ser “precisar” e o “*must*” permaneceu como “dever”.

Para a tradução dos termos “*could*” e “*would*”, optamos por utilizar o futuro do pretérito do indicativo para “*could*”, por indicar uma possibilidade concreta, e o pretérito imperfeito do subjuntivo para indicar a dúvida em “*would*”, como observamos nos excertos:

Quadro 10 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
Perhaps she <u>would</u> say or do something to make him stay. Not only today, but for good. But what <u>could</u> she say? Everything had come to her already decided. She <u>could</u> not reshape what had come to her complete, already out of reach.	Talvez ela <u>pudesse</u> dizer ou fazer alguma coisa para fazê-lo ficar. Não apenas por hoje, mas para sempre. Mas o que ela <u>poderia</u> dizer? Tudo viera para ela já decidido. Não <u>poderia</u> reformular o que viera para ela completo, já fora de alcance.

Já o advérbio “*again*”, que é utilizado tanto pelo narrador quanto pelas crianças, preferimos traduzir por “de novo”, quando veiculando a fala das personagens, acomodando melhor a fala coloquial e infantil, e por “novamente”, quando vinculado à perspectiva do narrador, adulta e mais formal:

Quadro 11 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
They shoot through the hedges and yell as they drop to the ground, then rise <u>again</u> to confront each other. They contort their faces, making them as diabolical as possible. (...) “We should start <u>again</u> . We need more people to make the game exciting. Let us call the girls to join us, then we can have two teams.”	Atiram pelas cercas e gritam ao cair no chão, para então levantarem-se <u>novamente</u> e confrontar um ao outro. Contorciam seus rostos, fazendo-os tão diabólicos quanto possível. (...) – Temos de começar <u>de novo</u> . Precisamos de mais pessoas para tornar o jogo empolgante. Vamos chamar as garotas para se juntarem a nós, assim podemos ter dois times.

Ademais, existe no conto uma referência a uma publicação, chamada “*The African Times*”. Mesmo não tendo encontrado informações sobre a existência real de tal publicação, optamos por manter a denominação em inglês, em itálico, por ser compreensível para os leitores, por meio do contexto, tratar-se do nome de um jornal ou revista. Outro destaque a ser feito refere-se à opção por traduzir a frase “He looked away to his trousers which were torn at the knees” como “Ele olhou para suas calças, que estavam gastas nos joelhos”. Utilizamos o termo “gastas”, e não “rasgadas”, por remeter ao ato de ajoelhar, e com isso, à condição subserviente dos negros na sociedade colonial, que motivava a personagem a partir para o campo de batalha. A referência ao desgaste de vestimentas na altura do joelho também é recorrente na coletânea.

4.4.5 A tradução de “It Is Hard to Live Alone”

“It Is Hard to Live Alone” apresenta seis personagens femininas, MaDube, MaMoyo, MaSibanda, MaMlambo, MaMpofu e Rudo, que se encontram no mercado local e reúnem-se em volta de uma fogueira para conversar. A maioria das personagens é mais velha e trabalha no mercado. Elas conversam animadamente sobre seus problemas cotidianos, como a educação dos filhos, a partida dos homens para a guerra, a solidão, a maternidade. A personagem mais jovem, Rudo, observa o diálogo das demais e reflete sobre sua vida e sobre a condição da mulher na sociedade em mudança em que vivem. Apesar da aparente simplicidade do cenário e da ação apresentados, é a partir dessa simplicidade e trivialidade que o leitor acessa o quão profundamente, e em quantas nuances, os problemas discutidos afetam a comunidade representada.

Nossa primeira preocupação para essa tradução foi a de verificar em que medida esta narrativa configurava uma conexão com o conto “Crossing Boundaries”, pela repetição de nomes de três personagens da família retratada naquela narrativa, em um outro contexto. MaMoyo, MaSibanda e MaDube de “Crossing” pertenciam ao mesmo clã, à mesma família. O prefixo “Ma”, comum aos nomes das personagens, aparentemente, não reforça essa indicação, como chegamos a supor inicialmente. Ele aproxima-se de um pronome de tratamento feminino shona, “Mai”, que corresponde ao “Mrs.”, do inglês (MAWADZA, 2000). Já em “It Is Hard to Live Alone”, MaMoyo, MaSibanda e MaDube são vendedoras no mercado e não está evidente no texto se existe ou não parentesco entre elas, o que deixa em aberto a hipótese de este conto poder ser lido como uma continuação daquele. Do ponto de vista temático, há algumas incoerências que dificultam a leitura como uma continuação, a saber: MaMoyo está preocupada com as mensalidades escolares do filho, enquanto em “Crossing” ela defendia a vinda para a cidade pela melhor educação para os filhos, mas especialmente para a filha; já MaSibanda era casada e tinha filhos e agora queixa-se de ser sozinha.

Por outro lado, ao pensarmos no desenrolar histórico da guerra civil seria possível que a família tivesse, finalmente, se mudado para a cidade devido aos massacres promovidos contra civis em regiões interioranas após atentados contra aeronaves, e que, diferente do que almejava, MaMoyo não tivesse conseguido na cidade uma educação melhor para os filhos, e que a família de MaSibanda tivesse sido desintegrada com a mudança. As personagens MaDube e MaSibanda reaparecem ainda no décimo segundo conto da coletânea, “An Unyielding Circle”. Entre tantas possibilidades aventadas, decidimos, em nossa tradução, nos ater à materialidade do conto, e não favorecer sua interpretação nem como continuação do primeiro nem como narrativa alheia

àquele. Percebendo-o como uma narrativa independente, mantivemos as referências textuais existentes, os nomes e as relações entre personagens, sem tentar interferir em sua interpretação.

Para traduzir a ambiência deste conto, optamos por adaptar levemente a descrição de um mercado aberto para que se aproximasse mais com a de uma feira. Assim, foi preciso atentar para um vocabulário consistente com esse campo semântico, como verduras, banca, freguesa. Ainda, diferenciar vocábulos como “*seller*” e “*vendor*”, “*vendedora*” e “*comerciante*”, “*counter*” e “*stall*”, “*banca*” e “*barraca*”, respectivamente. Outra diferenciação necessária foi a dos termos “*hard*”, “*tough*” e “*difficult*”, que traduzimos por “difícil”, “duro” e “difíceis”. Já para “*fear*” e “*afraid*” não fizemos diferenciação, traduzindo-os por “medo”, com pequenos ajustes necessários.

Outro ponto interessante da tradução foi a conservação de termos ligados à água, característicos do estilo da autora. Assim, optamos por traduzir “*subsided*” por “afundar”, “*watering*” por “aguando”, “*flow*” e “*flowing*” por “fluir” e “fluindo” e “*springing*” por “brotando”. Podemos observar os efeitos dessa opção nas frases seguintes:

Quadro 12 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
MaMoyo’s laughter had <u>subsided</u> , and when she bent down and threw a log onto the fire, it crackled and burst into flame.	O riso de MaMoyo <u>afundara</u> , e quando se curvou e jogou uma lenha no fogo, ela estalou e explodiu em chama.

Quadro 13 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
This land must be <u>watered</u> with the blood of our children and with the saltiness of our tears before we can call it our own.	Essa terra deve ser <u>aguada</u> com o sangue de nossas crianças e com o sal de nossas lágrimas antes que possamos chamá-la de nossa.

Quadro 14 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
Let life <u>flow</u> through you, my child. [...] We must purify the blood <u>flowing</u> on the land with fresh milk <u>springing</u> from our breasts.	Deixe a vida <u>fluir</u> através de você, minha criança. [...] Devemos purificar o sangue <u>fluindo</u> na terra com leite fresco <u>brotando</u> de nossos seios.

Por último, apesar de termos optado por traduzir “*child/children*” por “criança/crianças” e “*son*” por “filho”, em algumas construções, pareceu-nos que o termo “filho” em português soaria mais adequado em lugar de criança, em outras foi o termo “crianças” que pareceu se encaixar melhor, como verificamos nos excertos:

Quadro 15 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
We know we are women asked to bear <u>children</u> . We know that to bear <u>children</u> will bring us suffering.	Sabemos que somos mulheres solicitadas a gerar <u>filhos</u> . Sabemos que gerar <u>filhos</u> nos trará sofrimento.

Quadro 16 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
We need <u>sons</u> to take the places of those whose bodies lie without proper burial.	Precisamos de <u>filhos</u> para tomar o lugar daqueles cujos corpos jazem sem um enterro digno.

No primeiro exemplo, por ser antecedido por “*bear*”/ “gerar”, parece mais coerente utilizar o termo “filhos” e não “crianças”. Já no segundo, quando se fala de filhos em geral, nos parece que crianças seria uma opção melhor. Apesar disso, mantivemos a tradução como “filhos”, para compensar repetições perdidas em outros momentos da tradução.

4.4.6 A tradução de “*Moon on the Water*”

O conto “*Moon on the Water*” quebra o padrão de onisciência neutra das narrativas anteriores e, por meio de um narrador-protagonista, desenvolve-se em um tom memorialístico. Há, na narrativa, indícios biográficos, como o fato de a personagem-narradora ter sido criada pelos avós, de o nome de seu irmão, Tafadzwa, coincidir com o do irmão de Vera e com o fato de que Vera também recebeu a notícia da morte de seu avô enquanto estava longe, no Canadá (GWETAI, 2009). Há ainda menções ao desejo do avô, falecido, de ser enterrado em seu vilarejo, recorrente em outras narrativas. Cientes dessas hipóteses, procuramos nos ater, mais uma vez, ao que está materializado no texto. Assim, não o extrapolamos, não expandimos as relações delineadas entre os contos, nem as apagamos.

Um aspecto diferenciador dessa tradução foi o de trabalhar com seus contornos escatológicos, que envolvem a doença e as práticas da personagem-avô. Termos como “urina”, “penico”, “escarrar”, “fleuma” abundam no conto. Se, por um lado, tais termos podem causar aversão, por outro, do modo como construído pela autora, podem causar um efeito cômico. Assim, procuramos manter o equilíbrio dos efeitos despertados pelos termos e descrições escatológicas, entre a repulsa e o riso. O tom memorialístico do conto demandou algumas alterações quanto aos tempos verbais do subsistema do passado utilizados no conto.

Alguma pesquisa foi exigida também para as referências culturais indicadas pelos termos “*Olivine*” e “*Roil*”. Olivine é uma empresa que surgiu em 1931, como negócio familiar,

produzindo e comercializando óleo de cozinha, feito de amendoim. Tornou-se uma grande e tradicional companhia do Zimbábue e tem uma produção variada entre sopas e manteiga. Sobre a Roil não conseguimos informações. No próprio conto, no entanto, fica claro tratar-se nos dois casos marcas de óleo de cozinha enlatado. O que não conseguimos descobrir foi qual das duas marcas gozaria de maior prestígio, pois no conto fica insinuado que uma seria mais cara do que a outra. De qualquer maneira, não gostaríamos de retirar as referências do conto, nem de substituí-las por outras oriundas da cultura de chegada, pois, além de incorente com nosso projeto, não acreditamos poder evidenciar em nomes de marcas brasileiras, ao período histórico em que o conto é ambientado, o prestígio diferente associado às marcas. Assim, decidimos manter os nomes das marcas presentes no original, em *italico*.

Outra referência pesquisada foi o Macadame, que consiste em um sistema de pavimentação, menos oneroso do que o asfalto, criado nos anos 1930, composto de terra, saibro e betume. O Macadame caiu em desuso, mas chegou a ser utilizado no Brasil, não constituindo, portanto, uma referência totalmente estranha à cultura de chegada. Assim, optamos por manter essa referência, e não vimos necessidade de explicá-la no prefácio. Quanto à construção sintática, consideramos intransponíveis, sem alterações, estruturas que dão ritmo peculiar ao conto, como vemos nos excertos:

Quadro 17 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The sounds alternanted throughout the night: <u>loud, raspy snoring, and urine cascading</u> into a chamber pot.	Os sons alternavam-se por toda a noite: <u>ronco alto e rouco e urina cascadeando</u> dentro do urinol.

Quadro 18 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
<u>The white, dazzling moon</u> is reflected in a bucket of water.	<u>A lua branca e estonteante</u> é refletida em um balde d'água.

Assim, optamos por utilizar a solução dada aos contos anteriores, o que pode, em alguma medida, implicar em uma homogeneização das traduções dos diferentes contos.

Alguns vocábulos demandaram atenção para sua diferenciação na tradução. Foi o caso de “*chamber pot*” e “*pot*”, para os quais gostaríamos de ter utilizado termos com mesma raiz, como “bispote” e “pote”, mas que decidimos traduzir por “urinol” e “penico”, por serem mais claros e conhecidos. Outro caso foi o dos vocábulos “*Grandpa*”, “*Grandma*”, “*Grandfather*” e “*Grandmother*”. Para os primeiros utilizamos “Vovô” e “Vovó”. Já o uso “Avô” e “Avó” soava

estranho nos contextos utilizados. Para solucionar a questão, adicionamos o pronome possessivo antes dos termos, ficando “meu Avô” e “minha Avó”. Ressaltamos que, mesmo tratando-se de substantivos simples, a autora optou por grafá-los com inicial maiúscula, decisão que mantivemos também para a tradução, por acreditar que agrega um tom de reverência aos avós, figuras bastante respeitadas na configuração familiar da cultura de partida. Já os vocábulos “*soil*” e “*earth*” traduzimos por “terra” e “chão”, respectivamente, por adequarem-se melhor ao contexto.

Ainda, alguns vocábulos e expressões específicas demandaram mais atenção. Foi o caso de “*gourd*” que, por já termos, em outros contos, utilizado “cabaça” para “*calabash*”, foi traduzido por “cuia”. Para o termo “*goatskin*” poderíamos utilizar pele ou couro de cabra, já que “odre” refere-se a um objeto para acondicionar água, e no conto a “*goatskin*” está no chão e é pisada, retirada para tomar sol, como um tapete. Assim, optamos por “pele de cabra”. Já o termo “*laid*”, referindo-se à “pele de cabra”, poderia ser traduzido por “estendida” ou “colocada”, mas escolhemos o termo “deitada” para veicular uma personificação do objeto, como a do penico que ocupava lugar especial na cabeceira da cama.

A expressão “*spitting urges*” mostrou-se de difícil tradução. Poderíamos escolher entre “compulsão por cuspir”, “desejo de cuspir”, “rompantes de cuspe”. Consideramos utilizar “crises de cuspe”, por remeter à “crise de tosse”, ligada à doença, tuberculose, que a personagem havia tido. Mesmo assim, a expressão ainda não soava adequada na língua de chegada e optamos por “ânsia de escarrar”, à semelhança de “ânsia de vômito”. Outra alteração que fizemos deu-se em relação ao termo “*stages*” que substituímos por “estações”, ao invés de traduzi-lo como “estados” ou “fases”, por referir-se aos estados de “umidade” e “seca” da “pele de cabra”. Por fim, a expressão “*under a cloud*”/ “embaixo de uma nuvem”, aonde a lua teria se escondido, foi alterada para “atrás de uma nuvem”, por soar mais adequado em português.

4.4.7 A tradução de “*A Thunderstorm*”

No conto “*A Thunderstorm*”, a autora retoma temas e imagens já presentes em contos anteriores, examinando-os. Não se trata das mesmas personagens, mas de situações comuns a diversas delas, em diversas narrativas. Essa constância nas referências a temas comuns dá ao leitor da coletânea uma ideia de extensão de famílias atingidas pelos problemas relatados, além da possibilidade de observá-los sob diferentes perspectivas. Assim, o homem que deixa a família para partir para a guerra já foi o pai de Rebecca, em “*Shelling Peanuts*”, já foi o irmão da garota de vestido vermelho, em “*The Shoemaker*”, e já foi o marido de MaMoyo, em “*It Is*

Hard to Live Alone”. Nesses três contos, os homens já deixaram as personagens femininas. Em “A Thunderstorm”, é o exato momento da partida que é abordado.

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

A luz da tinta:

Quadro 19 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

A luz do bulbo e das lâmpadas da rua:

Quadro 20 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

A luz da vela:

Quadro 21 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

A luz da tempestade:

Quadro 22 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Outro elemento perceptível nos excertos e que procuramos manter na tradução foi a associação entre a luz e a escuridão e vocábulos que remetem à água. Traduzimos “*flooded*” por “inundou” e “*plunging*” por “mergulhando”, por exemplo. A descrição da violenta tempestade que entra na casa das personagens também reflete seu estado interno de tensão e apreensão e antecipa o conflito próximo que a partida de Ponderayi causará. A tempestade também simboliza, de modo amplo e integral, na coletânea, a própria guerra civil, o estado de confusão e exceção por que passava o país.

Na medida em que os contos passam a apresentar um equilíbrio maior entre sumários e cenas, a modalização das falas das personagens ganha destaque nas narrativas. Assim, uma questão importante neste conto é o grau de formalidade das falas das personagens. No diálogo entre Tsitsi e Dube, por exemplo, preferimos traduzir “I would rather you didn’t” como “Prefiro que você não vá”, ao invés de “Preferiria que você não fosse”, para fugir da impressão de uma fala artificial, causada por um alto grau de formalidade em um contexto conversacional doméstico e informal. Ademais, destacamos a expressão “go for a walk”, que é utilizada por Ponderayi como justificativa para sua partida para a guerra. A princípio, optamos por enfatizar a necessidade de ir, de partir, sem esclarecer para onde ou para fazer o quê, transpondo “I have to go for a walk” apenas por “Eu tenho de ir”. Todavia, essa opção empobrecia qualitativamente a construção do original, na qual a expressão utilizada configura uma significativa ambiguidade. Dessa forma, mativemos a ambiguidade e traduzimos a referida frase por “— Eu tenho que ir dar uma volta”. Por fim, salientamos que a tradução do título do conto privilegiou sua concisão, vertendo “*thunderstorm*” por “tempestade”, sem especificar e enfatizar, em outro vocábulo, o termo “*thunder*”/ “trovão”.

4.4.8 A tradução de “Whose Baby Is It?”

Em “Whose Baby Is It?”, acompanhamos, a partir do abandono de um bebê recém-nascido, as perspectivas de uma mãe, que quase cometera aborto e que cria a filha sozinha, e de sua filha, uma menina perplexa pelo ocorrido com o bebê, sobre o caso. Apesar de tratar de temas tabus, como a maternidade compulsória, o aborto e o infanticídio, o conto retrata a acolhida da mãe à menina assustada e ganha, com isso, um tom íntimo e acolhedor. Nesse sentido, optamos por enfatizar esse tom, traduzindo, por exemplo, “*cradled*” por “embalar”, que remete aos cuidados com um bebê, e “*long enough*” por “logo, logo” que soa mais afetuoso do que “a tempo”.

Uma outra escolha que fizemos, que difere da feita em traduções anteriores, respeita o vocábulo “*girl*”. Aqui preferimos por traduzi-lo por “menina” e não “garota”, pois parece mais adequado à descrição da personagem, suas atividades, seu modo de pensar, sua ingenuidade e esperança. Outro termo, cuja tradução se distingue de traduções anteriores, é o “*fight*”, que aqui traduzimos por “brigar”, por se encaixar melhor no contexto. A repetição de “*held*” e “*held back*”, que havia sido mantida no conto “The Shoemaker”, não se sustentou. Optamos aqui por “segurou” e “conteve”, respectivamente. Já para a diferenciação entre os termos “*children*” “*child*” e “*kids*” logramos recriá-la com os vocábulos “crianças”, “criança” e “criançada”.

É perceptível no original, e mantivemos na tradução, a marcação da perspectiva narrativa na grafia da palavra “mãe”, iniciada por maiúscula ou minúscula. Em maiúscula, ela revela a perspectiva da filha e ressalta o respeito dedicado pela menina a sua mãe. Em minúscula, revela a perspectiva do narrador, que observa os fatos de uma posição superior, onisciente, como podemos observar nos excertos:

Quadro 23 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
Whose baby was it, <u>Mother</u> ?” the girl asked. “Are you sure it was a baby?” the <u>mother</u> asked again. “That is what the women said, and also the police when they arrived. How did the baby get in the garbage bin, <u>Mother</u> ?” The girl had many questions, now that she had stopped crying. The <u>mother</u> took the girl in her arms and held her. How would she purge the fear from her daughter’s eyes?	De quem era esse bebê, <u>Mãe</u> ? a menina perguntou. – Você tem certeza de que era um bebê? a <u>mãe</u> perguntou de novo. – É o que as mulheres disseram, e também a polícia quando eles chegaram. Como o bebê foi parar na lata de lixo, <u>Mãe</u> ? A menina tinha muitas perguntas, agora que tinha parado de chorar. A <u>mãe</u> pegou a menina em seus braços e a segurou. Como purgaria o medo dos olhos de sua filha?

Outro destaque desse conto é a descrição do trabalho degradante dos coletores de lixo, imbuída da discussão das relações entre brancos e negros no contexto colonial. Os coletores de lixo são negros explorados pelos brancos em um regime de trabalho extenuante. No entanto, também não se integram à comunidade do distrito, sendo execrados pelas mulheres do bairro por sua conduta animalizada. Assim, tanto brancos quanto as mulheres negras tratam os lixeiros como “cães”. Isso está explícito na imagem em que os homens brancos fazem os lixeiros perseguirem o caminhão, como cães, e nas ofensas das mulheres, que os chamam literalmente de “cães”. Desta forma, na tradução, mantivemos a ofensa proferida pelas mulheres contra os lixeiros, sem eufemizá-la ou substituí-la por uma outra corrente na cultura de chegada, vertendo: “Dogs! Dogs! Those are feces-eating dogs!”/ “Cães! Cães! Aqueles são cães comedores de fezes!”. Ao manter a locução do original, sem aclimatá-la a cultura de chegada, evitamos sua destruição. Ademais, procuramos, também, preservar as perspectivas delineadas e o tom informal da descrição. Assim, o “garbage men” do início do conto tornou-se “lixeiros”, pois além do tom mais informal, favorece a tradução de “garbage workers”, utilizada mais a frente, por “coletores de lixo”. Por optarmos pela descrição informal da coleta de lixo, também preferimos traduzir “came round the streets” por “passavam pelas ruas”.

Como parte de nossa estratégia de manter o estrangeiro da obra original na tradução, decidimos não alterar a interjeição “woza”, que poderíamos traduzir como “[vamos em]bora”. Em vez disso, grafamos em itálico e relatamos sua origem e significado no glossário da tradução. Quanto ao termo “*beerhall*”, optamos por traduzi-lo por “cervejaria”. Apesar do vocábulo “cervejaria” existir em língua portuguesa, ele não é tão popular como “bar”, “boteco”, por exemplo. Essa escolha favorece mais a proximidade com a construção do original do que sua fluência na cultura de chegada. Já para a tradução de “*language*”, optamos por um termo mais informal e popular, o “linguajar”, do que seria “linguagem”. Ainda, enquanto em outras várias ocorrências em traduções anteriores optamos por manter os advérbios com a terminação “mente”, para a tradução de “*inquiringly*” escolhemos o vocábulo “intrigada”. Já na fala da menina, para diferenciá-la e caracterizá-la como infantil, utilizamos recursos como a inserção de diminutivo, como em “*clothes*” que traduzimos como “roupinha”. Ainda, na frase “Women carrying baskets of fish on their heads, which they had tried to sell at the beerhall, also passed by”, fizemos uma alteração, traduzindo-a por “Mulheres carregando em suas cabeças os cestos de peixe, que tinham tentado vender na cervejaria, também passavam”. A inversão sintática e a adição do artigo definido foram necessárias para tentar solucionar o truncamento na penúltima frase do conto.

4.4.9 A tradução de “The Bordered Road”

Para a tradução de “The Bordered Road” a opção que fizemos de manter a proximidade com o original na tradução de títulos precisou ser flexibilizada para ajustar o sentido do título e sua vinculação com o conteúdo do mesmo. No conto existe, de fato, uma estrada, que leva à cidade, e que é ladeada pelas personagens negras, homens de um lado e mulheres do outro, em seu trajeto para o trabalho. Essa longa caminhada factual das personagens, para seus trabalhos na cidade, pode simbolizar a caminhada do povo colonizado para retomar seu país. Nesse sentindo, um tema importante discutido pela autora em outros contos e romances está em questão: a posição diferenciada de homens e mulheres negras perante questões como a guerra e a terra.

O termo “*bordered*” também carrega o sentido da margem, da marginalidade das personagens, que o termo “ladeado” não suscita. “Limitada” e “confinada” não nos pareciam opções adequadas. “Margeado” poderia ser a solução, mas não gostamos da composição “a estrada margeada”. Assim, optamos por “cercada”, que não é uma tradução direta para “*bordered*”, nem contém a noção de marginalidade, mas que contém a noção de “em volta”/“ao redor”, remete a um outro trecho do conto, o do cerco que policiais e soldados fazem às personagens negras, e ainda à situação de guerra, que dá atmosfera aos contos.

A tradução de “*pawpaw tree*” demandou certa reflexão. Primeiro, foi preciso verificar se “*pawpaw*” referia-se realmente ao mamão papaia, fruta tropical conhecida em nossa cultura, ou ao fruto da Asimina, fruto comum da América do Norte, também referido como “*pawpaw*”. Pela origem das frutas e pela descrição contida no conto, ficou claro que se tratava do mamão papaia. Restava ainda traduzir “*tree*”, que em uma tradução direta seria “árvore”. Optamos, todavia, por traduzi-la como “pé” por soar mais corrente na cultura de chegada um “pé de mamão” do que uma “árvore de mamão”. Essa opção também contempla o tom da fala do narrador-protagonista, ao rememorar sua infância e juventude e mantém o mesmo número de itens vocabulares da opção do original, o que o vocábulo “mamoeiro” não faria por exemplo. A mudança realizada não parece problema para a estética dos contos, já que em “Crossing Boundaries”, por exemplo, a autora deu “braços” aos “pés de milho”. Porém, não pudemos manter a escolha em suas três ocorrências, pois o termo “pé” não parece se adequar a ocorrência em “climb the tree”/ “escalado a árvore”.

Não foi viável nos atermos aos tempos verbais, especialmente dentro do subsistema do passado, utilizados no original, pois, quando traduzidos uniformemente, tornavam, em alguns momentos, a voz do narrador-protagonista um tanto artificial. Reconhecemos que tal decisão

afetou os sistematismos da obra original. Ademais, no primeiro parágrafo, decidimos traduzir “*lay*” por “deitam” ou invés de “espalham-se” guiados por indícios de personalização de objetos, plantas e elementos da natureza em diversos contos. Ao verter “*crooked cracks*” por “trincas tortas”, visamos a construir uma aliteração para substituir a contida no original. A opção por “casca” em lugar de “*exterior*”, na tradução de “*exteriors*” deu-se para atingir coloquialidade e adequação na descrição da fruta. Pelo mesmo motivo, deu-se a escolha de “firme” em lugar de “duro”, para traduzir “*hard*”. Já a aliteração contida na repetição do som “y” no início de “*yellow*”, “*yielded*” e “*year*” foi substituída pela repetição do som “p” em “perda”, “pela”, “pé”, que observamos nos excertos:

Quadro 24 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
My sense of loss was not for the juicy yellow fruit that the tree yielded every year.	Minha sensação de perda não era pela fruta suculenta e amarela que o pé produzia todos os anos.

Outras opções de expressões vocabulares que destacamos nesta tradução são a da expressão “to do my sums” por “estudar matemática”, pois “minhas contas” na cultura de chegada não se limita apenas ao contexto escolar. Já “my quest” que remete a aventura da garota na busca pelo mamão, foi traduzido por “meu alvo”, porque acreditamos que “minha busca” pediria uma complementação e acabaria alongando a frase. Conquanto “meu alvo” não altera a extensão da frase, apesar de não conter a noção de aventura, ainda remete ao universo de guerra, luta, que envolve todas as narrativas da coletânea. Outra expressão de difícil tradução foi “knowing chuckle”. Para ela, optamos por privilegiar o sentido de estar ciente de algum segredo, de “*knowing*”, traduzindo por “sugestivo”, e por adicionar o termo “contido” a “riso”, para qualificar o modo como a personagem reage. Ainda, com “riso contido e sugestivo” recriamos, onde não existia, uma estrutura (substantivo-adjetivo-conjunção e-adjetivo) recorrente na tradução da coletânea.

A tradução da frase “The mother cursed him into submission” nos causou certa dificuldade. Não chegando à solução melhor, decidimos, primeiramente, substituí-la por uma expressão corrente na cultura de chegada, que remete à “praga de mãe”, “A mãe lhe jogou uma praga”. Todavia, “into submission” se perdia nessa primeira versão. Posteriormente, chegamos à tradução “A mãe jogou-lhe uma praga para pô-lo em seu lugar”, que contemplava, ainda que com certo deslocamento semântico, a frase original em sua completude. Já o termo “*bulged*” foi traduzido por “bojavam” que, apesar de não ser tão corrente na cultura de chegada, é

perfeitamente adequado linguisticamente e semanticamente. Ainda, uma distinção necessária foi a do termo “*edge*” por “cerca”, entre as casas, ou “margem”, da estrada. Como utilizamos “margem” para traduzir “*edge*” optamos por “beira” para traduzir “*wayside*”. Ademais, a tradução de “*identification certificates*” tornou-se um dilema entre a adaptação à cultura alvo ou manutenção da estrangeiridade. Para a cultura alvo, a tradução adequada seria “carteira de identidade”, porém essa opção apaga o mecanismo do processo de identificação dos autóctones no sistema colonial, motivado por questões de controle e submissão. No sistema colonial, os negros não tinham uma identidade, eles eram identificados. Desta forma, apostamos que a estranheza causada pela tradução menos fluente de “certificados de identificação” vá suscitar no leitor a reflexão sobre tal processo, que é mais explicitamente discutido em outras narrativas, como “*Crossing Boundaries*”.

Considerando diferenças culturais, havíamos decidido por traduzir o termo “*black*”, distinguindo-o entre “preto” e “negro”. Na cultura de chegada, a tradição, bastante controversa, é distinguir a cor “preta”, de objetos, animais etc., da raça “negra”. Atualmente, o termo “preto” é também utilizado para referir-se à cor de pessoas da raça negra, que também podem se identificar ainda pela cor “parda”. A princípio, mantivemos a diferenciação entre “preto” para objetos e “negro” para pessoas, mas no decorrer do trabalho a indissociação de “*black*” no original nos pareceu mais relevante e, assim, revisamos as opções anteriores, favorecendo o uso do termo “negro” na tradução. Deste modo, traduzimos “*black seeds*” por “sementes negras” e “*black road*” por “estrada negra”. Outro vocábulo repetido no conto é “*around*”. Enquanto em outras narrativas optamos por escolher um termo e manter a repetição na tradução, neste conto nos pareceu melhor optar em cada ocorrência por termo que melhor se adequasse ao contexto. Deste modo, o mesmo “*around*” foi traduzido ora como “por entre”, ora como “por perto”, ora como “ao redor”. Por último, sobre a referência à descoberta das Cataratas Vitória por David Livingstone, que faz parte da discussão feita pela autora entre os atos de descobrir e de nomear e enfatiza o processo de colonização da África pelos europeus, optamos por utilizar o nome dado pelo explorador escocês em sua versão portuguesa.

4.4.10 A tradução de “*Getting a Permit*”

O conto “*Getting a Permit*” apresenta duas ambiências diferentes, a burocrática e a religiosa. O universo burocrático de uma repartição pública, com longas filas, funcionários, guichês, máquinas copiadoras, é muito semelhante ao da cultura alvo. Por isso, optamos pela apropriação do vocabulário típico deste ambiente nesta cultura. Desta forma, traduzimos “*large*

government office” por “grande repartição do governo”, “counter” por “guichê”, “officer” por “funcionário”. Para o universo religioso, todavia, procuramos respeitar a estrangeiridade do aspecto cultural representado. Tanto as crenças quanto os ritos fúnebres nas culturas de partida e chegada são bastante distintos. Uma apropriação ampla do vocabulário da cultura de chegada poderia significar o apagamento dessa diferença. E limitaria ainda o conflito discutido no conto entre as duas culturas representadas, a colonial e a autóctone.

Deste modo, a tradução do universo religioso representado, que envolve os ritos e crenças autóctones em relação à morte e diferem bastante dos da cultura de chegada, demandou mais reflexão e pesquisa durante a tradução. Na cultura shona, música e dança participam da cerimônia de passagem dos falecidos. Após morrer, acredita-se que o membro da família deve ser sepultado apropriadamente e que, meses depois, seu espírito deixará a cova e vagará pela terra. Uma nova cerimônia é realizada para acolher esse membro novamente junto à família e completar sua passagem, tornando-o um “ancestral”, que envia uma de suas duas sombras para guiar os membros vivos da família. Todo o ritual deve ser realizado de modo a satisfazer o falecido, para que ele envie de fato sua proteção para a família.

Enquanto em alguns casos não escapamos à domesticação, como a tradução de “departed” por “falecido”, em outros escolhemos manter a diferença, que deverá causar estranhamento ao leitor e ressaltar a diversidade cultural. Exemplo disso é a manutenção de “happy”/“feliz” na tradução de “If he does not rest happy” por “Se ele não descansar feliz”, ao invés da substituição pela expressão comum à cultura de chegada “Se ele não descansar em paz”. O falecido na cultura representada precisa estar feliz, pois, de uma maneira diferente da cultura ocidental, ele continua vivo e presente. Outros casos em que decidimos manter a estrangeiridade foram as descrições dos instrumentos musicais, do modo como são tocados e como afetam os ouvintes. Esses instrumentos são bastante tradicionais e significativos na cultura shona. Em certa medida, a própria autora já elucida sua importância no conto, por, supomos, visar também a um público ocidental. Mantemos sem tradução o vocábulo “mbira”, que nomeia uma espécie de pequeno piano de polegar, instrumento característico do Zimbábue, e fazemos referência a ele no glossário da tradução.

Ressaltamos algumas opções que fizemos para essa tradução, como a do termo “permit” que traduzimos por “permissão” e não por “licença” ou “autorização”. Para traduzir o advérbio “at all” por um mesmo termo em suas duas ocorrências precisamos alterar uma das frases que o abrigava, para que nos dois casos o advérbio enfatizasse a negativa. Assim, na primeira frase substituímos o termo “avoid”/“evitar” por “não” e traduzimos “at all” por “de jeito nenhum”, como observamos nos excertos:

Quadro 25 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
It is better <u>to avoid</u> looking at the picture <u>at all</u> , but I can still feel those eyes behind my back.	É melhor <u>não</u> olhar para a figura <u>de jeito nenhum</u> , mas ainda posso sentir aqueles olhos atrás de minhas costas.

Quadro 26 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
None of you people can tell the truth <u>at all</u> .	Nenhum de vocês consegue dizer a verdade <u>de jeito nenhum</u> .

A tradução do advérbio “*detachedly*”, que se refere ao modo como a Rainha olhava as pessoas de seu retrato na parede, causou certa hesitação. A princípio, optamos por utilizar o adjetivo “independente” que enfatizaria para o leitor da cultura de chegada a relação de dominação daquela figura na parede com o povo que utiliza o serviço prestado na repartição. Isso porque apesar de ser comum às duas culturas haver a imagem do governante na parede na repartição pública, na cultura representada esse governante é o colonizador, e não um representante eleito democraticamente. Por isso, o olhar da Rainha seria independente enquanto o do policial que a serve é agressivo, e o da narradora-protagonista mal pode ser mantido, por ser oprimido. No entanto, reconhecendo que a questão da independência era importante para os autóctones e não para a Rainha, preferimos enfatizar a acepção de desvinculação da Rainha em relação ao contexto, mas o advérbio “isoladamente” também não parecia adequado. Assim, para a decisão final, de explícita orientação ideológica, adotamos o advérbio “indiferentemente”, para qualificar não apenas o olhar, mas a atitude da Rainha em relação aos negros, colonizados. Já o advérbio “*around*”, recorrente na narrativa, não pôde ser mantido nas diferentes ocorrências, sendo traduzido por “pelo”, “ao redor” e “por perto”.

Os termos que se referem aos membros da família negra foram traduzidos de modo muito próximo ao original em todas as suas ocorrências, nas quais respeitamos a utilização de iniciais maiúsculas e minúsculas da forma como apresentada no original. Traduzimos: “*Grandpa*” por “Vovô”, “*Grandma*” por “Vovó”, “*Mother*” por “Mamãe”, “*Father*” por “Papai” e “*my Grandfather*” por “meu Avô”. Já a expressão “*grates against*” optamos por traduzir por “arranha”, por considerar que “ralar” ou “ranger” não alcançaria na tradução o mesmo efeito do texto fonte. O termo “*mourners*” foi traduzido por “enlutados”. Apesar de termos considerado utilizar o termo “carpideiras”, figuras comuns em velórios de algumas regiões do país, tal utilização agregaria um sentido que não existe no texto original, pois parece

claro não haver nenhum tipo de remuneração para as pessoas que participam da cerimônia representada, como há para as carpideiras.

Neste conto, optamos por traduzir “*picture*” por “figura” e não “quadro” para favorecer a personificação Rainha, via utilização da polissemia da palavra “figura”, que pode referir-se tanto a uma imagem quanto a uma pessoa. Também destacamos a inserção do vocábulo “contra”, como forma de contrabalancear sua perda em diversas construções de outras narrativas, que enfatiza a atmosfera bélica dos contos, como vemos nos excertos seguintes:

Quadro 27 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
His legs followed the motions of his hands as he raised them with the drum and brought them <u>pounding to the ground</u> .	Suas pernas seguiram os movimentos das mãos enquanto as levantava com o tambor e as trazia batendo <u>contra o chão</u> .

Por fim, a fala das personagens negras é marcada no original por certa falta de pontuação e por desvios sintáticos, que podem tanto indicar informalidade, interferência na língua inglesa pelo uso dos autóctones, resistência e africanização da língua do colonizador. Procuramos converter tais características para um registro coloquial da língua portuguesa em termos pontuais como a contração em preposições, como “para”/ “pra” e o uso da forma composta do tempo mais que perfeito, somadas à transposição de algumas das ocorrências da pontuação peculiar do original. As construções que refletem escolhas estilísticas da autora, como na frase “He shouts and curses and calls me a liar”/“Ele grita e pragueja e me chama de mentirosa”, foram mantidas. Foram necessárias algumas alterações, como a do verbo “*probing*”, traduzido por “incitando” e não por “sondando”, e a inclusão, na frase “she has to go home to her children”, do verbo “cuidar” para justificar a necessidade de a mãe voltar para casa. Sobre o vocábulo “*ewo*”, não conseguimos resultado satisfatório na pesquisa de seu significado. No conto, o termo funciona como uma interjeição no cântico fúnebre. Em nossa pesquisa, encontramos seu significado na língua iorubá e verificamos que ele é utilizado por religiões de matriz africana na cultura alvo. De todo modo, o mantemos na tradução, em itálico, e o incluímos no glossário.

4.4.11 A tradução de “*Why Don’t You Carve Other Animals*”

O conto “*Why Don’t You Carve Other Animals*” dá título à coletânea de Vera. Para sua tradução foi importante refletirmos sobre o efeito causado pelo título, estruturado em uma

pergunta sem o devido ponto de interrogação, que confere um tom desafiador à frase. Traduzimos o título por “Por Que Você Não Entalha Outros Animais”, mantendo a falta da pontuação. Ressaltamos que no decorrer do conto existem várias perguntas e todas contam com o sinal de interrogação, o que amplia o efeito causado pela falta desse sinal quando a questão finalmente aparece na narrativa. A questão-título é feita no conto a um escultor que só entalha animais selvagens e deformados que poderiam ser imagens dele mesmo ou de outros negros do distrito.

A pergunta visa, em certa dimensão, ao questionamento das deformidades e anomalias causadas às culturas autóctones pela imposição cultural branca. Tal questionamento também está simbolizado na deformidade temporária causada pela atadura branca no braço do garotinho e na girafa de pescoço curto, que remete à hibridização dos dois animais descritos no conto por seu conflito territorial, a girafa, animal cuja principal característica é o longo pescoço, e o elefante, de pescoço caracteristicamente curto. Ainda sobre o título, a opção pelo vocábulo “entalhar”, para a tradução de “*carve*”, deu-se por o mesmo remeter ao trabalho artesanal com a madeira, atividade da personagem protagonista do conto. Ela também soluciona a diferenciação da ocorrência dos vocábulos “*carver*”/“entalhador” e “*sculptor*”/“escultor”.

A especificação do hospital como “*Africans-Only*” demandou mais cuidado na tradução por não haver este tipo de segregação, declarada, na cultura alvo. Existem hospitais ligados a grupos específicos, como diferentes religiões e nacionalidades, mas esses não são destinados estritamente ao público a que são vinculados. Como opções para a tradução, pensamos em “só para africanos” ou “só para negros”. Esta última opção visava a ampliar o efeito da segregação racial que, no Brasil, está mais ligada a “cor” da pele do indivíduo do que a sua origem racial. Por outro lado, manter “só para africanos” abriria a possibilidade para o leitor refletir sobre esta diferença entre a sua cultura e a representada. As iniciais em maiúsculo foram passadas para letra minúscula, já que o termo hospital não estava grafado em maiúscula e a inicial em maiúscula de “*Africans*” deve-se à normatização específica da língua inglesa. Havia no original uma ocorrência de “*emergency unit*” com a inicial de “*emergency*” em minúscula e outra em maiúscula. Na tradução de ambas, optamos pela inicial minúscula e omitimos o termo “*unity*”/“unidade” para melhor adequá-las ao contexto de chegada.

Enquanto em língua inglesa “*giraffe*” é um substantivo neutro, em língua portuguesa o substantivo é feminino. O animal entalhado pelo protagonista é do sexo masculino, como revelam os artigos e pronomes que a ele remetem. Na tradução, foi preciso alterar tanto artigos quanto pronomes, para adequá-los às concordâncias de gênero, como vemos no seguinte excerto:

Quadro 28 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The elephant has ruled the forest for a long time, he is older than the forest, but <u>the</u> giraffe extends <u>his</u> neck and struts above the trees, as though the forest belonged to <u>him</u> . <u>He</u> eats the topmost leaves, while the elephant spends the day rolling in the mud. Do you not find it interesting? This struggle between the elephant and <u>the</u> giraffe, to eat the topmost leaves in the forest?	O elefante dominou a floresta por um longo tempo, ele é mais velho que a floresta, mas <u>a</u> girafa estende <u>seu</u> pescoço e desfila acima das árvores, como se a floresta <u>lhe</u> pertencesse. <u>Ela</u> come as folhas mais altas, enquanto o elefante passa o dia rolando na lama. Você não acha isso interessante? Esse conflito entre o elefante e <u>a</u> girafa, para comer as folhas mais altas da floresta?

No original, os animais descritos no conflito territorial são ambos machos. Na obra de Vera, existe uma discussão importante sobre como o conflito pela terra era um conflito ligado aos homens e sobre como homens e mulheres, principalmente os colonizados, tinham uma forma diferente de se relacionar com a terra, perceber e lidar com o conflito por ela, contra o colonizador. As mulheres tinham, em geral, uma relação mais conflituosa com a terra do que os homens. As personagens MaMoyo e Nora ilustram essa posição em “Crossing Boundaries”, assim como Mazvita no romance *Without a Name* (1994). O fato de os animais passarem a ser de sexos diferentes atenua na tradução essa importante discussão da autora.

Novamente neste conto, como nos demais, alguns vocábulos utilizados pela autora remetem ao campo semântico de guerra, mesmo sendo utilizados em situações que não mantêm nenhuma relação com o conflito, o qual não chega a ser descrito diretamente em qualquer conto. Assim, quando nos deparamos com termos como “*explode*”, “*burst*” e “*against*” optamos por manter a ligação entre os vocábulos e o referido campo semântico, para manter também a atmosfera conflituosa criada. Já a tradução de “has ruled” por “dominou”, e não “governou”, por exemplo, visa a reiterar para o leitor da cultura alvo a condição colonial da cultura representada.

As expressões “looks at” e “looks like” são repetidamente utilizadas no conto, construindo um jogo entre olhar, parecer, e ser. Para não esmorecer esse jogo, decidimos uniformizar suas ocorrências, traduzindo-as por “olha para” e “parece com”. Uma outra expressão interessante no conto é “He has been told that”, que traduzimos como “Disseram-lhe que”. A expressão, que aparece em outros contos, revela a autoridade colonial, que impõe um saber escolar ocidental, referente à representação da água em mapas, sobre o saber autóctone. No conto, pela descrição da imagem artificial produzida pelo pintor, em sua tela das Cataratas, é possível perceber que toda a percepção autóctone foi atingida pelo saber e pela estética do colonizador.

Acerca das falas, visamos a um tom mais coloquial, empreendido pelo uso da supressão de letras e de termos mais característicos deste registro, permitindo-nos mesmo a alterar sutilmente e inserir, por vezes, vocábulos que corroborassem tal aspecto, como vemos no trecho:

Quadro 29 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“ <u>What is wrong?</u> ” the painter asks. “ <u>Look at the</u> neck of this giraffe.”	– <u>O que foi?</u> o pintor pergunta. – <u>Olha só o</u> pescoço dessa girafa.

Já para as referências às Cataratas Vitória, optamos por utilizar apenas seu nome aportuguesado na primeira ocorrência, em letra maiúscula, retomá-lo por parte do nome em português, “Cataratas”, na segunda ocorrência, mantendo a inicial maiúscula e em minúscula nas demais ocorrências parciais, em consonância com o original. Por fim, a utilização do termo “*tusk*”/“presa” suscitou certa dúvida na tradução do conto, pois o mesmo é descrito como ferramenta para os elefantes alcançarem as folhas mais altas da floresta. Ficamos em dúvida se não se trataria da “tromba”/“*trunk*” do animal, que também é longa e também é utilizada para alcançar objetos, mas ao pesquisar sobre o assunto percebemos que o uso é coerente, pois o elefante quebra, derruba os galhos das árvores com sua presas, para pegar as folhas que não alcançaria de outro modo. As presas também são instrumento de defesa, de luta do animal. O termo foi, então, mantido na tradução.

4.4.12 A tradução de “An Unyielding Circle”

O conto “An Unyielding Circle” é protagonizado por MaSibanda e por MaDube, personagens femininas que, em certa interpretação, já teriam sido apresentadas nos contos “Crossing Boundaries”, cujo contexto difere grandemente deste conto, e “It Is Hard to Live Alone”, que se passa no mesmo cenário do mercado, com algumas alterações. A primeira preocupação para esta tradução foi a de preservar essas possíveis retomadas das personagens, sem alterar, acrescentar ou omitir qualquer elemento que favorecesse ou prejudicasse a leitura deste conto como seguimento daqueles. Destacamos uma alteração feita em uma das ocorrências dos nomes das personagens, a saber, a personagem MaDube, que vende colchas e forros de crochê, é descrita pelo narrador levantando-se para servir milho aos homens. Na verdade, a personagem que vende espigas de milho e que é submetida à humilhação do grupo de homens é MaSibanda.

Como acreditamos que a troca dos nomes deveu-se no original a um mero problema de revisão, decidimos desfazer o problema na tradução. Deste modo, traduzimos:

Quadro 30 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Maize! Maize! Maize!” The men’s voices intruded again upon their silence. <u>MaDube</u> rose briskly from her old goatskin and ran to the men, the maize balanced carefully on her plate. She knelt down and used her two hands, then she waited to be paid.	– Milho! Milho! Milho! As vozes dos homens invadiram de novo silêncio delas. <u>MaSibanda</u> levantou-se rapidamente de sua velha pele de cabra e correu para os homens, o milho equilibrado cuidadosamente em seu prato. Ela ajoelhou-se e usou as duas mãos, então esperou para ser paga.

Para a tradução do título, o vocábulo “*unyielding*” causou certa dificuldade. Decidimos primeiro que seria necessário desmembrá-lo, separando o prefixo de negação do termo principal, para o qual cogitamos diversas possibilidades, como “render”, “curvar”, “desistir”, “submeter” e “entregar”. Nossa decisão foi por “render” e o título “*An Unyielding Circle*” foi traduzido por “Um Círculo Que Não Se Rende”. Nossa opção deveu-se, por um lado, à diretriz que adotamos de favorecer termos que remetem ao campo semântico de uma guerra, o qual perpassa toda coletânea. Por outro lado, o termo reforça o tema discutido pela autora da existência de um conflito interno entre homens e mulheres negros, além daquele entre brancos e negros. Assim, o círculo dos homens não se rende às mudanças em curso na sociedade em guerra, e lança mão a uma alegada tradição, que mudam conforme lhes convém, para manter e ressaltar a condição submissa da mulher em seu meio. De outra visada, mesmo submetidas às condições degradantes e humilhantes, o círculo das mulheres não se rende, persiste e prossegue, compartilhando uma solidariedade mútua.

Uma outra alteração que julgamos necessária para a tradução deu-se em relação à atividade da personagem MaDube, o crochê. No conto há referências tanto ao crochê, quanto ao tricô. Apesar de as duas serem formas de trançar a linha, existem diferenças entre elas, ao menos na cultura alvo. No crochê utiliza-se apenas uma agulha, cujo tamanho pode variar e que apresenta ponta curvada. No tricô, utilizam-se duas agulhas e suas pontas são retas. Como a maioria das referências é ao crochê, e como este, diferente do tricô, é uma atividade estritamente artesanal, decidimos alterar na tradução menções que remetiam ao tricô, substituindo-as por outras que remetem ao crochê. Assim, “knitted bedcovers” foi traduzido por “colchas de crochê” e “her needles” por “sua agulha”. A decisão de alterar as referências objetivou apenas solucionar um trecho potencialmente confuso na tradução e não alterar semântica ou estruturalmente a narrativa, como vemos no excerto:

Quadro 31 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“You have your maize cobs,” the woman said, resignedly. “And I have my <u>knitted bedcovers</u>.” It sounded simple, matter-of-fact, but the other woman felt salty tears sting her eyes. Why did her friend speak so? Why did she seek to disturb her peace? “My <u>knitted bedcovers</u>,” the woman laughed, and again the <u>crochet</u> rose mockingly to her face. “What can I cover with them?” But she heard no answer from her companion. Her fingers and <u>her needles</u> were caught in the holes of her <u>crochet</u>.	– Você tem suas espigas de milho, a mulher disse, resignadamente. – E eu tenho minhas <u>colchas de crochê</u>. Soou simples, trivial, mas a outra mulher sentiu lágrimas salgadas picando seus olhos. Por que sua amiga tinha falado? Por que ela procurava perturbar sua paz? – Minhas <u>colchas de crochê</u>, a mulher riu, e de novo o <u>crochê</u> levantou zombeteiramente até seu rosto. – O que posso cobrir com elas? Mas não ouviu resposta de sua companheira. Seus dedos e <u>sua agulha</u> estavam presos nos buracos do <u>crochê</u>.

Também alteramos a tradução de “*loudly*” que em uma primeira versão havíamos traduzido por “ruidosamente” e que passou a ser “muito alto” para melhor se encaixar ao registro coloquial do contexto e para reconstruir na tradução a repetição de “*loudly*” e “*loud*”, traduzidos respectivamente por “muito alto” e “alto”. Para diferenciar as expressões “reach them” e “reach into” utilizamos os verbos “alcançar” e “vasculhar”, quando as personagens procuram por algum objeto em suas vestimentas. Destacamos ainda a alteração do trecho “blinding tears to her eyes” por “lágrimas que cegam seus olhos” e a redução do trecho ““They paid me,”” para “– Pagaram”, que se deveu ao fato de o narrador caracterizar a resposta da personagem como breve e uma frase completa como a do original não transmitir a sensação de brevidade na língua da tradução.

Em outras passagens, optamos, por diferentes motivos, por manter a proximidade com o original, a despeito da fluência em língua portuguesa. Foi o caso da tradução de “heavy frame” por “estrutura pesada”, referindo-se ao corpo da personagem MaSibanda. Quanto às repetições, mantivemos na tradução tanto a repetição dos termos “*sympathy*” e “*sympathetically*”, quanto a opção da autora pelos termos semanticamente mais amplos “simpatia” e “simpaticamente”. Mantivemos também a repetição de “*enough*”, traduzindo-o como “basta” e a de “*different*” por “diferente”. Já a manutenção das repetições de “*each*” e “*each other*” não foi priorizada na tradução por comprometer a fluência do texto. Tomamos o cuidado de traduzir “*careless*”, que ao início do conto qualifica as personagens masculinas, e “*carefully*”, que mais ao final caracteriza o modo como a personagem feminina equilibra seu prato, por “descuidados” e “cuidadosamente”, para não apagar ou enfraquecer o paralelo entre masculino e feminino construído pela autora, neste e em outros contos. Já para a tradução de “*pennies*” optamos por um termo neutro, “moedas”, que não substitui o estrangeiro pelo nacional, apenas o generaliza.

A tradução da expressão “bare ground” demandou certa reflexão. No conto, ela refere-se ao “chão de terra” e respingado de cerveja, em que a personagem MaSibanda é obrigada a sentar-se, em oposição à “velha pele de cabra”, em que estava antes sentada e para onde retorna ao terminar de servir aos homens. Em português, a opção por “chão nu”, “chão de terra” ou “chão batido” não faria sentido. Assim, procuramos escolher uma expressão que remetesse e reforçasse o contraste entre o lugar em que ela estava sentada antes e o lugar em que a forçaram a sentar-se, a pele de cabra e o chão de terra. Aventamos duas possibilidades: a oposição entre limpo e sujo, corroborada pelo fato de o chão estar molhado com cerveja; ou entre frio e quente, corroborada pelo fato de a personagem estar próxima ao fogo, assando espigas de milho. Optamos pela oposição entre quente e frio. Assim, sentada na “velha pele de cabra” a personagem está aquecida, acolhida, enquanto no chão de terra, o “chão frio”, ela está exposta e desprotegida, à mercê dos homens. Ressaltamos que, de maneira geral, o fogo exerce atração sobre as personagens femininas na coletânea, como no exemplo da personagem homônima em “It Is Hard to Live Alone”, que procura se esquentar, se manter perto do fogo, de maneira até perigosa, e das personagens MaMoyo, em “Crossing Boundaries”, e Tsitsi, em “A Thunderstorm”, que se curvam próximo ao fogo, para cozinhar.

4.4.13 A tradução de “Ancestral Links”

O conto “Ancestral Links” pode ser lido como uma continuação da trama desenvolvida em “Getting a Permit”. Em “Getting” acompanhamos uma cerimônia fúnebre autóctone e a humilhação de uma personagem negra que tenta conseguir uma permissão para viajar para o interior e enterrar seu avô. Em “Ancestral”, acompanhamos a personagem protagonista, Fari, em um cortejo fúnebre, que em seu caminho para o interior é parado e revistado em dois bloqueios policiais. Desta forma, nossa primeira preocupação para sua tradução foi a de observar e resguardar as referências que possibilitavam a relação entre os dois contos.

A princípio, o enredo do segundo conto afastava-se do primeiro, pois a personagem protagonista em “Getting” buscava uma permissão para enterrar seu “avô”, enquanto a de “Ancestral” referia-se ao morto como seu “pai” e à personagem que a acompanhava no cortejo como sua “mãe”. Ao longo da narrativa, no entanto, há uma oscilação entre as referências a “pai”/ “avô”, “mãe”/ “avó”. A personagem protagonista, Fari, refere-se ainda a uma outra personagem, que não teria recebido permissão para se ausentar do trabalho e acompanhar o cortejo, como “pai”. Esse fato que nos indicava ou tratar-se de um problema de revisão, que, portanto, poderíamos resolver na tradução referindo-se sempre à personagem morta como “avô”

(de Fari) e à personagem que acompanha o cortejo como “avó” (de Fari), ou tratar-se da expressão de uma diferença cultural, pois há culturas em que os papéis de pai e mãe são compartilhados pela família. Decidimos, ao final, pela abertura do texto e pela preservação da possível diferença cultural. Assim, mantivemos a oscilação das referências tanto a “pai”/ “avô” quanto a “mãe”/ “avó”.

Outra oscilação que observamos foi a da grafia de “*Grandmother*” e “*Grandfather*” iniciada em maiúscula ou minúscula. Em outros contos, a oscilação indica a proximidade de quem enuncia, se uma outra personagem ou se o narrador, em relação à personagem, sendo marcada em maiúscula quando indica a voz de uma personagem e minúscula quando indica a voz do narrador. Em “*Ancestral Links*” parece haver uma inversão do mesmo recurso. Quando o narrador menciona o avô ou a avó utiliza inicial maiúscula. Já quando a menção parte de Fari a inicial é minúscula. Todavia, não há uniformização em tal uso. Deste modo, como aponta a diretriz geral que tomamos, optamos por manter na tradução a mesma utilização exibida no original.

Ainda pensando sobre a relação entre as personagens, deparamo-nos com a tradução de “*Links*”, no título do conto. Optamos neste caso por ressaltar o caráter peculiar da crença africana da proximidade entre vivos e mortos. Traduzimos, então, “*Links*” por “Laços”, termo que na cultura alvo é comumente associado ao universo familiar, afetivo. Deste modo, a tradução do título “*Ancestral Links*” ficou “Laços Ancestrais”. Ademais, o conto inicia-se pela descrição da saída das personagens, já no carro, da cidade para o interior. Para tal descrição utilizamos o pretérito imperfeito, em verbos como “dirigir”, a fim de remeter o leitor ao momento da descrição dos fatos, do modo como vão progredindo: as ruas e bairros por onde passam, o que observam de dentro do carro etc.

Uma peculiaridade desta tradução são trechos que remetem a cenas descritas em um conto anterior, “*Independence Day*”. Deste modo, foi preciso atentar para a tradução daquele conto. Observamos tal relação na descrição da estrada alinhada por jacarandás roxos e na descrição das botas dos policiais, como lemos nos excertos abaixo:

“*Independence Day*”:

Quadro 32 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
A limousine came down the street that was <u>lined with exploding purple jacarandas</u> .	Uma limusine desceu a rua <u>alinhada por jacarandás explodindo em flores roxas</u> .

Quadro 33 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
Policemen <u>in heavy brown boots</u> and khaki uniforms, holding guns and batons, told the children to move back.	Políciais <u>de pesados coturnos marrons</u> e uniformes cáqui, portando armas e cassetetes, diziam às crianças para se afastarem.

“Ancestral Links”:

Quadro 34 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The street down which they drove was the longest one out of the city, <u>lined on either side with purple jacarandas</u> .	A rua em que dirigiam era a mais longa para fora da cidade, <u>alinhada em ambos os lados por jacarandás roxos</u> .

Quadro 35 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The policemen walked around <u>in brown shiny boots</u> that came up to their calves.	Os policiais andavam em volta <u>de coturnos marrons e brilhantes</u> que vinham até as panturrilhas.

Novamente neste conto algumas repetições de vocábulos demandaram mais atenção. Nos casos em que foi possível, procuramos manter a utilização do mesmo termo, com alterações mínimas, em todas as ocorrências, como “*stick*” traduzido por “bastão” e “*thick*” por “espesso”. Para vocábulos que aparecem mais vezes no texto, em situações diversas, optamos por uma repetição parcial, caso do termo “*bag*”, traduzido ora por “saco” ora por “bolsa”. Em outros casos, surgiram repetições que não existiam no original, como a tradução de “*view*” por “vistas” e “*sight*” por “vista”, em frases consecutivas. Também foi preciso especial atenção para a diferenciação de vocábulos semanticamente próximos e peculiarmente relevantes para a ambientação da narrativa. São exemplos os termos variados que se referem a armamentos, como “*weapons*”, “*guns*”, “*revolver*”, “*arms*”, traduzidos respectivamente por “armamento”, “armas”, “revólver”, “armas”, e aqueles que se referem à vegetação “*bush*”, “*shrub*”, “*woods*”, “*forest*”, traduzidos respectivamente por “mata”, “arbusto”, “bosques” e “floresta”.

Uma opção que destacamos nesta tradução é a do termo “*van*”, que poderia ser traduzido por “carro” ou “furgão”, e que optamos por manter como “van”, por ter uso corrente na cultura alvo. Optamos por traduzir “*rural bus*” por “ônibus de viagem”, para especificar o tipo de condução, e “*staring straight*” por “fitando fixamente”, para manter a consonância. Na tradução de “*scramble*” por “precipitar” observamos que foi perdida a referência à expressão “*scramble for Africa*”. Por não conseguirmos encontrar tradução mais adequada para “virtual

strangers”, optamos por “meros estranhos”. Para o termo “*mothered*” optamos pelo vocábulo “perfilhado”. Expressões com o termo “*good*”, como “good progress”, “good time” e “good war”, foram adaptadas para garantir fluência na tradução, sendo transpostas para: “indo rápido”, “pouco tempo” e “guerra justa”.

Outro elemento que remete a narrativas anteriores no conto é a descrição de uma garrafa de óleo utilizada como cantil. No conto “Moon on the Water”, uma lata de óleo é adaptada para ser utilizada como urinol. Ao ressaltar a reutilização de embalagens, tanto como cantil quanto como urinol, a autora nos dá conta das condições de vida dos negros na sociedade zimbabuense da época, que passava por sérias crises econômicas, agravadas pela guerra. Também como em narrativas anteriores, a autora associa, por meio da descrição de seu trabalho, personagens negras a animais. Como os coletores de lixo tratados e descritos como cães em “Whose Baby is It?”, os soldados negros não falam, mas “ladram” neste conto. Ainda, a imagem de uma “chicotada” é associada à atitude do motorista negro de acelerar o veículo. Com esse recurso, parece-nos que a autora ressalta a animalização do trabalho e do trabalhador negro no contexto colonial.

Um outro recurso utilizado pela autora, e notável neste conto, para enfatizar a condição do negro no contexto colonial é a concomitante e contrastante personificação de objetos e objetificação de pessoas, também existente nas demais narrativas. Enquanto os prédios “lançam sombras”, as casas dos brancos “comandam vistas”, o carro “parece ser a única coisa viva na estrada”, o ônibus tem um “corpo”, as pessoas são tratadas como “algo sujo e insensível”, como vemos nos excertos:

Quadro 36 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The tall buildings <u>cast</u> long shadows.	Os prédios altos <u>lançavam</u> sombras longas.

Quadro 37 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The large houses <u>commanded</u> spectacular views of the hills.	As casas grandes <u>comandavam</u> vistas espetaculares dos montes.

Quadro 38 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
The car seemed to be the <u>only live thing</u> on the road.	O carro parecia ser a <u>única coisa viva</u> na estrada.

Quadro 39 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
You could tell a rural bus by the sheer amount of dust clinging to <u>its body</u> .	Você podia diferenciar um ônibus de viagem pela absoluta quantidade de poeira agarrada a <u>seu corpo</u> .

Quadro 40 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Are you insane?” he asked, pushing at Fari with the gun, as though she were <u>something dirty and insensible</u> .	– Vocês estão loucos? ele perguntou, empurrando Fari com a arma, como se ela fosse <u>alguma coisa suja e insensível</u> .

Por fim, ressaltamos que procuramos uniformizar a tradução do vocábulo “*bush*” por “mata”, mesmo que em algumas ocorrências soasse melhor “bosque”. Ainda, invertemos a tradução de “*madness*” por “insanidade” e “*insane*” por “loucos”, para adequar-se melhor às vozes do narrador e das personagens. Acerca dos diálogos, procuramos conferir tom coloquial marcado pela contração de preposições, pelo uso de locuções, e pela preservação de interjeições, como “*hey*”/ “*hein*”. Ademais, foi nossa decisão a de inserir um espaçamento delineando uma fragmentação entre as duas últimas sequências do conto, a do segundo bloqueio policial e a da entrada na floresta. Para nós estava claro que a falta de tal espaçamento, que compunha até então a estrutura deste e de outros contos, deveu-se a quebra de páginas, o que é corroborado pela falta do recuo de parágrafo no início da sequência final da narrativa. Destacamos, outrossim, o vocábulo “*wona*”, que, por ser de língua autóctone, preservamos sem tradução, em itálico, e referenciamos no glossário.

4.4.14 A tradução de “*During the Ceasefire*”

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

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

É notória no conto a repetição do vocábulo “*after*” que enfatiza que a guerra que se trava no momento é posterior àquela travada contra o colonizador. Para mantermos a repetição, optamos por utilizar a preposição “após” em todas as ocorrências. Em alguns casos, que pareciam contribuir para o ritmo da prosa, repetições de pronomes, desnecessárias em língua portuguesa, foram mantidas, como no trecho “his gun in his hand”/ “sua arma em sua mão”.

As repetições da terminação dos advérbios, em “*shyly*”, “*hardly*”, “*calmly*” e “*fearfully*” não puderam ser mantidas, pois optamos por priorizar a repetição de “*hardly*” em suas diferentes ocorrências. Assim, “*hardly*” foi traduzido por “quase não”, “*shyly*” por “envergonhadamente”, “*calmly*” por “calmamente” e “*fearfully*” por “amedrontada”. Já a diferenciação dos vocábulos “*also*” e “*too*” foi condensada na tradução na conjunção “também”. Decidimos diferenciar “*tent*” e “*shed*” utilizando “tenda” e “barraca”. Para “*under*” e “*beneath*”, optamos por “sob” e “embaixo”. Para vocábulos do mesmo campo semântico, como “*stares*”, “*gaze*”, “*looked*”, “*looked away*”, “*looked around*”, não encontramos correspondência que mantivesse o mesmo grau de diferenciação. Suas traduções mantêm apenas uma diferenciação mínima, como observamos nos excertos:

Quadro 41 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Destacamos também nesta tradução a referência bíblica a Lázaro que, como os soldados após a guerra, ressurgiu dos mortos. Por tratar-se de elemento cultural compartilhado entre as culturas de partida e chegada, em ambos os casos influenciadas pela imposição da religião cristã no período colonial, não julgamos necessário modalizar a referência. Ademais,

ressaltamos que em alguns trechos do conto a inversão da sintaxe do original foi necessária para minimizar o truncamento frasal, como vemos no excerto seguinte:

Quadro 42 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

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

Ainda nesse excerto, salientamos que, apesar de menos comum na língua alvo, optamos por manter o termo “*circulated*” por “circulados”, ligado a rumores, para manter a imagem do “círculo”, constante neste e em outros contos. Já o vocábulo “*rampant*”, que poderia ter sido traduzido por “rampante”, traduzimos por “galopante” para ganhar fluência e enfatizar a intensidade dos boatos espalhados acerca dos guerrilheiros.

Outras opções que destacamos são a tradução de “*wealth*”, que em outros contos traduzimos como “riqueza”, por “fortuna”; a da expressão “*stream of women*”, que, com a intenção de manter a associação com elementos da natureza, traduzimos por “riacho de mulheres”; e a da expressão “*make a profit*” traduzimos por “tirar algum proveito”, mais corrente na cultura alvo. Por último, na frase final do conto, “*Her moment had come and gone*”, utilizamos “chegado” e “partido” em português, para os verbos “*come*” e “*gone*”, por remeterem, na cultura alvo, ao campo semântico de viagens, ligado ao motivo da jornada, importante tanto neste conto quanto na coletânea como um todo.

4.4.15 A tradução de “*It Is Over*”

O conto “*It Is Over*” encerra a coletânea e retrata o encerramento da guerra civil no Zimbábue. Todavia, apesar do término da guerra, o desfecho do conflito, assim como o do conto, não é sucedido por um estado de tranquilidade. O período pós-independência foi de grande tensão para a história do país. Além das questões de sucessão e dos conflitos entre as etnias locais, houve problemas econômicos e sociais. Um dos grandes problemas sociais foi a reinserção dos ex-guerrilheiros e guerrilheiras retornados da guerra. Este conto, então, encerra a coletânea, mas não dá por encerrado o conflito abordado nos contos anteriores, que prossegue, mesmo não sendo mais contra o regime colonial. É este o momento que vive a personagem

Chido, uma jovem que abandonou casa, família e estudos para lutar pela independência e retorna para casa ao final da guerra. Em seu retorno, no entanto, Chido percebe que aquele não é mais o seu lugar e que ela não é mais a mesma. Não tendo sido bem acolhida, Chido decide partir para a cidade grande, para tentar a vida.

A frase “It is over”, que intitula o conto, também aparece no decorrer do texto. Assim, nossa primeira preocupação foi a de traduzi-la de modo uniforme, como “Está acabado”. Os nomes próprios que aparecem no conto, tanto das personagens, “Maria”, “Chido”, “Peter”, quanto da companhia férrea, “Rhodesia Railways”, foram mantidos como no original. Este também foi o caso do nome da capital “Harare”, que no conto tem a função de salientar a consolidação do processo de independência, já que sob domínio britânico esta cidade era denominada de Salisbury. No caso do termo “high school”, optamos em português pela denominação genérica correspondente à fase de ensino designada, como “secundário”. Isso porque para uma outra opção teríamos de utilizar termo historicamente datado, considerando as mudanças de denominação ocorridas na cultura alvo, como “científico”, “segundo grau”, “ensino médio”. Já o termo “*education*”, que em outros contos foi traduzido como “educação”, optamos por traduzir como “estudos”.

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

Para a tradução de “*grasses*” optamos por “relva”, pois se trata uma vegetação comprida. Pensamos em utilizar o vocábulo “capim”, mais comum na cultura alvo, mas o descartamos por possuir origem tupi. Assim, optamos por um termo de origem latina, em consonância com o do texto original. Em certos casos, nossas escolhas favoreceram a fluência do texto na cultura alvo, como a frase “It was all right”, que traduzimos apenas por “Tudo certo”, omitindo pronome e verbo, e o vocábulo “*children*”, que traduzimos por “filhos” e não por “crianças”. Ainda, na língua alvo algumas repetições de vocábulos na mesma frase e expressões redundantes foram cortadas, como “school teacher”, traduzido apenas como “professora”.

Por fim, destacamos dois momentos da tradução em que nos orientamos pela preocupação de manter coerência com a integralidade da obra de Vera. No primeiro caso, para a tradução do verbo “*hurt*”, para o qual parecia adequar-se melhor o verbo “magoar”, optamos por “ferir”, que abrange tanto o sentido físico quanto emocional do termo. Essa opção deve-se ao fato de, apesar de não haver indícios fortes de agressividade por parte da protagonista no conto, não ser possível ignorar o histórico de trauma e violência por que muitos ex-guerrilheiros passaram e que é abordado pela autora, mais profundamente, na personagem Sibaso, de *The Stone Virgins* (2002).

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

CAPÍTULO 5
A TRADUÇÃO DE *WHY DON'T YOU CARVE OTHER ANIMALS*

Yvonne Vera

Por Que Você Não Entalha Outros
Animais

Conteúdo

Cruzando Fronteiras
Dia da Independência
O Sapateiro
Descascando Amendoins
É Difícil Viver Sozinha
Lua na Água
Uma Tempestade
De Quem É Esse Bebê?
A Estrada Cercada
Conseguindo uma Permissão
Por Que Você Não Entalha Outros Animais
Um Círculo Que Não Se Rende
Laços Ancestrais
Durante o Cessar-Fogo
Está Acabado

Cruzando Fronteiras

James falava como se abrindo uma ferida, cuidadosa e dolorosamente. O momento tinha chegado e, se ele o deixasse passar, não seria facilmente recuperado. Mas havia novamente o silêncio prolongado e constrangedor em que os dois estavam suspensos e perdidos. Eles estavam em um desconfortável ritmo de seu aborrecimento e de suas circunstâncias aflitivas. Estavam separados por um conflito territorial insolúvel, articulado em brechas e silêncios enredados em gestos mal-formados, em olhares mal-focados. Cada um deles ouvia as mensagens futuras do trovão no ar que os envolvia, e o céu abriu-se como uma cabaça, derramando água purificadora pelas treliças de seus medos. Um chicote estalou acima, embrulhando dolorosamente suas almas exiladas. O que ele tinha falado? O quê?

– Há algo que eu gostaria de pedir... madame.

Seu rosto não entregava nada. O homem falava suavemente com a mulher, que ele temia e que era responsável por seu temor. Por que ele devia ser tão cuidadoso? Por que era necessário ser humilde, implorar, pedir por algo que talvez lhe pertencesse? Ele permanecia no vão da porta, bloqueando a luz humilde lutando para fluir, e o som dos grilos que vinha pela porta parecia emanar dele. Trouxera a floresta pelo vão da porta e carregara a última iluminação do sol em suas costas.

Ele bloqueava-lhe os raios poentes do sol, e ela estava na sombra opaca, sua silhueta atrás da mesa nos recantos da sala. Os olhos dele, dardejando furtivamente através da sala, encontraram seu cabelo vermelho preso por um laço de cetim branco. Seu chapéu rodado nervosamente sobre o punho. O macacão, gasto nos joelhos, pendurado como sacos molhados em volta das pernas magras. Ele não protegia seus pés da terra, e eles deixavam marcas no piso de cimento sem carpete. Conseguiria pedir a ela?

Ele tossiu nervosamente, mas ela não virou a cabeça ou mostrou qualquer sinal de que tivesse ouvido. Ela não o encorajava a falar, e então o silêncio os engoliu mais uma vez, e eles estavam desconfortáveis com sua mensagem. Naquele espaço persistente a mulher estava em guarda. Estavam em guarda contra eles mesmos, que eles temiam.

Ele tossiu de novo, agressivamente.

Sua tosse foi seguida pela ordem rápida para que fechasse as janelas e a porta. Uma membrana de amargura formou-se em volta de sua alma, consagrando seu disfarce, e propelindo-o para a execução da ação. O trovão durou somente um momento, ecoado pela ordem dela, que pairou pelos cantos da sala.

Ele puxou as janelas contra a escuridão reunida que enviava saudações pelos feixes de chuva, e o céu afundou. Por um breve momento, após ele ter fechado as cortinas, eles foram envelopados juntos na escuridão. A luz deixou os dois, igualmente.

– Eu deveria ter feito minha proposta então? James pensou, após ter puxado as cortinas. Temia que ela achasse fácil, na escuridão nada acusadora, lidar com sua consciência. A situação deles nessa terra a incomodava também. Contudo, a escuridão punha uma mão opressora em volta de sua boca, e ele procurava pelo interruptor de luz. A inundação de luz dissolveu sua coragem e roubou suas frases bem preparadas. Ela não havia se movido, e quando ele a procurou, seus olhos foram novamente bloqueados pelo cabelo vermelho. Ela sentava-se com os cotovelos descansando na mesa, o rosto preso em suas palmas.

Havia o amanhã, esperando pelos dois. Ele pediria a ela amanhã, durante o dia quando viesse lhe preparar o almoço.

Ela tinha enchido sua memória com palavras rudes. Majoritariamente ordens. Ele sempre pensava sobre como seria a vida sem a presença desses estranhos na fazenda—seria como seu avô lhe contara.

Quando ele lhe deu luz, ela libertou o rosto que estava engaiolado entre seus dedos e moveu-se de detrás da mesa para o piano onde se sentou com as costas alinhadas desafiando-o, desejando que ele partisse da sala. Ele tinha de esperar a chuva afinar, apesar de estar sufocado por saber que ela queria que ele se afastasse de sua companhia. Ela estava agradecida pelo piano e o usava para se proteger dele.

Os dedos dela corriam rapidamente sobre as teclas pretas e brancas procurando uma melodia de que se lembrava vagamente. A situação pedia por alguma coisa clássica que pudesse contê-la e excluí-lo, o nativo. Empenhou-se nisso, mas era difícil conseguir. Mas manteve sua compostura, certa de que ele nunca poderia julgá-la nesses assuntos.

A boneca de madeira que comprara na loja de recordações do teatro após o balé em Londres ficava em uma mesa ao lado do piano, lembrando-lhe de sua lua de mel com Charles. As ruas estavam brancas com a neve. Grandes árvores estavam enfeitadas com luzes brilhantes de Natal, mas ela se sentia uma estranha lá, entre as multidões vagueando. A boneca a lembrava daquele Natal branco de que sua mãe falara tão carinhosamente. Ela perseguiu sua memória pelo folheto sobre o piano e escolheu uma canção de ninar. Estava segura, encaixotada em sua infância, assistindo aos três ratos subirem pelo relógio.

Enquanto ela viajava, ele sentava-se no piso frio de cimento ao lado do sofá e a ouvia tocar. Sua música não lhe soava natural, e ele não gostava do jeito como ela a estudava

arduamente em seu livro. Enquanto a chuva golpeava violentamente o telhado de amianto, ele se perguntava quanto de sua própria música ela reunia da comoção.

Quando a chuva recuou, seus olhos deixaram o cabelo vermelho e ele agradecidamente pisou lá fora, fechando a porta pesada cuidadosamente atrás de si. Isso foi um pouco antes de ela perceber que ele tinha partido, e então ela sentiu-se aliviada.

O bater alto e duro enviou vibrações pelo chão, e o velho homem, frágil e sobre-carregado, sentado nos fundos da cabana podia sentir a terra mover-se embaixo de seus pés descalços; as mulheres continuavam preparando farinha de milho.

Cabos de madeira pesados eram confiados ao ar ensolarado, enquanto as mulheres trabalhavam lado a lado, cada uma com seu próprio pilão. As mangas de suas blusas balançavam livremente, girando rapidamente em espirais quando levantavam os ombros para cima. Seus olhos não se desviavam dos grãos brancos no pilão, exceto quando falavam uma com a outra. Então, elas podiam até parar o trabalho, para prosseguir com a conversa. As duas mulheres trabalhavam no meio de uma clareira, entre as cabanas circundantes da habitação. Entre elas estavam dois sacos de milho já triturado, e em duas esteiras estavam vários cestos cheios até a borda com amendoim, que as mulheres preparariam para a refeição da noite, após terminarem de preparar a farinha de milho. À direita, embaixo da sombra da cabana e perto da parede, estava uma cabaça de água pura da fonte, da qual as mulheres bebiam cada vez que paravam. O pote de água estava coberto com um pequeno ramo folhoso arrancado de um arbusto próximo.

Galinhas vagavam livremente em volta da habitação em busca de migalhas para comer, ciscando o chão seco freneticamente e libertando nuvens poeirentas que engoliam seus corpos, mas quando vinham cacarejando muito perto dos cestos de amendoim as mulheres as enxotavam para longe. Nos fundos da cabana, o velho homem, que tinha cochilado, seguia a aeronave zumbindo lá no alto e praguejava. Ele mal podia vê-la na luz fraca e estava irritado porque seus olhos não eram mais o que costumavam ser. Sentado muito quieto atrás da cabana, o velho homem ouvia as mulheres rirem, então suas vozes foram abruptamente emudecidas pelo bater dos pilões. Quando as mulheres não estavam falando, o chão ressoava com seu trabalho.

Com as pernas agora enfermas, o velho homem lembrava-se da migração de seu povo de uma parte do país para a outra, um movimento forçado através da terra que simbolizava a perda de sua ligação com o solo, uma jornada que era uma revogação de sua conexão, de seu pertencimento. Avisados de que a terra em que viviam agora pertencia a um colono, o vilarejo

tinha que concordar em trabalhar na terra como trabalhadores ou mudar-se para uma nova área que fora separada para pessoas negras.

Seu pai ficara com raiva, e o velho homem lembrava-se dele tempestuando dentro e fora da casa, enraivecido por uma sensação de impotência. Ele preferiria se mudar a trabalhar para esses criminosos, mas era difícil deixar a terra onde todos seus ancestrais foram enterrados, onde toda cultura, história e religião estava contida. Não era óbvio que eles estavam sendo movidos para a terra mais pobre do país? O que poderiam plantar lá? Eles haviam se arrancado, seu gado levantando grandes ondas de poeira à frente deles. Reclinando contemplativamente contra a parede de barro, o velho homem podia ver as sombras alongadas das mulheres tocando a sombra arredondada da cabana.

– As crianças devem chegar logo, MaMoyo disse, entre a respiração pesada.

– Acho que vão receber seus boletins hoje. Espero que Maria se saia bem. Seria bom para elas conseguir uma educação, MaSibanda respondeu.

– Fadzai não me disse que receberia seu boletim. Isso me deixa preocupada, será que isso quer dizer que ela sabe que não foi bem? A notícia dos boletins a deixou inquieta, pois estava ansiosa para que sua filha pudesse aprender. Nos fundos da cabana, o velho homem praguejava.

– Meu pai não permitia que nenhuma de nós, meninas, fôssemos à escola. “Por que desperdiçar dinheiro com uma menina?” argumentava. Acho que ele apenas odiava a ideia de ler livros. Ele perguntava, depois de você ter lido, “O que você produziu? Mostre-me o que você produziu!” E quando te encontrava em seu caminho vindo da escola ele zombava, “Onde está seu fardo? O que você trouxe pra casa depois de passar o dia todo fora?”

MaSibanda riu livremente, surpresa de que essa memória uma vez detestável de seu pai pudesse repentinamente diverti-la.

– Meu pai queria que todos nós fôssemos pra escola, pra aprender o segredo do homem branco. Mas nunca tinha dinheiro suficiente, também pudera, com as altas taxas que tinha de pagar pela terra. Então, quando teve de fazer uma escolha, enviou os meninos pra escola.

Aquela tinha sido uma longa jornada, o velho homem pensou. Momentos passaram por sua cabeça, de seu rosto infantil, preso protetoramente entre as mãos gentis de sua mãe. Ele devia ter ao menos sete anos de idade quando eles fizeram sua dura partida, solicitados na calada da noite a tornarem-se estranhos para sua terra.

Ele lembrava-se de que sua mãe o carregara parte do caminho, apesar de estar pesada com a criança que estava esperando e ela também levava um fardo pesado em sua cabeça. A

maior parte da jornada não estava mais distinta em sua memória, e ele não se recordava por quantos dias viajaram ou onde passaram as noites.

O esquecimento aliviava a dor de sua expulsão. Algumas vezes detalhes emergiam sem esforço em sua mente, mas ele não conseguia mais discriminar entre o que tinha vivenciado e o que tinha inventado. Lembrava-se claramente de seu pai, cuja raiva não podia ser suprimida enquanto resistia a cada passo humilhante que o movia em uma direção distante de seu vilarejo. Alguma visão de seu pai desaparecera com aquela experiência degradante, e ele novamente ouvia os aviões zumbirem lá no alto. O calor sufocante enviava gotas exasperantes de água escorrendo por seu pescoço.

O riso das mulheres interrompeu o bater, e o velho homem as ouviu retomarem a conversa animada, sobre as crianças que estavam atrasadas da escola e sobre suas vidas na fazenda.

– É difícil ser uma mulher nesses tempos. Se minha filha conseguir uma educação, não terá de viver essa vida dura que eu tenho aguentado. Ela pode se afastar da dor. MaMoyo estava certa de que, dada a natureza estática das tradições, a única escapatória era adentrar o mundo do homem branco. MaSibanda, apesar de enviar suas crianças à escola, nem sempre concordava que a solução estava na nova educação. Sentia que suas condições na fazenda eram uma provação diária e que abraçar mais da cultura daqueles que os mantinham subservientes era difícil de aceitar. Ela escolheu não respondê-la e retomou o bater firme.

A conversa das mulheres rastejara em volta da cabana até onde o velho homem sentava-se, e ele sentiu-se sobrecarregado, mas era incapaz de afetar o que elas pensavam. Sua vida inteira parecia ter sido uma confirmação de fraqueza, e recordar isso era doído. Após atingirem seu destino, sobrecarregados por graves arrependimentos e bagagem, eles se estabeleceram na paisagem seca e estéril às margens da fazenda de um outro colono. Outras famílias já tinham chegado de outras partes do país e então eles todos se tornaram forasteiros juntos. A terra era diferente do vale exuberante e acolhedor que conheciam, era manchada em todo lugar com curiosos afloramentos de rochas isoladas, e entre a relva seca havia repentinas moitas de arbusto espinhoso que davam ao lugar um caráter desolado. Não havia nada para o espírito exilado se apegar, além do solo cinza e empobrecido. Nada era amistoso, nada os acolhia.

A primeira experiência do velho homem na terra fora inquietante. Ele lembrava-se de que fora arrebanhar as cabras, sentindo-se desanimado, desamparado e com medo.

Grous pousaram com pernas gentis e esguias entre a relva, e seu coração bateu mais forte com essa inesperada manifestação de uma outra vida. Na quietude mortal da paisagem, os pássaros moviam-se em passos largos e vacilantes.

Ele ouviu o grasnar de corvos planando do galho de uma árvore para outra, procurando por carniça. Formigueiros irrompiam em profusão por trás de cada cobertura arbustiva. Ele chutava impiedosamente os montes de terra vermelha.

As crianças irromperam no quintal com gritos altos de seu sucesso, pulando indiferentemente sobre os cestos cheios de amendoim que esperavam para serem descascados, os rostos radiantes com entusiasmo e orgulho. Saíram-se bem no final do semestre escolar e agora conseguiam ler e escrever seus nomes.

As mães pararam de bater o milho, lançando seus olhos perscrutadoramente sobre os boletins, que elas mal conseguiam ler. Logo estavam satisfeitas com as boas novas e enviaram as meninas para a cabana de cozinhar, onde encontraram algum pão para comer. O velho homem, ouvindo os sons alegres emanarem do quintal, sentiu uma raiva confusa que não conseguia conter. Tinha perdido as crianças. Tinha perdido a luta. Um lagarto circulou em volta dele, balançou a cabeça, então contornou para dentro do teto de palha.

As mulheres retomaram novamente seu trabalho laborioso, e as notícias que as crianças trouxeram da escola abasteceram seu zelo. Elas cantaram ao bater, como se inesperadamente libertas de alguma angústia. Cantaram sobre o sonho de Mungoshi, o fundador de seu clã:

MaSibanda nossa bondade será nossa morte...

MaDube nossa bondade será nossa morte...

MaMoyo nossa bondade será nossa morte...

As duas mulheres cantaram energicamente, substituindo na canção os diferentes nomes das mulheres que conheciam até que a canção tivesse circulado todo o vilarejo e tocado todas as mulheres e os homens. Elas trabalhavam incansavelmente, movendo seus corpos entre sonho e realidade. Quando alcançaram a batida final do sonho de Mungoshi, tinham farinha de milho suficiente para durar pelo resto da semana.

Enquanto as mulheres limpavam seu pilão e os cabos, o velho homem permanecia escondido em sua degradação, lembrando-se de quão difícil fora para toda sua família após a migração. Eles não tinham outra escolha além de trabalhar em várias fazendas em volta da área, competindo por trabalho com trabalhadores migrantes que chegavam de tão longe quanto

Niassalândia. Colhiam algodão em algumas plantações e eram pagos por saco a uma taxa miserável. O velho homem tinha seus dez anos então e achava divertido no começo colher os botões delicados de algodão, que seriam eventualmente transformados em tecido. Logo percebeu que o trabalho era cansativo e que os poucos xelins que lhes eram dados no final do dia não eram suficientes para cobrir suas despesas.

A terra em que as fazendas ficavam era o único lugar na área que podia suportar qualquer tipo de vida. Por que lhes disseram que a terra estava reservada para eles quando de fato estavam sendo enviados aqui para trabalhar? Podiam muito bem ter ficado em suas terras ancestrais e trabalhado lá.

Mais tarde, quando tinha quase vinte anos, conheceu uma garota cuja família vivia como *squatters* em uma das fazendas. Casou-se com ela e foi morar com sua família. Tiveram três meninos que até hoje continuavam vivendo como *squatters* na mesma fazenda. A geração que possuía a fazenda mudou, mas as formas de servidão não se alteraram para sua família.

O velho homem ouvia suas noras falarem sobre James, seu filho mais velho, que eles esperavam que chegasse logo da sede. A mente do velho homem não conseguia se livrar dos espinhos e cactos que povoavam o terreno seco e rachado de sua juventude.

A alma exilada insiste em encontrar conexão entre momentos e histórias, em assegurar uma promessa do futuro de que haverá compensação. O andarilho banido insiste em narrar e em situar soluções que foram evadidas pelo passado. Preso entre memória e sonho, o exílio esperançoso tece uma representação reconfortante de um conto de agonia.

– Fui um tolo de não pedir a ela.

James andava pelos arcos molhados das folhas de milho e por um caminho curto que levava às cabanas além dos campos, para as bordas da plantação. Sob o céu nublado todas as coisas escureceram em sombra e silêncio. Sua cabeça latejava como se ele tivesse emergido de uma luz solar cruel. Sua família era de *squatters* e não pagava taxas pela terra alocada para seu uso, exceto pelo trabalho provido para a fazenda. Eles viviam precariamente ao longo das margens da terra, suas almas estéreis de esperança, e sua vitalidade minada pelo trabalho alienante.

Ao contrário da família de seu pai, que escolheu partir quando confrontada com as alternativas horrendas providas pelo colonizador, a família de sua avó escolheu ficar. Eles já tinham testemunhado a decepção de um grande número de pessoas que foram trazidas de outras partes do país para serem reassentadas entre eles. Suas memórias, localizadas em lugares secretos por toda a terra, e seus antepassados enterrados na terra, os protegiam aqui.

A memória das gerações que tinham sido sustentadas pela terra os fazia inteiros, trazia paz a seus corações perturbados. Não havia uma palavra para *squatters* em sua língua, mas quando tiveram de ir até o *Baas* e registrar o nascimento de cada criança em um livro grande e pesado entenderam que tinham se tornado estrangeiros para a terra. Tinham sido solicitados a esquecer seus ancestrais, que estavam enterrados nessa terra.

Com sua resolução fixa, ele moveu-se para dentro da cabana em que o fogo de cozinhar no meio do braseiro queimava uma acolhida moribunda e se estabeleceu em uma larga pele de cabra espalhada no chão cimentado com esterco.

MaMoyo sentou-se na cabana cuidando do fogo. Todo dia enquanto James trabalhava na fazenda ela tocava a casa. Estava ansiosa com a notícia de que a filha deles saíra-se bem na escola, e com a da filha do irmão dele, que também se saíra bem. As duas crianças mais velhas já estavam enroladas em um cobertor, adormecidas ao lado do fogo, onde o calor as alcançava facilmente.

Frequentemente MaMoyo jurava que nunca trabalharia na fazenda, exceto no lote de terra que estava alocado a ela. Se encontrasse a Madame em seu caminho vindo do riacho, não pararia para falar com ela. Frequentemente amaldiçoava a terra que os traía ao apoiar os pés cruéis dos estrangeiros. Não se podia evitar que seu marido tivesse que trabalhar na fazenda, assim como a família de seu irmão na cabana ao lado, e seu irmão mais novo, e toda sua família.

Era do irmão mais novo a vida que estavam preparando.

– Você pediu pela terra, James?

Ela não precisava de uma resposta, vendo seu rosto descontente. O que Moses faria sem terra em que cultivar lavouras e sustentar sua recém-adquirida esposa? Como na maioria das fazendas pertencentes aos colonos, metade da terra nessa plantação fica em pousio, sem uso. Apenas partes dela eram cultivadas, e algumas vezes um ano inteiro poderia se passar sem absolutamente nada ser plantado. Mesmo aqueles que se dedicavam ao cultivo intenso deixavam um lote de sua terra escassamente usada. Mas eles se penduravam na terra, somando-a a sua riqueza, negando acesso àqueles que realmente precisavam dela.

James queria uma minúscula fração de terra em pousio para seu irmão. Ao longo das bordas da terra havia placas penduradas em postes que alertavam contra invasões. James tinha a estranha sensação de que a chama estava morrendo com ele, de que ele estava preso em sua ambiência, mas sabia que apenas sua raiva era real e que lutaria contra isso.

Nora e seu marido não concordavam sobre manter *squatters* na terra e sobre continuar suas vidas na fazenda.

Nora Jones cresceu em uma fazenda onde seu pai plantava tabaco. Ela conheceu Charles em um leilão de tabaco, enquanto fazia negócios para o pai. Quando o pai morreu, um ano depois de ter conhecido Charles, ela vendeu a fazenda e se casou. A mãe de Nora morreu quando Nora estava em sua adolescência.

A mãe de Nora abominara o clima africano implacavelmente quente, mas seu marido insistiu para que eles ficassem. Apesar de tudo, tinham terra aqui, e prosperidade, nunca teriam isso na Inglaterra. Na África eles podiam ter quantos criados quisessem. Não havia razão porque não deveriam ficar. O pai de Nora ouvia apenas a sua própria voz, confiava apenas em suas próprias crenças.

A senhora Jones falava frequentemente de sua Inglaterra, de um vilarejo costeiro onde crescera e da feira que visitava regularmente no verão. Ela falava de coisas muito inglesas. Um quadro dela ficava na prateleira da lareira. A fotografia a capturara em um balanço em seu quarto aniversário. No quadro, uma pilha de neve aparecia atrás dela. Ela amava ir ao parque no inverno e tinha um tio na Inglaterra que sempre a levava lá. O parque era um lugar solitário e charmoso no inverno, com bancos alinhados com neve. A África era solitária, certamente, mas não era nem um pouco charmosa.

Nora puxa as cortinas para abri-las e a luz da manhãzinha inunda a sala de estar, enquanto os objetos na sala saltam a seus olhos; o piano, o sofá, a mesa. Ela desliza o vidro que constitui a maior parte da parede e pisa agradecidamente no ar fresco da varanda. De pé em sua camisola, ela olha as cintilantes folhas de milho longas e verdes, feitas brilhantes pela breve chuva da noite passada.

Nora se banha na luz. Os tijolos e o amianto da casa a confinam, oprimem seu espírito e a fazem frenética com o desejo de escapar. A sensação dos raios em seu rosto a exalta e a desperta e ela fecha seus olhos para receber a luz purificadora. Há muitas coisas de que ela deseja escapar, que ela deseja dissolver com a luz brilhante do sol.

Inicialmente, ela reunira muitas lâmpadas na casa, para iluminar a noite. As noites africanas, para ela, eram inquietantemente silenciosas com uma escuridão espessa. Ela logo descobriu que não gostava do tipo de luz que as lâmpadas vertiam, fazia seus olhos cansados e enchia a casa com insetos voadores noturnos.

O marido de Nora disse-lhe para manter as cortinas de suas janelas fechadas, apesar de ela querer que a luz a despertasse.

– Os nativos irão te ver despida.

Ele a alertava desesperadamente. Ela não sentia em sua voz nenhum desejo de defender sua feminilidade para si mesmo. Ele estava preocupado apenas com sua inquestionável

dominação do nativo. Fazia soar horrível que um nativo pudesse ver seu corpo. Ela começou a se perguntar se havia talvez alguma coisa de fato intolerável sobre seu corpo, alguma coisa que ele mesmo detestava e na qual pensava ao alertá-la sobre os nativos. A pior ameaça para a dignidade dela, para a segurança dele, que um nativo pudesse ver seu corpo pelas cortinas abertas da janela ou o rosto dela sonhando; seu rosto despreparado, sem rosto, para encontrar os rostos inexpressivos dos nativos.

A senhora Jones fez uma pequena Inglaterra de Nora, guiada por seu próprio sentido de autopreservação. Por meio da filha, explorava os desejos frustrados de suas ambições exiladas. Ela assegurou que a filha aprendesse balé, ouvisse música clássica e lesse poesia. O primeiro poema de Nora, que era sobre a Rainha, foi aclamado por sua mãe. Quando conseguiu tocar o piano, Nora foi considerada por sua mãe como uma dama realizada. Mas o grande amor de Nora era pintar, e ela podia contemplar uma bela pintura por horas, descobrindo nela mundos que existiam apenas fora de sua experiência vivida. Ela olhava os objetos nem sempre como ela os experimentava, mas como ela gostaria de vê-los pintados. A realidade, contudo, era mais forte do que uma visão pintada. Mesmo ao permanecer olhando seus milharais, ela sentia a presença daquela outra vida na margem da plantação e via fumaça escura levantar das cabanas, que estavam escondidas da vista, para o ar. Com medo de permitir a seus pensamentos habitarem a vida insinuada pela fumaça, ela pisava atrás, inquieta, para dentro de casa e deslizava a porta, fechando-a firmemente atrás de si.

Em um lado da parede da sala de estar, Nora pendurou cuidadosamente pinturas da Inglaterra que herdara da mãe. Eram todas reproduções de trabalhos de Turner. Nora era fascinada pela luz nelas, da força que emanava da mistura de cores ao mesclarem-se na tela.

Os quadros davam a ela uma sensação flutuante de alguma coisa indecisa, alguma coisa incompleta e caótica. A superfície imperturbável da água ao aparecer pela névoa sugeria uma calma aterrorizante, e em alguns dos quadros a água saltava como uma coisa viva e feroz. Ela gostava mais dos quadros em que o contorno distinto dos objetos era perdido, e as pessoas tornavam-se manchas e desapareciam da vista, movendo-se, em vez disso, como pontos através de uma ponte igualmente indistinguível. As pessoas eram presas em uma nuvem onde tudo está condensado em um truque de luz, em um pulso de visão. Somente a luz e a cor existam em uma pureza privilegiada enquanto objetos dissolviam-se em uma melancolia animada. O tempo dissolvia-se da contínua ondulação de luz, e Nora extraía das telas sua rede de segurança, uma ordenação de seu mundo e lampejos de seu ser.

Por que Charles insistia em permanecer nessa terra hostil?

Havia muita agitação no país. Nora pensava com terror sobre sua vida aqui e estava cheia de uma desconfiança implacável pelos nativos que percorriam a fazenda. Por que James viera lhe ver na noite passada? Ele voltaria por causa disso, ela tinha certeza.

Havia muita conversa lá fora na periferia da terra. As fogueiras eram observadas queimando nas cabanas até tarde da noite. O que eles estavam dizendo sobre os donos da terra? Ela sabia que eles queriam a terra de volta. Talvez seu marido chegasse logo. Dois dias foi o tempo mais longo que Charles passou na cidade, a cinquenta quilômetros de distância, onde fora comprar provisões.

Charles se agarrava a seu desprezo seco pelos nativos, que ele separava da terra em si.

– Se ganhassem a terra, os nativos não saberiam nem como usá-la.

Os trabalhadores cultivavam a terra em volta dos pés de milho altos com enxadinhas, curvando-se embaixo dos braços longos e folhosos que se estendiam do caule e que faziam a pele coçar quando roçados contra os braços descobertos. Ao revirarem o solo e reuni-lo em montes protetores em volta das raízes expostas do caule, os trabalhadores arrancavam ervas daninhas que sacudiam vigorosamente para libertar o solo que se agarrava a elas. Roubadas do solo de que se alimentavam, as ervas daninhas morreriam. Estava escuro embaixo dos caules de milho que, apesar de terem sido plantados em fileiras organizadas, desafiavam essas divisões e enviavam folhas alongadas que se interligavam com seus vizinhos. Fendas de luz irrompiam até o fundo onde os trabalhadores estavam curvados em seu trabalho, perto do solo. O solo não oferecia resistência e rompia facilmente quando arrancavam uma erva daninha mais crescida.

Uma pilha das ervas daninhas desenraizadas levantou-se formando uma pequena colina nas margens de cada sulco, e as crianças mais novas levavam-nas embora em suas saias, para a margem do campo, para o sol brilhante da manhãzinha. Correndo de volta para as sombras, as crianças achavam desnecessário curvarem-se sob os caules da maneira como os adultos faziam, e novamente, elas não se importavam com a coceira em seus braços que aliviariam mergulhando no riacho gelado que corria em um dos lados da plantação.

Os trabalhadores trabalhavam sem sinal de cansaço, esquecendo-se brevemente de que a terra não era deles. Eles amavam a terra e o cheiro de terra nela. Amavam a promessa de coisas crescendo, de tempo que produzia esperança. Os bebês, libertados das costas das mães, engatinhavam ao longo dos sulcos. Os trabalhadores trabalhavam sem supervisão, exceto a de James, que era parente deles. Era um tipo de volta para casa, essa comunhão que tinham com a terra.

James trabalhava na fazenda e algumas vezes no quintal, onde cuidava das plantas. Trabalhava na cozinha algumas vezes, quando não havia muito trabalho para fazer na plantação. Embora tivesse olhos claros e penetrantes, James tinha uma aparência tranquila, e os outros fazendeiros o chamavam de um “bom” negro. James resguardava a vida na fazenda como um inconveniente temporário e acreditava que isso mudaria. Parecia óbvio para ele que a anomalia da situação pedia por mudança. O conflito armado foi concebido para produzir tal mudança.

James tinha respeito por Nora e Charles, o tipo de respeito que eles exigiam. Era sempre automático respeitar uma pessoa branca. O casal representava para ele um microcosmo do conflito do homem branco para sentir-se em casa em solo estrangeiro. Ele via a Madame esforçar-se para assimilar a paisagem ao sentar-se em sua cadeira de balanço, procurando equilíbrio. Algumas vezes ela pegava sua tinta, seus pincéis e seu cavalete para ajudá-la. Fitava intensamente o céu e as árvores para assimilá-los, seu olhar ascendendo uma parceria com a natureza, implorando. Exceto quando andava com seu cão, ela se afastava da terra, como se para compensar por alguma invasão que já tivesse infligido nela.

Quando James ia à casa da Madame, ele também sentia que tinha invadido, e isso o deixava com raiva. Os delicados forros nas mesas, as almofadas cobertas de laços, a Rainha sorrindo atrás da porta e o piano avançando de um canto da sala o forçavam a ser obediente. Ele sentia sua incompletude na compostura da Madame, em seus comandos rápidos. Mas ele entendia que era incompleto porque era esse o modo como ela escolheu lidar com ele. Nora lidava com James como uma abstração.

Ela o tinha nomeado James. Alegava que “James” era mais fácil para sua língua do que seu nome nativo, que ela não tentou aprender ou entender. Ele segurava seu antigo nome entre os lábios sempre que encontrava seu novo nome, e desse jeito expressava um poder e uma autoridade sobre sua identidade.

Ser nomeado.

Ser registrado de novo.

Ser recriado.

Anonimato foi o que ela conseguiu para ele com sua maneira alienante de identificação. Ela o preparara para ser chamado e o lembrara de uma relação em que ele era subserviente.

Para tornar o ritual completo, pois era de fato um ritual, ela o enviou aos escritórios da administração colonial, onde ele tinha que “pegar sua identidade”. Quando retornou à fazenda ele era o Nativo R491766, e seu polegar direito fora mergulhado em tinta preta e pressionado em uma caixa marcada em um grande pedaço de papel, o qual lhe foi dito para carregar a todo

o tempo. Assim ele ganhou sua nova identidade e sua entrada no mundo dela. O papel o fazia rastreável, no caso de qualquer coisa desaparecer na fazenda. Esse era um jeito garantido de se conseguir lealdade do nativo, porque não se podia confiar em nenhum deles.

James lutava com o fardo de sua recém-adquirida identidade e suplicou a MaMoyo que o ajudasse, chamando-o sempre por seu próprio nome. Mas a repetição e a proximidade exerceram uma força maior do que a ambição.

O *Baas* estava procurando por James.

A Madame estava procurando por James.

Logo todos em sua família o estavam chamando de James. Sua nova condição fora aceita, como todas as outras condições que invadiram suas vidas. Mas James nunca foi James para ele mesmo. Esse segredo o acalmava ao trabalhar na terra em que estava registrado como um *squatter*. Ele não completaria a metamorfose que Nora iniciara.

O que é? O que você disse?

Ela não sabia o que ele murmurava quando ela se dirigia a ele.

A *bush war* significava desentendimento e também significava medo e desconfiança. Nora não sabia sobre o que os africanos falavam em volta de suas fogueiras. Sua mãe tinha mantido os africanos longe dela, tinha protegido-a de suas superstições e de sua língua vulgar. A desconfiança de Nora pelos africanos também era uma superstição que a ajudava a manter uma sensação de diferença e de privilégio.

A *bush war* interrompera a calma que veio com a posse de grandes terras e patrimônio e a garantia que ela assegurara com seu casamento. Roubado de sua sólida fundação, seu casamento agora ecoava a vibração desconcertante exercida pela *bush war*—e ela lutava com Charles pela necessidade de sua própria sobrevivência. Circunstâncias criavam relacionamentos.

— Devíamos fazer alguma coisa sobre a fazenda. Talvez devêssemos nos mudar para a cidade por um tempo.

Ela não ousava olhar para ele.

— Mudar para a cidade? Você sabe que eu nunca vivi na cidade. Odiaria viver lá. Não há necessidade de vivermos na cidade. Já te disse isso antes. Por que você precisa insistir? Por que me incomoda assim?

Ela já esperava por sua gesticulação frenética, sua sobrancelha contorcida, sua raiva. Isso não significava que não insistiria, que não deveria lutar. Falaria o que pensa, enquanto ele bradava e bufava. Ela não foi silenciada e não se importava com seu perdão ou com sua bondade, pela qual não esperava mais.

– Seria mais seguro lá, para nós dois. Não há nada para nos proteger aqui. Não há nada aqui.

Ele não se levantou da cadeira do outro lado da mesa onde sentava, mas pensou um pouco, e ela esperou que ele fosse ser cruel com ela. Mas ele a surpreendeu com seu apelo, e ela não sentiu nenhuma simpatia por ele, porque não conseguia esquecer-se de que ele podia ser rude com ela.

– Temos nossa terra aqui, Nora. Você não consegue ver que temos alguma coisa para amar aqui? Você não está conectada a essa terra? Preferiria ser uma dama da sociedade na cidade, participando de chás da tarde? Quando ele terminou de falar, ela inchou com sua raiva, porque imaginou que ele caçooou um pouco dela.

– Não estou falando de amor, Charles. Não, não de amor. Estou preocupada com nossa segurança. *A bush war*, Charles. *A bush war*.

Mas ele havia se afastado da *bush war* e olhado para longe dela, odiando-a. Por que ela tem de invadir sua paz? *A bush war* era uma ameaça colossal e incurável para a calma que seus ancestrais levaram muitos anos para construir.

Os avós de Charles chegaram à Rodésia vindos da África do Sul. Seus ancestrais tinham estado na África por um longo tempo, produtos da *Great Trek*. Quando Charles se incomodava em justificar sua ligação com essa terra, seu sentimento de pertencimento, ele falava sobre a Grande Migração e dos feitos ilustres de seus avós.

Era necessário pertencer, não se sentir como um invasor. Através da Grande Migração seus avós atravessaram a terra, bifurcando sua vasta paisagem. Eles colocaram cada *kopje* e cada colina sob suas vistas, ouviram seu eco selvagem cercá-los com vida, e eles nomearam seus pássaros e animais. Tinham encontrado uma língua para cimentar sua descoberta e sua iniciação, que era também seu batismo.

Alguns dos migrantes não sobreviveram à travessia, mas eles foram sacrifícios. O calvário fortaleceu seu povo, sua raça, e lhes ensinou que podiam sobreviver a qualquer situação em que sua determinação fosse testada. Ao andar através da terra, eles superaram sua resistência.

Eles a domaram.

Dominaram.

Reivindicaram.

Em troca a terra lhes dera presentes sagrados. A terra tinha uma influência espiritual e regenerativa, que banira seu sentimento de exílio. Sua jornada era um salto territorial que

libertava a agonia da desposseção. Sua reivindicação da terra africana parecia-lhes absoluta, imutável.

– Você realmente quer deixar essa fazenda? Você está com medo. Posso ver com quanto medo você está.

Ele a odiava por mostrar seu medo e por não apoiá-lo. Ela via que ele a acusava por seu medo e que ele o reconhecia como seu próprio medo.

– Podemos comprar uma casa na cidade. A terra ainda pode nos pertencer, até as coisas melhorarem.

– Não acho que devemos desistir, Nora. Nós já desistimos de muitas coisas, mas eu tenho trabalhado duro nesta terra.

– Nós podemos voltar, Charles. Podemos voltar.

Ele poderia ter acreditado que ela pretendia consolá-lo, exceto que ela nem levantou os olhos para olhar para ele e encolheu os ombros como se se livrando de alguma responsabilidade de que se cansara. Ele lia esses sinais com trepidação e com pena por ela, que não entendia o que a terra fazia a um homem.

Mas por que ela tem de arrastá-lo para baixo consigo, quando era ela que não entendia? Por que pedia para ele se comportar desse modo covarde. Ele sabia que ela zombaria dele, depois de conseguir o que queria, depois de ele ter cedido a seus desejos. Ela consideraria a indulgência de seu capricho como uma fraqueza e ergueria sua influência sobre ele como um troféu. Ele não queria fugir de um nativo ou dar a Nora poder sobre si mesmo. Ele compraria armas para proteger a sua terra e também a si mesmo.

Ele se afastou de Nora e olhou para as pinturas. Não gostava dos quadros que Nora trouxera da casa da mãe, eram ingleses demais. Na parede adjacente, ele pendurou sua própria escolha de pinturas. Tinha retratos de Cecil John Rhodes e de David Livingstone, a quem sentia que o país devia seu progresso e sua civilização. Eles foram ambos grandes homens, exploradores, lutando contra a doença e a ignorância nativa ao desbravarem a terra. Esses foram homens de coragem que anexaram território com suas jornadas através da terra.

Abaixo desses retratos ele pendurou uma pintura, uma reprodução que comprou em Londres, em sua lua de mel com Nora. Chamava-se “O tempo é um rio sem margens”. O quadro atraía sua imaginação, embora Nora tivesse dito que não via seu valor. Um peixe estava voando sobre um rio, o braço de um homem aparecia na barriga do peixe, tocando um violino. No canto a sua direita, ao longo da margem, dois amantes sentavam. O peixe tinha asas e voava alegremente em uma bruma azul. Ele gostava da pintura porque era misteriosa e fantástica, e sempre encontrava alguma coisa nova nela. O quadro era seu escape, seu sonho. Sentia que sua

visão era completa e unificada, mas que havia um claro reconhecimento nele de que o momento perfeito não podia ser eternizado. Ao olhar para a pintura, Charles sentiu que vislumbrara o auge de um momento lindo que fora repentinamente corrompido, que não podia ser mantido. A fantasia na pintura era uma testemunha do colapso de um ideal.

– A viagem que fizemos pelo Zambeze, você gostou dela? Foi linda, Nora. Não foi?

Ele rompeu o silêncio e devaneio dela, pedindo-lhe para viajar com ele para um tempo quando os dois eram jovens e não se empenhavam na ternura.

– Andar de canoa em um rio repleto de crocodilos. Senti tanto medo da água. Odiei a água na época. Mas foi maravilhoso.

– Você gostaria de fazer aquela viagem novamente... andar de canoa no Zambeze? Caçar por diversão. Não caço faz um bom tempo. Seria bom fazer um safári.

– É muito tarde para sonhar, Charles. Não é seguro sonhar.

– Ainda poderíamos caçar e dirigir de volta para a cidade. Não temos de acampar na selva de maneira nenhuma. Você se lembra do dia em que vimos um leão matar e comer um antílope? Acampando às margens do Zambeze, as hienas espreitando em volta da fogueira de nosso acampamento? Desejo ver a lua que parece estranha quando vista da selva. Os nativos dizem que ela carrega mensagens. Você costumava gostar da lua, embora, é claro, odiasse o escuro.

– Pense sobre a *bush war*, Charles. Não é mais seguro acampar ou caçar por diversão. A selva não é mais sua, Charles, e temos de nos mudar até mesmo de um lugar meio domado como essa fazenda. Por que você continua desse jeito? Por que se tortura assim com desejos inúteis? O que acontece se formos alvejados? Ninguém nem saberia que estávamos feridos. Você acha que os *squatters* nos ajudariam, Charles? Você acha que eles se importariam?

Charles não podia acreditar que seus nativos poderiam rejeitá-lo. Eles não tinham a arrogância para fazer isso. Eram bons nativos. Eles podiam lutar na selva e tentar o que conseguissem. Era tudo fútil. Estar na África entusiasmava Charles, e ele não permitia que os repetidos alertas de Nora manchassem o que ele sentia pela savana, o que seu pai antes dele o ensinara a sentir. Mas ela não pararia de manchar seu sonho.

– Os jornais dizem que a maioria das pessoas brancas está partindo, porque acreditam que perderemos a guerra.

Nora o estava acusando por seu fracasso em julgar, em protegê-la. Ela o incitava com seus comentários.

– Não leia os jornais, Nora. Você sabe como eles exageram.

Ele se arrependeu de ter trazido os jornais da cidade, mas ela ficaria irritada se não os trouxesse.

– Podemos ir para a Grã-Bretanha. Todos estão sendo aceitos de volta. Poderíamos começar tudo de novo, Charles. Queria que pudéssemos apenas fazer as malas e partir.

– Você nunca sugere nos mudarmos para a África do Sul. Você sabe que eu poderia ser feliz lá. Não consigo me imaginar acordando na Inglaterra!

Quando pararam de falar eles não se tocaram. Em vez disso, afastaram-se um do outro. Nora saiu e admirou o arbusto de bougainville florescendo na margem da varanda, lançando um brilho roxo sobre os malmequeres abaixo. As abelhas transferiam pólen ao atravessarem de uma flor para outra, então zumbiam para longe triunfantemente. Ela estava agradecida por seu escape e por sua certeza de que ele não a seguiria. Ele achava que ela odiava a África? Não entendia que era só que ela não conseguia amá-la? Ela odiava o desassossego embaixo do azul acolhedor do céu africano sem nuvens.

Nora sentou-se em sua cadeira de balanço na margem da varanda, atrás da cortina de trepadeira, e pensou nos *squatters*, de quem ela desconfiava. Tinha certeza de que a esposa de James não gostava dela pelo jeito como se comportara daquela vez quando fora procurar por James, quando precisavam dele para ajudar a empurrar o caminhão. Duas mulheres estavam sentadas de fora, quase idênticas em roupas feitas do mesmo tecido. Ela permaneceu na margem da clareira, e as duas mulheres a ignoraram, como se ela nem estivesse presente. Por que não se levantaram e abandonaram sua tarefa quando ouviram seu cão latir? A esposa de James pegou seu cesto e moveu-se para dentro da cabana, desafiando-a a segui-la, sabendo que ela teria preferido falar do lado de fora da cabana cheia de fumaça. Nora a seguiu, desafiadoramente.

– Estou procurando por James. Ele está em casa? Perguntou, agressivamente.

– Não o vi, Madame.

Nora não gostou da maneira como a mulher disse Madame, desgosto demais embrulhado em volta dela. Nora permaneceu de pé na cabana escura, odiando-a, olhando em volta nos objetos finamente definidos nas paredes. Havia sabugos de milho secos balançando do telhado e fuligem que tornara a palha marrom do teto da cabana em um preto profundo e um conjunto de pequenas enxadas penduradas nas paredes de barro. Ela odiou isso e sentiu que tinha invadido. Mas essa era sua terra, e essas pessoas eram meros *squatters*, e ela podia mandá-los embora assim que lhe conviesse. Com essa justificativa, Nora manteve sua posição na cabana com teto de palha, em que os filhos de James tinham nascido.

– Diga a James para vir me ver assim que vier para casa. Ela ordenou. Mas sentiu que não havia segredos que pudesse esconder dessa mulher, que a olhava sem medo algum.

– Pode dizer você mesma, Madame.

James adentrara o cômodo cheio de tensão, então se afastou quase imediatamente com a Madame, com o cão guiando o caminho de casa.

James manteve sua posição, sobrecarregado pela responsabilidade que sentia por seu irmão mais novo, que precisava de terra para sua nova família. O que ele faria sem terra para cultivar lavouras? Aproximou-se da varanda onde observara Nora sentar-se e, notando que estava sozinha, aproveitou a chance de lhe falar. Agachou humildemente embaixo do alpendre, até Nora se virar para olhar para ele. Era um momento desconfortável quando seus olhos se encontravam e cada um deles sabia que desta vez, a qualquer custo, uma decisão seria tomada.

– Estou pedindo por um outro pedaço de terra, para meu irmão. Ele arranjou uma esposa.

Enquanto as palavras caíam em seus ouvidos, ela já sabia sua mensagem, esperava por ela. A resposta veio rápida até seus lábios, defensivamente.

– Por que você pede a mim? Por que não pede ao *Baas*?

Ela sugeriu muitas ações impossíveis, apenas para desafiá-lo, para que se sentisse tolo. Mas ainda assim ele se sentia desafiador e não olhou para o chão quando falou com ela, o que ela leu como um sinal.

– Por que você não alimenta a família da terra que já demos a vocês? Já demos terra suficiente a vocês para alimentar todos os seus parentes.

Ele não queria lhe explicar que a terra era muito pouca, que era espinhosa e árida, e que nada crescia muito por lá.

A *bush war*, de que ambos tinham consciência, fez a requisição de James soar como um desafio, um descarte da restrição resguardada entre aqueles que servem e aqueles a quem eles servem. Ela temia um desenvolvimento da história que não pudesse mais dominar. Sua requisição, como ela lia entre seus olhos, era como uma reivindicação.

Ela o odiou por fazê-la sentir-se desconfortável. Se lhe dissesse que iria pensar sobre isso, ele pensaria que tinha feito uma promessa firme. Ela deve decidir prontamente o que deve ser feito, e ele não deve sentir sua hesitação, não deve ler a ansiedade que ela sente oprimi-la. O colono tinha que manter alguma amizade superficial com os *squatters*, para garantir sua própria segurança.

Em suas pinturas da África, Nora capturava as flores e árvores e pássaros, mas não era capaz de pintar rostos negros. Então os lançava nos papéis que selecionava para eles, e não havia necessidade de ver seus rostos. Via-os curvados no trabalho da fazenda, ceifando os *mealies*, e carregavam cestos de fruta em suas cabeças. Via-os atrás das fogueiras, e atrás de

grandes cabaças de cerveja, e ela os pintava como pontos espalhados em volta de uma coleção de cabanas. Nora nunca pendurou suas pinturas da África nas paredes.

– Eu te peço apenas para emprestar a sua terra, para uso do meu irmão e de sua nova esposa. Eles gostariam de construir uma cabana e cultivar algumas lavouras.

Charles pisou na varanda, seu cabelo louro ondulando sobre a testa suada. Tinha ouvido a conversa através da porta e esperado para ouvir como Nora resolveria isso. A crença em sua incompetência foi confirmada por seus longos silêncios quando o nativo falava.

– James, não incomode a Madame. Falo com você mais tarde. Continue.

Dispensado, James levantou-se de sua posição agachada com um coração pesado. Por que era tão difícil para ele conseguir um lugar para cultivar lavouras, um lugar que nem estava sendo usado. Charles dirigiu sua raiva contra Nora.

– Por que você deixa os nativos serem atrevidos contigo? Não os deixe falar com você daquele jeito. Você não deve ouvir suas exigências irracionais.

Charles não estava realmente com raiva de Nora, em quem gastava sua raiva. Ele odiava sua paciência e sentia que ela o traía pelos nativos.

– Tinha que ouvi-lo, Charles. Eu te disse que ele esteve aqui ontem. Por quanto tempo devemos postergar a verdade? Devemos nos preparar.

– Não há verdade exceto a que nós permitimos. Os nativos não podem moldar nossa história, ou como nos comportamos, ou como devemos decidir.

– O que faremos sobre a requisição dele? O que faremos? Você dará a terra a eles?

– Eu darei a terra a eles. Ela ainda pertence a mim, e devo lembrar James disso. Mas essa é a última vez que permitirei esses tipos de exigências. Não permita que eles falem com você daquele modo, Nora. Não permita.

Charles estava cheio de ordens. Sua mente teceu espaços imaginários no ar e ele não ouviu o rio rugindo engolir a margem. Não iria emergir da bruma e permitir que a história o degradasse. Seus olhos estavam transbordando com lágrimas hostis quando olhou para ela, e ela o temeu. A fumaça escura da margem da fazenda apressou-se para o céu, e isso ela temeu ainda mais.

A notícia do avião abatido veio de manhã pelo rádio. Foi relatado que todos os passageiros morreram.

A notícia veio para os *squatters*, que não tinham rádio, por um transeunte vários dias depois. O velho homem recebeu a notícia de onde sentava no alpendre e sacudiu a cabeça vigorosamente, como se as moscas o incomodassem. Essa notícia confirmava que os africanos

de fato comandavam armas que podiam alcançar o céu e trazer abaixo a máquina do homem branco. Surpreendia-o que isso fosse possível, mas não sabia se devia regozijar. O que os homens brancos fariam após serem desafiados dessa maneira? Não vingariam a morte de tantos dos seus? Pensar profundamente sobre isso ou considerar as ações que a raiva pode desencadear aterrorizava o velho homem. Esses eram de fato tempos difíceis, e o velho homem se perguntava se teria tempo suficiente para ver essa crise até seu fim. As vozes das crianças brincando vinham-lhe fracamente pela sombra. Estavam brincando de um jogo em que jogavam pedras em um buraco.

Atrás de onde as crianças sentavam, o milho crescera alto e brilhante, ondulando cabeças douradas no céu, seus pendões eram um sinal de que os sabugos logo amadureceriam. Os caules cresceram robustos, em prontidão para sustentar os sabugos, que ficariam pesados quando tivessem amadurecido. As folhas arqueadas estavam mais largas e longas. Não havia muito a fazer nos campos além de esperar. A família gastava seu tempo em volta de suas próprias cabanas, cuidando de seus pequenos jardins, exceto James, que ainda tinha que trabalhar na casa principal.

MaMoyo, que eles também chamavam de Mavis, não gostava da sua vida na fazenda. Saber que várias gerações da família do marido trabalharam infrutiferamente nessa fazenda intensificava sua insatisfação. Ela disse a si mesma que sua principal preocupação era com sua filha, que temia que também tivesse de trabalhar na fazenda como ela fizera. Queria um futuro diferente para a filha. Talvez uma educação a libertasse desse projeto contínuo, que estava quase se tornando sua própria tradição, embora todos detestassem uma vida em que não possuíam nada.

A cidade—sua filha encontraria emprego na cidade, que acenava com um tipo diferente de liberdade. James não daria ouvidos a seu argumento. Mavis fora à cidade uma vez, antes de se casar, visitar uma tia. Sua tia vivia em uma pequena casa na margem da cidade. As pessoas na cidade não eram bem de vida, certamente, mas para ela pareciam mais livres. Sua família não era desejada nessa fazenda, embora fornecessem amplo trabalho. Parecia que os trabalhadores migrantes eram mais facilmente controlados, porque estavam desesperados por trabalho e eram estrangeiros nessa terra.

O velho homem odiava a vida na fazenda e desejava que pudesse fazer a jornada de volta para sua casa, de onde fora desenraizado ainda menino.

— Você está muito velho para uma jornada dessas, diziam a ele. — Você não sobreviveria a uma jornada dessas.

Mas ele insistia, e então eles pararam de ouvi-lo. Por que ele não voltou quando era mais jovem e seus pés tinham força para carregá-lo? Por que tem de incomodá-los com seus

desejos inalcançáveis? O velho homem lamentava ao sentar-se embaixo do alpendre atrás da cabana. Trabalhou nessa terra também, mas nunca se sentiu em casa nela.

O mingau de *mealie* fervia no braseiro, e as crianças brincavam lá fora, correndo em círculos em volta do quintal. MaMoyo sentiu seu desejo vindo sobre ela novamente—levá-las para uma escola na cidade. Havia professores melhores lá, e suas crianças aprenderiam mais. Os professores nas escolas do interior mal tinham conseguido seus diplomas.

– Aí está você. Tinha começado a me perguntar quando voltaria pra casa.

Ela tirou os olhos do fogo que estava cuidando e olhou para cima, sentindo-se desconfortável por causa do que se passara em sua mente.

– Não está tão tarde assim. Há alguma coisa que queira que eu faça pra você?

Ela voltou a cuidar do fogo, que atiçava com uma vara longa.

– Pensei que podíamos conversar um pouco. Ouviu falar do avião abatido?

Agora ela olhou para cima, e ele entendeu que ela tinha muito mais em sua mente. Seria indelicado continuar a conversa enquanto ele permanecia no vão da porta como um estranho. Cobriu a distância entre eles puxando um banquinho e indo para perto de onde ela se sentava próxima ao fogo, com as pernas dobradas embaixo de si. Houve um longo intervalo antes de ele dar sua resposta, enquanto preparava seu lugar para sentar-se, e isso deu a impressão de que estava considerando a pergunta dela mais minuciosamente.

– Moses me contou sobre isso. Muita gente foi morta, todos que estavam no avião. Seus corpos queimaram. Eu me pergunto o que acontecerá agora. Dizem que as pessoas estão com muita raiva, na cidade.

Ele a reparava cuidadosamente ao falar, mas ela não olhava para ele, apenas para o fogo que ascendia uma chama azul entre eles. Quando a resposta dela veio, foi entregue em tons lentos e cuidadosos. Não queria enraivecê-lo.

– Mas é assim que uma luta é travada. Coisas piores devem acontecer. Você não acha?

Ele estava surpreso por sua disposição em descartar a fatalidade como algo que não os afetava. Mas concordou com ela, porque era verdade que coisas piores deveriam ser esperadas.

– Suponho que devemos esperar mais derramamento de sangue. Estou contente por não estarmos na cidade onde a maioria da raiva está. Eu me pergunto como deve ser, estar na cidade em um dia como esse.

Estava claro que ele não queria estar na cidade. Não era a questão do avião, mas de que ele preferia viver aqui. Ela não compartilhava dessa estagnação e sentiu que deveria expressar seu ressentimento pela imobilidade dele. Por que não podiam se mudar dessa fazenda?

– Ainda acho que nossas crianças estariam melhores se nos mudássemos para a cidade. O futuro delas estaria garantido. Por que elas têm de crescer apenas para trabalhar nessa fazenda? Quem sabe quanto tempo levará antes de essa Independência que desejamos para o país chegar? Nós dois podemos estar velhos, como seu pai lá embaixo do alpendre, e nossas crianças terão de cuidar de nós, bem aqui nessa fazenda.

Ela soltou a vara com que mexia com o fogo, e reunindo suas roupas em volta de si ficou de pé, e caminhou até a parede onde puxou uma panela de um prego. Não podia sentar-se quieta enquanto sentia o ressentimento e a resistência dele. Era uma cabana pequena, e não havia muito espaço em volta para ela se mover, para longe dele.

– As coisas vão mudar logo. Estou certo disso. Não há necessidade de partirmos.

Ela sabia que ele não mudaria sua resolução e desejava não ter nem começado a discussão. Sentou-se novamente, para ser educada com ele, mesmo querendo se mover para o ar lá fora.

– Creio que devíamos partir, pra proteger nossas crianças. Não será fácil pra nós lá. Mas pense nas crianças. Pense em quanto elas ganharão com a nossa ação. Nós dois podemos encontrar trabalho lá pra sustentar as crianças.

Ela sabia que falava apenas para as paredes, porque ele não daria ouvidos.

– Os trabalhos não seriam diferentes dos que temos aqui, exceto que não teríamos mais nossa família por perto. Devemos levar as crianças pra longe de sua família?

Ele não via que mesmo agora eles não tinham sua família, que cada um deles nutria um ressentimento que os deixava incompletos. Não tinham nada para dar um ao outro, nada que fosse completamente deles mesmos.

– Podemos voltar para visitar, e até trazer presentes pra família.

Ele a respondeu rapidamente, como se ela tivesse perdido a cabeça. Foi impaciente com ela, embora preferisse não ser, porque ela se ressentia com isso.

– De que servem presentes pra nossa família? Eles irão restabelecer a dignidade deles? Você sabe quão cruel a vida na cidade pode ser? Algumas pessoas não têm trabalho, elas dormem nas ruas. Nem todas as crianças de lá se tornam professores. E sua tia? Como ela paga o aluguel quando não tem trabalho? É essa a vida que você quer pra suas crianças?

– Minha tia não teve educação quando foi pra cidade. Minhas crianças irão pra escola, certamente isso as afastará desse tipo de vida.

– Mas você não pode ter certeza, pode? Ao menos aqui posso ter certeza de que minhas crianças podem crescer com um sentimento de decência, respeitando os mais velhos. Devemos

esperar e ver como serão as mudanças que virão, pois tenho certeza de que o que aconteceu agora terá algum efeito.

Ela estava sobrecarregada pela necessidade de ver suas crianças progredirem e não dava atenção à esperança que ele estendia, em que ela não acreditava. Era mais fácil para ela pensar em agir, do que em esperar, não fazer nada. Não tinham esperado bastante? Se pudesse se mudar teria alcançado alguma coisa. Se pudesse pegar seus problemas e carregá-los para um novo chão, isso a satisfaria. Por que ele tem de balançar essa esperança para ela, e usá-la contra ela? Sempre que pensava no velho homem, ela via a tolice de não agir na esperança de alguém. O velho homem não fora para seu vilarejo, embora pudesse ter ficado feliz meramente em ver o lugar. Mesmo se tivesse ido cinco anos atrás, teria chegado lá. Agora ele incessantemente pronunciava o nome daquele lugar distante, que nenhum deles tinha visto.

– Você quer que esperemos, então?

Ela falou suavemente, quase para si mesma, e ele não a respondeu. Já que estava claro que tinham terminado a conversa, ou que ele não queria mais conversar, ela foi para fora, e caminhou um pouco. Ele valorizava o passado sobre o presente, e o via replicado no futuro. A história de James era penosa para ela, e isso feria a ela e a suas crianças. Ele não era um homem ativo, e ela tinha pena dele. O tempo não se moveria até eles, eles tinham que se mover até ele, se fosse para serem encontrados inteiros. O presente, como eles o viviam, não seria satisfeito pela espera. Ele era imóvel, como seu pai que tinham de carregar do alpendre para a cabana e da cabana para o alpendre, todo dia. Ele sentia prazer em sua esperança por reparação, que via se aproximando no futuro. Enquanto isso, suas vidas devem ser secas, e devem viver nas ruínas daquele passado que carregavam sempre consigo. Por que devem ficar presos na memória de um velho homem que não podia andar? Para a mulher, a indignidade estilhaçada de sua pobreza destruíra o prestígio do passado. Ela temia que eles não se reconhecessem no futuro, nem como pensavam ser, nem como gostariam de ser.

Dia da Independência

– Pra trás! Pra trás! os policiais gritaram.

Hoje eles se alinhavam na rua principal da cidade para ver o Príncipe que viera da Inglaterra para lhes devolver seu país. À meia-noite.

A mulher abrigou-se no espaço verde em sua cabeça e esperou. As crianças, liberadas mais cedo da escola, estavam em pé ao longo de um trecho vazio da rua, livros suspensos sobre as cabeças lançando sombras escuras em seus rostos. O sol cintilou brilhante na rua pavimentada. Um policial permanecia na linha central larga e amarela, sua boina engomada explorando a distância. Policiais de pesados coturnos marrons e uniformes cáqui, portando armas e cassetetes, diziam às crianças para se afastarem. O Príncipe da Inglaterra não gostaria de ser cercado.

Do outro lado da rua mulheres dançavam e cantavam canções tradicionais, sob o eucalipto alto. O suor escorria pelos rostos enquanto elas saudavam o futuro. Os policiais, com armas e cassetetes, diziam que fossem para trás da multidão ou que se alinhassem com o resto das pessoas. Haviam-lhes dado mini bandeiras para agitar, uma nova bandeira para uma nova nação. Ao esperar pelo Príncipe, enviado por sua mãe, a Rainha, a mulher segurava um ramo de jacarandá sobre o rosto cansado, e permanecia protegida no espaço verde em sua cabeça.

Uma limusine desceu a rua alinhada por jacarandás explodindo em flores roxas. As crianças irromperam em gritos, pensando ser a pessoa muito importante que tinha vindo lá da Inglaterra para lhes devolver seu país. A mulher olhou o carro passando e depois ouviu o entusiasmo minguar. Ainda não era o momento. Era apenas um carro a mais.

– Nem vamos saber em que carro o Príncipe vai estar quando finalmente passar, um homem falou. – Por questões de segurança. Mas devemos acenar para todos os carros que passarem. Um deles traz o Príncipe.

– Quer dizer que nem vamos ver o Príncipe? a mulher perguntou, perplexa. Havia acordado muito cedo para ver o homem que tinha o poder de lhes devolver seu país. Ouvira o barulho de sirenes e vira policiais dispararem em motocicletas, seguidos logo atrás por diversos carros rodando lentamente.

– Afastem-se! Afastem-se! os policiais gritaram para os alunos entusiasmados, que estendiam seus braços e ondulavam suas mini bandeiras em frente ao fluxo de veículos passando.

– Qual carro traz o Príncipe? perguntou a mulher.

– De certo nem o primeiro, nem o segundo, por questões de segurança, o homem respondeu. – E com certeza nem o último, seria muito óbvio.

Tem de ser o terceiro então. A mulher olhou firme através das janelas profundamente escurecidas, mas não viu nada. Ainda assim, todos acenaram e gritaram. Eles viram apenas seus próprios rostos entusiasmados, interceptados entre reflexos de flores roxas de jacarandá. Por aquela mesma rua o Príncipe definitivamente havia passado. Se eles não o haviam visto, talvez

ele os tivesse visto. – Você viu o Príncipe? eles perguntavam uns aos outros no caminho de casa. Mais tarde, alguns o veriam no estádio, à meia-noite. A mulher não iria lá.

O homem mantinha um braço ao redor da mulher enquanto, com o outro, segurava uma garrafa de cerveja gelada. Com a televisão ligada, ele insistiu que assistiria primeiro às celebrações da Independência. Já havia lhe dado o dinheiro e ela o guardara amarrado em um lenço amarelo que tinha atado à alça do sutiã. O estádio, normalmente reservado para partidas de futebol, estava lotado. Primeiro houve danças tradicionais no meio do estádio. A mulher retraiu-se para o espaço seguro em sua mente, e assistiu às imagens passarem na tela.

O novo Primeiro Ministro fez um longo discurso e as pessoas aplaudiram e gritaram. Erguiam seus punhos em júbilo. O novo Primeiro Ministro falou ao microfone. Mulheres continuavam dançando, enquanto o Primeiro Ministro falava. Pessoas acenaram suas bandeiras quando lhes foi dito que tudo mudaria em breve. Empregos e mais dinheiro. Terra e educação. Riqueza e comida. A mulher viu o Príncipe sentado discretamente, trajando roupa imaculadamente branca. Explicaram que sua mãe não pudera vir. Mas para esses assuntos ele era tão importante quanto a mãe. O novo Primeiro Ministro disse algo sobre o Príncipe, e todos aclamaram.

O homem que olhava a tela foi à cozinha pegar mais uma cerveja. Iria celebrar a Independência apropriadamente: com cerveja gelada e uma mulher. Faltavam agora dez minutos para meia-noite. Ela devia tirar as roupas. A tela da TV exibiu a contagem dos minutos. O Príncipe e o novo Primeiro Ministro caminharam até o grande mastro no meio do estádio. A velha bandeira oscilava no ar, a nova aguardava embaixo. O homem empurrou a mulher contra o chão. Iria entrar na nova era com estilo e triunfo. Ela abriu as pernas. Era meia-noite, e a nova bandeira subiu. O mágico tempo de mudança. Verde, amarelo, branco. Comida, riqueza, reconciliação.

Quando ele acabou, mandou-a embora. Ao acordar, preferia a casa inteira para si mesmo. Eles haviam se encontrado embaixo dos jacarandás, esperando pelo Príncipe inglês.

Pela manhã, ela viu bandeiras em miniatura amontoadas ao longo da cerca: a velha bandeira e a nova.

O Sapateiro

– Bata mais forte! Ele está aí dentro!

– O que te faz pensar assim? Ele não está respondendo. A porta está trancada. A garota puxou forçosamente a maçaneta, que resistiu. Mantinha o rosto contorcido contra o sol ardente, sob o qual caminharam. Braceletes brilhantes e metálicos tilintaram ao longo do braço direito, ao soltar da maçaneta. Suas orelhas eram perfuradas por largos talhos pelos quais brincos grandes e triangulares pendiam e balançavam ao longo do pescoço nu.

– Eu sei que ele está aí dentro. Posso sentir o cheiro de comida. Ele esteve comendo.

A segunda garota moveu-se para o lado da loja e tentou ver pela janela, mas o vidro estava opaco com sujeira. Esfregou vigorosamente o vidro com um lenço que mantinha enrolado na mão, molhando-o repetidamente com saliva. Seus esforços para limpar a vidraça foram inúteis, e ela desistiu da tarefa. O sapateiro não havia se dado ao trabalho de colocar uma cortina. Quando sua privacidade importava, punha um jornal velho contra a vidraça. E isso era apenas quando partia por alguns dias, para visitar seus parentes no interior. Para fazer isso, deitava na cama pequena e rangente no escuro e viajava por sua mente. Ele sempre chegava. Gabava-se para as mulheres de sua habilidade de viajar deste modo. Era mais fácil do que cavar covas, dizia. Seus parentes tinham morrido na guerra.

A porta se abriu repentinamente e as duas garotas recuaram surpresas, apesar de terem insistido que o sapateiro estava de fato lá dentro. A maioria dos clientes do sapateiro eram mulheres.

– Nós quase partimos. Por que você se tranca aí dentro, em plena luz do meio-dia? Nós quase partimos. A garota encolheu os ombros arredondados, para mostrar insatisfação. Era alta, e seu cabelo era trançado com linha grossa e preta e então alinhado nos lados da cabeça, de modo que se podia ver a pele onde o cabelo fora afastado. Seus olhos, brilhando com alegria, moveram-se com familiaridade sobre o sapateiro. Ela o ridicularizou um pouco, pelo modo com que seus olhos viajaram sobre ele, perscrutadoramente. Vestia um vestido vermelho, manchado generosamente com bolas tristes e pretas.

– Mas não partiram, partiram? o sapateiro sorriu, esfregando seus olhos vigorosamente para ajustar-se à luz. Moveu um pequeno tamborete de madeira que estava junto às paredes e o arrastou para dentro da oficina. O interior de sua loja era muito escuro. A única fonte de luz era o vão da porta. A luz cortava diametralmente para dentro do cômodo, sem parecer iluminar qualquer objeto em particular. A loja tinha um telhado baixo que tornava necessário curvar-se bastante para entrar. Lá dentro não havia lugar para um visitante sentar-se. A terceira pessoa tinha de agachar-se de fora do vão da porta. A maior parte do cômodo estava tomada por sapatos. Sapatos de mulher. Era de se perguntar se alguém alguma vez voltara para coletar seus sapatos após deixá-los aqui.

A segunda garota olhava o sapateiro com interesse, achando-o curioso e atraente em sua excêntrica vida na oficina. Vestia um vestido preto, apesar de o sol estar quente, e ele absorvia o calor. Era um vestido velho, puído ao longo da barra, mas ela não parecia ter consciência de sua velhice. Seu rosto estava um tanto intenso, e ela não disse muito após sua frenética batida na porta.

– Gosto de sapatos vermelhos. Sempre os costuro primeiro, o sapateiro disse ao receber os sapatos das duas mulheres, e então olhou em volta procurando por sua caixa de rapé. Havia vários sapatos vermelhos em sua pequenina cama. As paredes da loja eram feitas de folhas de zinco. Ao meio-dia as folhas ficavam muito quentes. Quando esfriava, ao anoitecer, você as ouvia estalar. O sapateiro falava consigo mesmo enquanto trabalhava. Sentou-se no feixe de luz no vão da porta e mergulhou o resto do cômodo na escuridão.

– Por que você não senta lá fora? Você está sempre no vão da porta. Você devia se sentar lá fora onde é mais fresco, a mulher de vestido vermelho sugeriu.

– Prefiro estar dentro. Você não? O sapateiro fitou a garota, interrogativamente. Ele não estava falando sobre sua loja.

– Dentro da sua loja? a garota perguntou desconfiada e riu.

– Dentro da minha loja, o sapateiro disse e deixou as garotas por suas viagens. A guerra, todavia, tornou difícil pensar no vilarejo antes de sua devastação. De vez em quando, o sapateiro apanhava uma visão de sua mãe carregando água do riacho, enquanto ele se sentava nos fundos da cabana com seu avô para entalhar. Um pequeno galho impedia a água na cabeça de sua mãe de respingar. Sempre o fascinou o jeito como ela equilibrava sua carga livremente, sem apoiá-la com os braços.

– A gente gosta mais aqui de fora, no sol brilhante, a garota persistiu. Ela falou por si mesma, mas arrastou a parceira que permanecia silenciosa para que sua afirmação soasse mais convincente. Por que sua amiga não dizia nada, para apoiá-la, contra esse homem que lhe parecia absurdo?

– Mas essa não é sua loja, ele disse, zombeteiramente. As duas garotas olharam uma na outra. Então olharam o sapateiro que estava enfiando a agulha, surpresas de que ele pudesse investir um tal orgulho em um lugar mal arranjado como esse. Sua cabeça inclinou-se mais para fora da loja enquanto tentava reunir luz suficiente para ajudá-lo em sua tarefa.

As duas mulheres cansaram-se de ficar em pé e começaram a inclinar-se uma na outra. A garota de vestido vermelho tinha seu cotovelo descansando na garota mais alta e as duas continuaram olhando com curiosidade para o homem. Era final de tarde, e não tinham muito que fazer até a noite, quando correriam para casa e preparariam alguma coisa para comer. A

garota alta franziu a testa. Não gostava do sol batendo em seus olhos. O sapateiro assoviou uma melodia. Conseguiu finalmente enfiar a agulha.

– Por que você não é casado? a garota alta perguntou. – Você tem medo de mulheres? Ele não respondeu imediatamente, mas continuou com sua tarefa. Nem parecia ter ouvido a questão. Talvez a tivesse ouvido muitas vezes.

– É fácil se casar com uma mulher. É preciso coragem pra viver sozinho. É preciso coragem pra estar vivo. Às vezes. Ainda não tirara os olhos de seu trabalho. A garota silenciosa procurou o rosto do homem, perseguindo aquilo que pusera a tristeza em sua voz, pois essa era inconfundível. Mas mesmo assim não disse nada, nem sentiu necessidade de falar.

– Não é fácil se casar com uma mulher, a garota alta insistiu. – Primeiro você tem que encontrar uma mulher que queira se casar com você. Ela atirou as mãos desdenhosamente na direção do sapateiro, insultando-o.

– E você pensa que isso é difícil nesse distrito? o sapateiro perguntou. Tirou os olhos brevemente de sua costura. Averiguou seus arredores e pareceu seguro de que qualquer mulher os consideraria adequados.

– Eu não iria querer viver com todos esses sapatos e clientes batendo na porta o dia todo, a garota alta disse, como se possuísse algum segredo que o homem nunca poderia adivinhar. Ela riu nervosamente.

– Eu não te pedi pra casar comigo, o sapateiro disse gentilmente.

Ele segurou o sapato vermelho amorosamente. Parecia causar-lhe dor forçar a agulha através do couro. Mordia o lábio inferior ao empurrar a agulha grossa. Estava quente dentro da oficina, e suor escorria pelo lado de suas orelhas. Ele o enxugou com o ombro, levantando um pouco o braço e inclinando a cabeça.

– Por que você não vive em algum lugar, em uma casa? Com parentes ou amigos. Por que vive na sua loja? a garota alta perguntou.

– Meus parentes estão enterrados. Eu gosto da vida na minha loja. Ele se levantou e desapareceu dentro da escuridão da loja. Remexeu embaixo da cama atrás de algo, e, quando encontrou, retornou ao tamborete no vão da porta e sentou-se novamente. Segurou seu rosto firmemente, como se alguma coisa ameaçasse se quebrar dentro dele. Segurou a dor de uma velha memória, que segurou entre as mãos trêmulas. A garota alta, seus olhos brilhantes repentinamente vacantes, pensava nos homens que estavam partindo para a guerra. Tantos homens. Seu irmão partira, sem ao menos dizer adeus para a mãe, ou para ela. Perguntava-se se deveria partir também. Ir para casa e preparar a refeição da noite. O sapateiro segurava um jornal velho e amarelado que mostrava seu vilarejo após ter sido invadido e queimado pelas

forças de segurança. Membros do vilarejo foram acusados de colaborar com os guerreiros da liberdade. Escapara, por pouco.

– Não há nada para o que voltar, a garota alta disse. – Nada. E você é um bom sapateiro. Ela olhou para a mulher carregando um bebê em suas costas, andando do outro lado da rua. Por que o bebê chorava tanto?

– Tudo queimado, queimado, queimado, o sapateiro disse, como se para banir a imagem que se forçava para dentro de sua mente. Jogou o papel sobre a cama e pegou o sapato vermelho. Era mais fácil lidar com um velho sapato do que com uma velha memória.

A garota alta estava cansada do peso da amiga sobre seu ombro e a enxotou. Talvez o silêncio da amiga a tivesse feito perder o equilíbrio, na questão que provocara entre ela e o sapateiro. Por que não disse alguma coisa? Não era do seu feitio ser tão silenciosa. Não deveriam ir para casa? ela perguntou.

– Ainda não estou pronta para ir pra casa, a garota respondeu, quebrando o silêncio, e encontrou um local no chão onde se sentou de costas para o sapateiro. Segurou as dobras do vestido preto entre as pernas, seu rosto sem expressão.

Descascando Amendoins

– Proteja-se! Proteja-se!

Os pequenos garotos correm pelas ruas e quintais carregando rifles AK. Atiram elas cercas e gritam ao cair no chão, para então levantarem-se novamente e confrontar um ao outro. Contorcem os rostos, fazendo-os tão diabólicos quanto possível. Querem parecer malvados e impiedosos. Imitam o rá-tá-tá de fogo aberto. As meninas riem alegremente assistindo aos meninos rolares pelo chão e esconderem-se atrás do mato alto e das rochas protetoras e imaginárias.

– Você está trapaceando. Eu disse “Proteja-se!” mas você continuou correndo. Você não sabe jogar esse jogo. Se eu digo “Proteja-se!” você deve se abaixar e se esconder. Isso significa que vou atirar no inimigo ou senão que o inimigo vai atirar.

– Temos de começar de novo. Precisamos de mais pessoas para tornar o jogo empolgante. Vamos chamar as meninas pra se juntarem a nós, assim podemos ter dois times.

– Meninas não sabem lutar e choram se empurradas. Acho que não temos de chamar as meninas pro nosso time não.

– Nem todas as meninas choram se você empurrar. A Rebecca não chora. Vamos chamar ela, assim vamos ser quatro.

– Minha mãe me contou que algumas mulheres também foram para a guerra e que usam armas grandes e lutam ao lado dos homens. Vi fotos de mulheres mortas que foram assassinadas por soldados no *The African Times*. Meu tio mostrou pra gente. Isso significa que devemos chamar as meninas pra se juntarem a nós.

– OK, então. Mas deixa a gente decidir primeiro como vamos jogar o jogo. Vocês dois vão ser os soldados e eu vou ser o rebelde com Rebecca. Antes de tudo, você deve nos contar suas exigências, então vamos recusá-las. Então você deve ir embora e vamos começar a lutar. Se nós atirmos e vocês não tiverem dito “Proteja-se” então vocês estão capturados. Também devemos usar folhas de banana como capacetes e pintar nossos rostos. Quais são suas exigências?

– Queremos mais dinheiro. Queremos saber por que vocês não podem fazer dinheiro suficiente na sua máquina pra dar a todo mundo.

A mãe observava, de onde sentava embaixo de uma sombra, ouvindo os meninos discutirem e decidirem. Suas bochechas tremeram levemente, ainda que os olhos estivessem secos de lágrimas. Segurou as agulhas de tricô bem juntas entre as pernas estendidas. Um cesto de amendoins sem descascar repousava em um dos lados da esteira. Observava a filha Rebecca se juntar aos meninos na luta por território e perturbava-se. Seria possível que filha e pai estivessem nesse momento executando o mesmo ato? Nunca se conheceram. O pai e a filha.

– Proteja-se! Proteja-se! a filha gritou. A mulher estava em uma agonia de recordação. Pôs as agulhas de lado, apanhou o cesto de amendoins e sentou-se por sobre as pernas. A sombra movera-se um pouco e ela se levantou e mudou sua esteira para o outro lado da árvore.

– Você está morto! Você está morto! a voz das crianças atravessava o ar. Elas mergulharam na cerca, levantando pequenas nuvens de poeira atrás de si, os pés descalços sobressaindo abaixo das sombras.

A mulher pensou sobre o rosto de que se lembrara, examinando em sua mente os ombros largos, os braços musculosos, e teve medo. Um homem jovem, não muito mais velho do que ela, então. O que poderia fazer agora que estava carregando a criança dele? Ele disse que não podia ficar, pois já fizera planos de partir. Não pensou que as circunstâncias deles poderiam mudar, que um bebê poderia estar a caminho.

– Eu atirei em você! Você está morto... pare de trapacear! Rebecca gritou indignada. O jovem garoto apenas riu, então se virou rapidamente com uma raiva fingida, a testa

contorcida, atirando uma corrente de balas na direção dela. A mãe ouviu a voz da filha gritando, os tons suplicantes do pai cuja memória foi acordada.

– Vamos recomeçar quando eu voltar, ele lhe dissera.

– Quando você voltar? ela ecoou. – Você vai voltar? Ele olhou para suas calças, que estavam gastas nos joelhos.

– Quem não tem trabalho precisa partir. Há um trabalho por aí. Em sua mente não havia um lugar em particular, apenas um pedaço de campo de batalha na guerra, onde poderia reivindicar algum território.

– O que devo fazer, ela perguntou procurando seus olhos, sozinha?

Ele não respondeu. Talvez estivesse envergonhado pelo que não poderia fazer por ela.

– Proteja-se! Proteja-se! as armas das crianças enviavam fogo metálico por sobre os telhados.

– Vamos acabar com você! a filha gritou.

A mãe, perturbada, não suportava a voz determinada da filha. Queria chamá-la e enviá-la às lojas ou dar-lhe algum serviço de mulher dentro de casa. Viu as pernas da filha desaparecendo atrás da árvore embaixo da qual procurou sombra, e viu um pequeno garoto correr atrás dela, apertando uma granada de mão.

– Renda-se, o pequeno garoto disse enquanto os dois se debatiam embaixo da árvore.

O homem, de pé, estava prestes a partir, mas continuava olhando para a mulher, que via pela última vez. Talvez ela pudesse dizer ou fazer alguma coisa para fazê-lo ficar. Não apenas por hoje, mas para sempre. Mas o que ela poderia dizer? Tudo viera para ela já decidido. Não poderia reformular o que viera completo para ela, já fora de alcance. Apenas uma parte do homem foi deixada com ela, e ela tinha de nutri-la, dentro de si. O homem fitou novamente a mulher, querendo tocá-la pela última vez, mas queria que ela se oferecesse, que se entregasse. Ela, no entanto, não faria isso e ele partiu.

Os mortos se levantaram e andaram. No calor do meio-dia as crianças corriam em círculos, cansadas de seu jogo. Riam umas das outras e da tolice de sua diversão. A mãe descascara os amendoins em um pequeno cesto que segurava firmemente com os joelhos. Cada uma das crianças retirou-se para seu próprio mundo, deitando embaixo da sombra da cerca viva e recuperando as energias.

– Você está morto! Você está morto! As crianças zombavam do colapso de suas visões fantásticas, enquanto o jogo se aproximava de um fim e a mãe acolhia a quietude que seguia o jogo delas.

A mãe sabia que se inventassem um outro jogo todas saltariam entusiasmadas, se lhes agradasse fazê-lo. Chamou Rebecca e mandou-a para dentro de casa com os amendoins descascados.

É Difícil Viver Sozinha

Nem sempre era possível conseguir verduras frescas no mercado, mas Rudo gostava de ir lá mesmo assim para conversar com as outras mulheres. Cada vendedora tinha uma pequena barraca, na qual eram dispostos cebolas, tomates, repolhos e batatas. Os tomates eram dispostos em pirâmides elegantes que chamariam a atenção de possíveis fregueses. As mulheres se amontoavam nos cantos, onde podiam conversar e rir espalhafatosamente, mantendo um olho nas barracas e se pondo de pé se um freguês por acaso passasse por ali.

Às vezes a comerciante se aproximaria apenas quando você comesse a se afastar, esperando que a atitude te obrigasse a comprar dela. Se você decidisse ir em frente e comprar na próxima barraca, a mulher que deixara para trás ficaria de pé e assistiria a todo o processo. Você sentiria os olhos dela e ficaria realmente nervoso e desejaria que ela efetivamente dissesse alguma coisa horrível. A mulher da nova barraca poderia ficar sem jornais para embrulhar seus tomates e teria de ir até a outra mulher que estava te fitando. Assim você esperaria até mais e se perguntaria por que comprar alguns tomates deveria se tornar tão complicado quanto aquilo tudo.

Agradava a Rudo ver que as mulheres tinham uma grande fogueira no canto de suas barracas, porque era um dia frio. Lá estava MaDube se aproximando com um grande prato de peixe seco equilibrado na cabeça, os braços pendurados dos lados. Ela era uma mulher grande e poderosa que também não tinha medo de declarar sua opinião. As pessoas sussurravam que estava envolvida com o recrutamento de guerreiros da liberdade. Sendo uma mulher, seria menos suspeita para as autoridades. Mas havia rumores de que mulheres estavam efetivamente sendo treinadas para lutar na guerra lado a lado com os homens. Era incrível ouvir tais relatos. MaDube estava rindo animadamente, contando às outras mulheres sobre como conseguira reaver seu dinheiro de um homem que comprara uns peixes fiado e a andava evitando desde então. Os braços de MaDube estavam equilibrados assertivamente ao longo da cintura enquanto contava o caso, dramaticamente. Todas no grupo riram. – Bom, me deixe por meu peixe à

mostra lá na minha banca. MaMoyo, você vendeu alguma coisa hoje? ela perguntou, preocupada com sua atividade.

MaMoyo, recuperando-se de seu riso respondeu após uma longa pausa, na qual tomou um enorme fôlego, – Nadinha. De fato, se não conseguir vender alguma coisa hoje meu filho não poderá ir pra escola amanhã. As mensalidades escolares estão atrasadas. O riso de MaMoyo afundara e quando se curvou e jogou uma lenha no fogo, ela estalou e explodiu em chama.

MaMlambo falou, sua voz triste e melancólica. – Está um dia tão frio. Queria não ter de passar o dia esperando. Queria que alguma coisa acontecesse, qualquer coisa. Estou cansada de esperar. Onde estão os fregueses? Às vezes me pergunto se algum dia vou conseguir vender o suficiente. Suas palavras não se dirigiam a ninguém em particular, e passaram despercebidas.

MaMpofu batia suas saias determinadamente, como se livrando-as da poeira ou do ar enfumaçado, então disse, – Dizem que as coisas vão mudar um dia. Que todos vamos ter mais pra comer e que a educação logo será gratuita. Agora seus braços repousavam imóveis sobre os joelhos cruzados. Os olhos estavam presos em MaSibanda, que disse a primeira coisa que lhe veio à cabeça.

– É difícil pra mim, viver sem um homem em casa, mas todas precisamos ser fortes. Esticou suas mãos e estendeu as palmas para as labaredas. Instantaneamente, as recuou e moveu-se cuidadosamente para longe da chama, incerta sobre quanta distância deveria manter entre si mesma e o fogo.

A atenção de Rudo moveu-se de uma mulher para a outra, e ela captou o que disseram com interesse. Não sentiu necessidade de interrompê-las com sua compra.

– Vocês sabem que aquela mulher, MaNdlovu, que vem sempre aqui, é seca, MaMlambo disse. – Ela não pode gerar nem uma criança para o marido. É uma coisa terrível ser seca. A pior parte é que, se você nunca teve uma criança com seu marido, quando você morre, eles jogam um rato na sua cova, só pra mostrar quão inútil você foi. Como você pode reivindicar ser uma mulher sem conhecer a alegria e a dor do parto? Uma mulher que nunca amamentou uma criança em seu seio não é uma mulher completa.

– Seca! Isso é uma coisa terrível. Ela deve sentir vergonha de si mesma. Se eu fosse seca, não saberia como viver. Não seria capaz de erguer minha cabeça na frente das outras mulheres. MaMpofu sacudiu a cabeça ferozmente para enfatizar seu ponto de vista e bateu suas palmas, juntando-as em perplexidade. Isso não foi suficiente para engajar MaSibanda na discussão.

– Eu não tenho um homem. É difícil viver sozinha. Queria ter um homem em casa. É tão duro ser uma mulher e não contar com ninguém. As chamas estavam morrendo. MaSibanda

moveu-se brevemente em direção às brasas ardendo, então recuou, percebendo que o fogo estava mais quente do que imaginara. O calor continuou mudando e ela continuou reajustando sua posição. Decidiu mover-se para o mais próximo possível do fogo, então cobriu as pernas com o material de seu vestido que reuniu dos lados e empilhou à frente.

MaMpofu, movendo-se em volta da banca de MaDube e rearranjando os tomates, acrescentou, – Tenho seis filhos e um outro a caminho. Se tem uma coisa que não sou é seca... e, mesmo assim, logo que conto a um homem que estou esperando um filho seu nunca mais o vejo.

– Eu tenho quatro filhos, mas meu marido engravidou minha irmã mais nova que está vivendo conosco. Só temos um quarto para viver e não há privacidade. Acho que é por isso que meu marido ficou tentado. Dizem que um homem é como um cachorro, você não pode deixar um pedaço de carne por perto e esperar que ele não vá comê-lo. O rosto de MaMlambo se contorceu de desgosto, ela parecia estar prestes a cuspir no chão. Rudo moveu-se para o outro lado da barraca e sentou-se próximo a MaDube que começara a tricotar.

MaSibanda segurava uma longa vara em sua mão e atçou o fogo distraidamente. Atirou algumas cascas de laranja que tirara do bolso do vestido no fogo. Ela as assistia torcer e assoviar e começar a queimar lentamente. Desviou o corpo da direção da fumaça ácida. Aproximou-se do fogo pelo outro lado e chegou mais perto do que estivera antes, compensando o vento frio que sentia nas costas. – Como eu queria ter um homem em casa. É difícil viver sozinha. É difícil ser uma mulher vivendo sozinha sem um homem. A discussão prosseguiu sem ela.

MaMpofu não deixaria a culpa recair inteiramente sobre o homem. – Acho que sua irmã caçula sabia exatamente o que estava fazendo. Se eu fosse você, a chutaria direto pra fora da minha casa. Cada um dos meus seis filhos tem um pai diferente, mas isso não é minha culpa, sabe, cada pai partiu logo antes de eles nascerem. Mas eu cumpri meu dever como mulher.

MaDube, que estivera silenciosa por um tempo, interveio. – Esses são tempos difíceis pra trazer uma criança ao mundo. Cada mulher que está criando um filho está criando um soldado. É difícil para uma mulher criar uma criança que pode ter de voltar ao solo. É difícil pra as mulheres gerarem filhos para homens que estão partindo, homens que podem não estar lá para vê-los crescerem. Pergunte aqui a MaMoyo, cujo marido teve de partir. Rudo, o que você gostaria de comprar e cozinhar para aquele seu jovem homem?

– Pode ser o peixe seco. Quero alguns tomates também. Está um dia frio, é bom que vocês tenham a fogueira acesa. A discussão das mulheres mais velhas deixara Rudo pensativa.

– Sente-se e converse um pouco conosco. Conte-nos sobre aquele seu jovem homem. Vocês jovens são tão cheios de segredos. Já estão planejando ter filhos? Se você estiver tendo problemas com isso, você precisa de uns remédios pra se limpar, pra que possa conceber.

– Ou talvez ela precise de alguma coisa, para dar uma ajudinha nas coisas, sabe. MaMoyo, ouvindo do outro lado da barraca, gritou uma opinião. Todas riram propositalmente e Rudo sentiu-se envergonhada.

– Não é isso, de maneira nenhuma. Eu gostaria de ter um filho, mas me sinto realmente com medo. Há tantas mulheres sem marido, mas com um monte de filhos. Não quero ser uma delas. O país está em um estado de confusão. Quem sabe quais são as regras a essa altura? Quem sabe o que fazer? Quem sabe o que é realmente importante? Só sabemos da nossa perda e do nosso medo e do nosso silêncio. Sabemos que somos mulheres solicitadas a gerar filhos. Sabemos que gerar filhos nos trará sofrimento. Essa terra deve ser aguada com o sangue de nossos filhos e com o sal de nossas lágrimas antes que possamos chamá-la de nossa. O que eu diria a meu filho sobre o pai que está ausente?

– Você fala como gente grande, MaDube respondeu. – Não há tempo para medos ou esperanças ou sonhos infantis. As mulheres são a espinha dorsal dessa batalha. Se pessoas como você estão secas porque estão com medo, o que será o resultado disso? Deixe a vida fluir através de você, minha criança. Precisamos de filhos pra tomar o lugar daqueles cujos corpos jazem sem um enterro digno. Nossos filhos serão os que continuarão com a batalha, pois quem sabe quanto tempo ela ainda vai durar. A terra está muito brava. A terra precisa ser purificada, está sobrecarregada demais com o sangue dos jovens. Isso nunca aconteceu no tempo de nossos ancestrais, de a morte de homens jovens vir antes da de homens velhos e incapacitados. Devemos purificar o sangue fluindo na terra com leite fresco brotando de nossos seios. Devemos encher a terra com a inocência e alegria dos jovens. Esse é nosso dever como mulheres e como mães.

– Você fala bem, MaDube, mas suas palavras não me confortam. E nossas filhas. Elas encontrarão maridos para se casarem com elas?

– O dia pode estar mais perto do que você imagina. Pegue essas cebolas e vá pra casa prepará-las para seu marido. É um dia frio e um homem gosta de encontrar uma refeição quente depois do trabalho.

MaSibanda segurou a vara bem apertada em sua mão, mexendo o pó cinza que cobria as brasas. Jogou o graveto fora e segurou os braços cruzados em volta de seus seios frios. O ar em volta de suas orelhas estremecia.

– Queria tanto ter um homem em casa. É tão difícil viver sozinha. Um homem faria toda diferença em minha vida.

– Sempre tive medo de descobrir pra onde todos os meus homens foram, MaMpofu disse. – Apenas sento na minha porta e espero. Imaginem se, ao final da guerra, seis maridos voltarem pra mim!

Lua na Água

Os sons alternavam-se por toda a noite: ronco alto e rouco e urina cascadeando dentro do urinol.

O urinol não era do modelo manufaturado de porcelana: era uma obra prima do trabalho manual doméstico. Você podia avaliar a ascensão e queda da fortuna da família apenas olhando para ele. Se exibisse um aspecto novo e brilhante, a família acabara de esvaziar uma lata de três litros de óleo de cozinha. Pelo rótulo em negrito, *Olivine* ou *Roil*, você podia dizer quão generosa fora a compra. Quando o óleo estava abaixando na lata, era difícil não pensar em um líquido similarmente viscoso e matizado com um cheiro mais penetrante. Essas latas não eram fortes e enferrujavam facilmente. Vovô cortava o topo fora, trabalhando nela constantemente com uma pequena faca. Quando terminava, a borda da lata parecia alarmanamente afiada.

O penico ocupava lugar de honra na cabeceira da cama. Em dias em que o Vovô esquecia-se de esvaziar a lata, Vovó pedia a um de nós para fazê-lo. Era difícil manter o penico longe do rosto, pois não havia alça, e tinha-se que abraçar o líquido ofensor que se agitava ameaçadoramente contra os lados. Vovô produzia uma quantidade incrível de urina. Algumas vezes ele esvaziava o container várias vezes durante a noite, passando sobre nossas cabeças com o penico pungente seguro entre suas palmas como uma cuia ancestral.

Dentro de casa, meus olhos são atraídos para a pele de cabra. Está deitada ao lado da cama. Em sua juventude Vovô sofreu de tuberculose e recuperou-se. Mas manteve o hábito de escarrar. Tinha ânsia de escarrar por toda a noite. Ele rolava, se inclinava e escarrava, então rolava de volta para dormir. A pele de cabra alternava entre estações de umidade e seca, seus pelos caindo gradualmente em tufo. Quando estava sem pelos, Vovô procurava uma nova pele de cabra. A pele de cabra diante de mim tinha pelos torcidos em fleuma seca e outros deitados juntos em uma massa fina. Em uma manhã qualquer, Vovó levantava-se, pegava uma vara lá fora, e então empurrava a pele de cabra lá para fora onde secaria no sol tórrido. Quando alguém

entrava no seu quarto pela primeira vez, ela dizia, – Fique longe da pele de cabra do Vovô. Uma vez ela adoeceu, e quando as mulheres da igreja vieram vê-la, ficou balançando os braços pelos lados, seu peito estava dolorido demais para que conseguisse falar. Todas partiram pensando que ela vira o espírito santo–mas Vovó sempre odiou ver qualquer um pisar naquela pele de cabra.

Quando chegávamos a novos lugares para os quais tínhamos viajado para visitar parentes, Vovô juntava terra do chão, deixando-a repousar em sua palma. Agachando como um sapo, na pose característica de se dirigir aos ancestrais, ele misturava a terra e a água. Dessas águas lamacentas ele nos fazia beber. Era uma iniciação e um rito que nos unia com nossos novos espaços e libertava o espírito. Trancados na inocência da infância, nos sentíamos seguros, nos sentíamos felizes, quando o suave aroma de vegetação se decompondo fazia cócegas em nossas narinas.

A notícia de que meu Avô morreu acabou de nos alcançar. Rejeitara a atmosfera alienígena das paredes pintadas de branco e a atenção daquelas jovens pessoas de jalecos brancos, cutucando seus instrumentos nele. Onde estava a dignidade na morte se não se estava em casa? Sua morte fora abafada pelo mugido inquieto do touro chefe no curral de seu vilarejo. Em vez disso, sua respiração o deixara à luz do meio-dia, sem cerimônia.

Estou tentando, laboriosamente, lembrar-me de meu Avô. Não é que eu o tenha esquecido, mas alguma coisa em minha mente luta contra o recordar de sua imagem. Minha concentração intensa me guia, absurdamente, para os dedos de seus pés. Pareciam alargar para fora em rebeldia e protesto contra a ideia de ser confinado em um par de sapatos. Pensara frequentemente em comprar sapatos para ele, mas a memória daqueles dedos desaprovadores banira a intenção. Uma mancha escura na unha do dedão inspirara meu Avô a inventar vários contos, cada um mais improvável do que o outro. Um conto de magia da noite começaria com alguma referência à mancha escura: era a marca de uma grande tribo que desaparecera há muito tempo, algumas vezes era a marca da maldição de uma bruxa, significava que meu Avô fora um leopardo uma vez. Também era a maldição de uma dama que deixara pela minha Avó.

Ouçõ o som do trem ao passar. Soa estranho, arruinando meus esforços para me lembrar, e caminho para fora e permaneço no pomar. As luzes das ruas chegam, lançando luminescência amarela sobre a escura estrada de macadame. Insetos se levantam ao longo da estrada e progridem em uma sempre crescente bola de criaturas voadoras que batem contra a lâmpada alongada e fluorescente. A luz lança raios incertos nas grandes folhas da mangueira, tornando-as de um colorido escurecido que me lembra morte. Sinto o interior de minha boca

seco, como se tivesse engolido um punhado de poeira. Um cão ladra na distância, e um bando de pássaros sobressaltados voam em uníssono saindo debaixo da árvore onde mangas grandes e apodrecidas marcavam o chão.

Meu Avô não podia justificar gastar vinte centavos para comprar uma escova de dente nova. Ele usaria uma escova até todas as cerdas caírem. Era doloroso assisti-lo aplicar golpes vigorosos com o cabo de plástico nu, seu zelo destemido. Em um só dia punha sua assinatura em uma escova nova: as cerdas eram partidas ao meio e apontavam em direções inteiramente diferentes.

Uma semana atrás, meu avô sentou-se comigo embaixo da varanda comendo mangas: suco amarelo e grosso escorreu, entre os dedos sulcados, tomando um caminho ao longo das fendas de carne enrugada em suas mãos, e eu o assisti desaparecer para dentro do casaco marrom. Agora caminho para a varanda em busca daquele momento elusivo.

– Como eu queria ter ficado no vilarejo. Essa vida na cidade tem sido difícil pra mim. Quando seu pai morreu e sua mãe desapareceu na cidade, sua avó se perguntou se seríamos capazes de criar quatro netos. Mas nós conseguimos, e aqui está você. Se qualquer coisa acontecer comigo, eu gostaria de voltar. Este é meu único consolo. Respondi desinteressadamente, dizendo casualmente a meu irmão Tafadzwa para desligar o rádio. O piso de cimento da varanda não guarda nenhuma memória daquele dia quando grandes gotas de suco formaram marcas extensas e pegajosas no chão.

Tristes raios de luz amarela das lâmpadas da rua formam feixes retos e estreitos que reluzem e brilham ao bater nas pequeninas piscinas de água ainda mantida nos sulcos ao longo da estrada imperfeita.

Meu Avô andava descalço, suas calças cáqui batendo, gastas ao longo das barras. Estivera doente uma vez e o nós levaríamos para o hospital. Ele insistira em caminhar até a ambulância que esperava no portão, ao invés de ser carregado em uma maca trazida pelos homens de jalecos brancos.

Discutimos e decidimos que se ele voltasse a viver no interior, os medicamentos de que precisava para sua doença não estariam disponíveis. O conflito armado destruíra seu vilarejo, não havia consolo nenhum lá.

Estive aqui fora por mais tempo do que percebi. O céu se enche com uma miríade de estrelas reluzindo. A lua branca e estonteante é refletida em um balde d'água. Mergulho minha mão nele e vejo o reflexo ondular e desaparecer e a luz da lua quebrar em pedaços cintilantes e molhados. Quando a água acalma, vejo a lua formar sua imagem novamente. Agito a água gentilmente, e uma vez mais sua luz reluz e perde a forma. Ao deixar a água se acalmar mais

uma vez, a imagem da lua falha em se reunir. Alto no céu, vejo que a lua se escondeu atrás de uma nuvem.

Uma Tempestade

A cozinha cheirava a peixe. Quando Tsitsi deixou as cebolas caírem na panela, o óleo chiou. Ela recuou do líquido espirrando, esbarrando em Dube, seu sogro, que fazia sua entrada.

– Cuidado agora, minha criança. A comida cheira muito bem.

– Ah, é só um pouco de peixe que comprei no mercado, Tsitsi não conseguia falar muito hoje. Passara o dia pensando sobre ter um filho e suas convicções anteriores foram erodidas. Sua inabilidade para decidir de uma vez se já deveria ter um filho a frustrava.

A tinta brilhante e amarela que usaram para as paredes da cozinha dava ao cômodo um brilho artificial e amarelo. Ponderayi, seu marido, comprara a tinta grossa e fluorescente dos operários da estrada, que vieram sinalizá-la. Tinha sido difícil resistir à barganha, mas a tinta já estava começando a descascar.

– Você acha que deveríamos ter usado a tinta da estrada pra cobrir as paredes? Tsitsi perguntou. – Está feio agora. Nossas paredes lampejam pras pessoas quando passam pela rua. Tsitsi sentiu-se confusa. Não era justo fazer esse julgamento trivial, pois não protestara anteriormente quando a tinta foi aplicada. Dube olhou para a tinta, sem emoção. O bulbo esmaeceu e desligou, mergulhando o cômodo na escuridão.

Tsitsi abriu a janela e conduziu a cortina, deixando entrar a luz das lâmpadas da rua. A luz inundou o meio do cômodo por um caminho inclinado.

– Vou procurar uma vela, Dube disse ao sair da cozinha para o quarto. Ela o ouviu maldizer ao esbarrar em um obstáculo no escuro. Em pouco tempo ele retornou, seu caminho iluminado por uma curta e vacilante chama azul-e-vermelha de uma vela pequena. A vela, não sendo generosa em sua luz, lutou com a escuridão com lampejos opacos. Pedacos amarelos saltavam esporadicamente da parede enquanto a luz crescia e diminuía alternadamente. Parecia saltar e lamber a parede então repousar brevemente para repetir a ação uma vez mais.

Uma rajada de vento os surpreendeu. O vento golpeou a cortina pendurada ao longo de um fio preso à parede por um par de pregos. A cortina libertou suas garras frouxas da parede e veio ao chão de cimento. Areia correu dos buracos dos pregos. Embora Tsitsi tivesse sempre

sabido que a cortina precisava de conserto, o incidente a surpreendeu. Permaneceu fitando o material amassado que mal discernia com o ponto de luz da vela.

A cortina tivera muitas vidas. Como ficava bem perto da pia, todos a usavam para limpar as mãos. Tsitsi recolheu o pano frágil. Silenciosamente retirou o fio que passava pela borda superior do material embainhado, encontrou um ponto contra a parede para recostá-lo, então dobrou a cortina.

Tsitsi mirou pela janela aberta e ouviu o penetrante som dos grilos que enchia o ar da noite. Não ousou confiar em si mesma para dizer qualquer coisa a Dube. Por que Ponderayi estava tão atrasado? Uma grande cabaça arrebentou no céu e verteu correntes de líquido para dentro do cômodo. Tsitsi puxou a janela para um fecho.

– Será uma grande tempestade, Dube disse. – Espero que Ponderayi chegue em casa logo. Ele olhou através da cerca alta em uma tentativa de ver se havia qualquer sinal de Ponderayi entre as figuras que já estavam correndo pela rua, agarrando-se firmemente a suas vestimentas.

– Ele deve chegar logo. Estou preocupada com o jantar que não tinha terminado de preparar antes de perdermos a luz. Tsitsi remexia as panelas no fogão.

– Pare de se preocupar com a luz. Devíamos ter recolhido alguma madeira para o fogão antes da chuva ter começado. Talvez eu devesse ir lá fora e pegar alguma madeira antes de ela ficar muito ensopada, Dube sugeriu em dúvida.

– Prefiro que você não vá. Você vai ficar encharcado, Pai. Não quero ter de me preocupar com você, também, antes de Ponderayi vir pra casa. Você acha que ele está se escondendo da tempestade em algum lugar? Talvez no mercado?

– Duvido que ele esteja no mercado. Talvez tenha descido do ônibus e ficado no ponto. Mas talvez a chuva o tenha pegado quando já estava em seu caminho pra cá.

Os dois permaneceram enraizados na janela de onde assistiam ao céu iluminar-se em frenesi. Riscas cruéis e amarelas brilhavam brevemente então desapareciam, deixando reverberações ecoando, que eles sentiam na terra onde pisavam. As luzes da rua enviavam faíscas cintilantes de luz pela chuva, que pareciam explodir e se partir em muitas direções.

A chuva respingava contra a janela, nublando a visão deles. O céu escurecendo engolia todas as formas. A tempestade os aterrorizava e arrepiava.

– A chuva passou, Tsitsi pensou. – Não durou muito.

Uma das dobradiças também se soltara e a porta inclinava pateticamente deixando entrar luz pela metade de cima.

Ponderayi permanecia na porta quebrada da cozinha olhando Tsitsi que se ajoelhava ao lado do fogão soprando as brasas. Sua cabeça se afastava várias vezes do calor intenso. Tomava um fôlego profundo que enchia suas bochechas e então liberava um sopro forçoso rumo ao fogo. Seu rosto brilhava com o calor. Ele conseguiria contar a ela?

– Há quanto tempo você está parado aí? Tsitsi disse sem virar-se para olhar para a porta. Tinha pegado os reflexos dele na superfície brilhante da panela.

– Você tem olhos atrás da cabeça? Como sabia que eu estava aqui?

– Devo te contar um segredo de mulher? Não será mais um segredo se eu contar.

– Bom... não vou insistir. Seu cabelo está bonito. Quem o trançou pra você?

– Fui ao mercado. Chega disso. Por que você chegou em casa tão tarde? Esperávamos você mais cedo. Foi a tempestade? Suas roupas parecem secas. Aconteceu alguma coisa?

– Não. Está tudo bem. Eu queria... demorei a sair da fábrica. Você sabe com a greve dos ônibus e então a tempestade... não queria arriscar. Ponderayi foi para o quarto e disse que vestiria seu macacão velho. Chamou do quarto, – Alguém veio perguntar por mim?

– Por que alguém perguntaria por você? Quem você estava esperando?

– Só pensei que alguns garotos do trabalho passariam por aqui. Só isso.

– Eu não vi ninguém, mas fui ao mercado e voltei bem tarde. Então, talvez alguém tenha vindo mesmo. Tsitsi jogava outro pedaço de madeira no fogo.

– O pai foi pra cama?

– Foi. Disse que tinha de estar de pé de manhã cedinho pra estar no trabalho na hora.

– Eu me preocupo com o pai. Ele tem agido bem estranho. Você acha que ele ficará bem?

– Acho que sim. Ele não é tão estranho quanto você pensa. Ele só pensa demais e deixa as coisas o afetarem um pouco mais do que deveria.

– Você acha que ele me perdoou por não ter ido com ele ao vilarejo enterrar o pai dele?

– Talvez você devesse ter ido, mas ele não quis discutir nada disso comigo. Nunca levantou isso contra você. Ele entendeu que você poderia perder seu emprego se insistisse em tirar uma licença depois de ter sido negada. Por que você está falando disso agora? Faz um bom tempo que tudo isso aconteceu.

– Suponho que não faça sentindo falar disso agora. Você precisa de mais madeira? Vou pegar o machado e cortar aquele tronco grande encostado no fundo da casa.

– Ponderayi, você não precisa fazer isso. Há madeira suficiente que já foi cortada. Senta aqui e descansa. A comida está quase pronta.

– Prefiro fazer. Volto daqui a pouco. Ele caminhou para fora do cômodo.

Tsitsi o assistiu erguer o machado acima do ombro e caminhar para o outro lado do quintal. Ele lançou o machado ao chão e desapareceu para o fundo da casa. Quando reapareceu arrastava um grande tronco atrás de si. Encostou um lado do tronco no topo de outro pedaço grosso de madeira para elevar sua posição. O machado balançou e aterrissou com toda força no tronco, que se partiu em dois. Tsitsi ouviu o som familiar de madeira quebrando enquanto Ponderayi a dividia em pedaços menores, manejáveis. Ele parecia incomodado com alguma coisa, mas ela não tinha ideia do que era.

– Acho que agora você tem um grande estoque lá fora, ele anunciou quando voltou para o cômodo. – Posso tomar alguma coisa?

Ela lhe ofereceu uma bebida. Ele olhou para ela por um longo momento. – Que horas são? ele perguntou.

A bebida ainda estava nas mãos de Tsitsi. – O rádio disse sete e meia.

Era melhor ele não aceitar a bebida. Se aceitasse, isso seria uma traição, um tipo de mentira. Assim ele não tomou.

– Eu tenho que ir dar uma volta. Tem dinheiro embaixo do travesseiro.

Ele não esperou pela resposta dela. Ao se virar para sair viu o chapéu de seu pai pela porta aberta que conduzia ao quarto ao lado. Ele o pegou e o jogou sobre sua cabeça então saiu silenciosamente pela porta.

De Quem É Esse Bebê?

Os lixeiros passavam pelas ruas em um grande caminhão municipal dirigido por um homem branco. As crianças corriam para fora assim que o ouviam se aproximar. Como algumas delas nunca foram à cidade, essa era sua única chance de ver um homem branco.

O caminhão viria em alta velocidade e as crianças saltavam para cima e para baixo em gritos de entusiasmo. De três a seis homens balançando das grades que foram fixadas ao lado do caminhão assobiavam agressivamente ou cantavam músicas selvagens e desconexas que inventavam enquanto prosseguiam. Muito do linguajar não era próprio para os ouvidos das crianças. Quando o caminhão parava, brevemente, os homens saltavam rapidamente, aterrissando no chão com um som alto e ameaçador que mandava a criançada correndo de volta para a segurança de suas casas, os polegares empurrados nas bocas assustadas.

– *Woza! Woza! Woza!* Os homens rosnavam enquanto pegavam os enormes latões metálicos de lixo e os levantavam até os ombros, correndo para esvaziá-los no caminhão bocejante. O caminhão começaria a se afastar antes de os homens retornarem com as latas, então eles estavam sempre correndo atrás dele. Com os tambores de metal lançados para trás, os homens saltavam naquelas grades de novo, pendurando-se até a próxima parada.

As crianças saíam cuidadosamente de seus esconderijos para inspecionar os novos dentes nas latas de metal confiadas tão descuidadamente ao chão. Era estranho e perturbador que se seu lixo já estivesse malcheiroso quando os homens tentavam recolhê-lo, eles o esvaziavam na frente do seu quintal. As mulheres eram deixadas boquiabertas e segurando suas saias. Quando os homens desapareciam na curva, as mulheres reuniam-se e praguejavam, – *Cães! Cães!* Aqueles são cães comedores de fezes!

Havia rumores de que os homens brancos davam drogas aos coletores de lixo para que agentassem o serviço e o lixo malcheiroso, isso era o porquê de eles cantarem e pularem e fazerem todas as coisas loucas que eram conhecidos por fazer. Alguns diziam que os coletores eram todos ex-condenados ou eram recrutados de sanatórios. Isso não impedia as mulheres de praguejar e dizer que mesmo o motorista do caminhão era um lunático que parecia querer atropelar alguma das crianças. Estava curioso para ver se uma pessoa negra sangrava? Não havia dúvida de que nunca passara por um teste para ter sua licença. Ele a tinha recebido só porque era branco. Um homem branco não precisava de uma licença para dirigir, especialmente para dirigir em um distrito negro.

A menina veio correndo sem fôlego para dentro da cozinha onde a mãe estava curvada sobre o fogão preparando a refeição da tarde. A menina permaneceu trêmula até a mãe se aproximar e se ajoelhar a seu lado para que tivessem a mesma altura. A menina estava assustada e permaneceu em silêncio, fitando sua mãe.

– O que te assustou tanto? Alguém brigou com você? a mãe inquiriu. A menina começou a chorar. Passaria algum tempo antes de a mãe ouvir o que acontecera. Ela era paciente e deixou a menina chorar um pouco mais. Então, a fez sentar-se e segurou sua mão. Fuligem preta flutuou do teto até o chão, e a água no fogão de lenha começou a ferver. A menina parecia assustada e a mãe começou a sentir medo.

– Encontraram um bebê na lata de lixo, atrás da loja.

A menina falou detrás da mulher, que se virou para encarar a filha.

– Um bebê? Como você sabe disso? A mãe estava ansiosa.

– Os cães arrastaram o bebê para fora das latas de lixo atrás da loja. Parecia um bebê então contamos a algumas mulheres mais velhas, que vieram e afugentaram os cães. De quem era esse bebê, Mãe? a menina perguntou.

– Você tem certeza de que era um bebê? a mãe perguntou de novo.

– É o que as mulheres disseram, e também a polícia quando eles chegaram. Como o bebê foi parar na lata de lixo, Mãe? A menina tinha muitas perguntas, agora que parara de chorar.

A mãe pegou a menina em seus braços e a segurou. Como purgaria o medo dos olhos da filha? Era muito cedo para pensar nisso. Primeiro deve descobrir o que acontecera. Mas ela disse, – Eu te disse pra não ir brincar atrás da loja. Por que você foi lá? Precisava de tempo para pensar, não sobre o bebê, mas sobre a menina. Importava de quem era esse bebê? A polícia descobriria isso logo, logo. Por pouco não fizera o mesmo, quando se descobriu grávida e incapaz de convencer o pai de que a criança era dele. Não tinha emprego e nem como sustentar uma criança. A menina não deve saber o que ela pensou.

– Você acha que a mãe está procurando por seu bebê? a menina perguntou, olhando intrigada para sua mãe. Não entendia o porquê de sua mãe estar tão quieta ou o porquê de ela parecer tão diferente, tão distante. Talvez estivesse irritada com ela porque foi brincar na loja. Não devia ter ido brincar atrás da loja.

– O bebê estava morto, Mãe? Você sabe se o bebê estava morto? A menina não entendia isso. As pessoas falavam muito sobre morte, sobre soldados morrendo. Se você fosse um soldado, você estava preparado para morrer, ela pensou, mas bebês não eram soldados, e ela duvidava de que estivessem preparados para morrer. Seria possível que o bebê estivesse vivo?

– O que te fez chorar, minha menina? O bebê estava ferido? a mãe sondou. Ela limpou as lágrimas das bochechas da menina, mas seu rosto já estava seco. O movimento da mãe fez a menina querer chorar novamente e ela conteve as lágrimas.

– Os cães estavam arrastando o bebê, e ele era tão pequeno, e não tinha nem uma roupinha, a menina explicou. Um recém-nascido, a mãe pensou, uma nova vida. Era sofrido para ela pensar nisso, mas era especialmente sofrido pensar em sua própria menininha, que estava criando sozinha.

– Você quer me ajudar a cozinhar? ela perguntou à menina, que balançou a cabeça e disse que preferia sentar e olhar.

Depois de terem jantado e lavado os pratos, mãe e filha sentaram-se lá fora na varanda. Pessoas passavam atrás da cerca, e elas assistiam-nas passar sob o brilho mudo e amarelo das

luzes da rua. Homens, vindo da cervejaria não muito longe da casa, cantavam em vozes discordantes enquanto passavam, cambaleando para suas casas. A mãe estava contente, pois isso fez a menina sorrir e perguntar se o “pobre homem” chegaria em casa. Mulheres carregando em suas cabeças os cestos de peixe, que tentaram vender na cervejaria, também passavam. A mãe pegou a mão da criança e a embalou na sua.

A Estrada Cercada

O rio era uma cicatriz escura e meândrica na distância. Atrás da cabana de meu pai o grande pé de mamão tinha caído. Entristecia-me ver suas raízes apontando para o céu em protesto. Tinha partido ao meio e revelado um núcleo macio e fibroso. Mamões verdes se deitaram sobre todo o chão, com trincas tortas nas cascas firmes e brilhantes. Minha sensação de perda não era pela fruta suculenta e amarela que o pé produzia todos os anos. Já sentia agudamente a falta daqueles tempos quando me sentava com as costas contra o tronco grosso e robusto para estudar matemática, ler um livro ou simplesmente esquentar-me ao sol. Tinha escalado a árvore descuidadamente uma vez e o galho cedeu. Meu tio gritou, – Garotas não devem subir em árvores! Aterrissei em um monte de batatas-doces ainda agarrando-me ao mamão amarelo que fora meu alvo. A fruta muito madura espirrara contra meu vestido, soltando uma miríade de sementes redondas e negras em sacos transparentes e aquosos.

E agora, caminhando para o trabalho, a mesma sensação de admiração e expectativa veio sobre mim: a memória da tempestade me dava conforto. Teria de caminhar por um pequeno caminho entre as casas do distrito antes de me juntar aos outros trabalhadores que sem dúvida estariam enchendo a estrada principal para a cidade. Os motoristas de ônibus estavam em greve hoje. Mais cedo eu havia considerado a ideia de pegar o trem para ter certeza de chegar ao trabalho na hora. No entanto, o dia brilhante convidava para as ruas: seria uma traição chegar ao trabalho mais cedo.

O som do trem alcançava-me enquanto ele acelerava. Não parecia ter parado na estação local. Sua fumaça formava uma nuvem negra que se dispersava e deixava um traço fino no ar. Ao longo das ruas pequenas entre as casas crianças desenhavam figuras no chão molhado com gravetos longos. Ao lado de uma vala de drenagem alguns garotos se sentavam jogando gravetos na água corrente. Após assistirem com intensa concentração, saltavam em uníssono, cada um clamando que seu graveto vencera a corrida. Jogavam mais pedaços de madeira que

fingiam ser navios e “descobriam” vários lugares. Um deles gritou que tinha descoberto as Cataratas Vitória enquanto via sua canoa mergulhar por sobre um grande tronco que deitava através da água corrente. Os outros se sentiram amargos e clamaram que o livro da escola dizia que David Livingstone era o único homem a ter descoberto as cataratas, você tinha que encontrar alguma outra coisa de que ninguém soubesse. O garoto sentiu raiva e insistiu em sua descoberta, dizendo que não havia nada errado em descobrir as cataratas de novo, ele daria um novo nome a elas. Os outros o desafiaram a contar-lhes o novo nome, mas, incapaz de pensar em um, ele emburrou e foi para casa.

Um pequeno garoto veio correndo detrás da cerca que dividia duas casas. Um outro jovem garoto sem camisa o seguiu com uma expressão culpada no rosto. Seiva da cerca entrara em seus olhos. A mãe, ouvindo a criança gritando, o chamou para a varanda, o pôs entre os joelhos e esguichou leite de seu peito dentro do olho da criança. A criança protestou brevemente, envergonhada de isso ter sido feito na frente do amigo. A mãe lhe jogou uma praga para pô-lo em seu lugar, dizendo-lhe que ficaria cego antes de terminar a escola, e aí então? Ela não estava planejando cuidar dele quando fosse um homem feito.

Vozes saudavam-me enquanto me aproximava da estrada principal que levava à cidade. Pessoas permaneciam por perto se perguntando o que fazer. Outras já se moviam rumo à cidade. Mulheres caminhavam descalças. O chão estava úmido e reconfortante e suas bolsas bojavam onde os saltos dos sapatos se projetavam. As pessoas permaneceram por perto por um tempo, falando entusiasmadamente sobre a greve de ônibus e sobre a tempestade da noite passada, antes de começarem a se mover continuamente rumo à cidade.

Eles planejaram seguir a estrada larga e pavimentada rumo à cidade. Era uma estrada longa e sinuosa e em um dia quente você podia ver um lago pequenininho reluzindo na distância, mas quando você chegava mais perto ele desaparecia e então você o via de novo. Hoje eles caminhariam ao lado daquela estrada, não sobre ela, mas ao lado dela. As pessoas se prendiam às margens da estrada ao invés de caminhar sobre ela, apesar de estar vazia de tráfego. Eles resguardavam a estrada com suspeita, como se ela representasse alguma coisa maior e opressora contra a qual lutavam. Os homens se prendiam a um lado da estrada e as mulheres ao outro. A estrada negra os dividia, ainda assim os mantinha unidos. Era uma ironia amarga estar à beira da estrada. Talvez aquela estrada pudesse desaparecer e parar de empurrá-los para a margem. Talvez pudessem se encontrar no meio, ao longo de uma estrada diferente.

Crianças e alguns adultos permaneciam em volta de um caminhão que deitava na estrada, tombado pela tempestade da noite passada. Suspeitando de que o motorista ainda estivesse preso lá dentro, as pessoas faziam perguntas ao passarem.

Tínhamos caminhado por cerca de uma hora. A conversa começava a desanimar enquanto nossas pernas começavam a sentir a distância. Levaria outra meia hora antes de nos aproximarmos da cidade. Eu caminhava ao lado de uma mulher que me contou que trabalhava como empregada doméstica nos subúrbios brancos, no outro lado da cidade.

– Ninguém vai se gabar de ter uma bicicleta hoje, ela disse. – Não vejo ninguém passar de bicicleta, ela acrescentou enquanto olhava em volta.

– É um dia para as bicicletas descansarem, eu disse. Minha companheira respondeu com um riso contido e sugestivo.

– Talvez alguma coisa mude neste país. Alguém vai começar a ver a tolice de suprimir um outro grupo.

Havia algo na voz cansada da mulher que me deu confiança: pela primeira vez senti elação e uma sensação de libertação. O sol estava aparecendo e sombrinhas brotaram no céu vazio como plantas florescendo.

A polícia e os soldados chegaram repentinamente e dirigiram ao redor das aglomerações para ver se havia algum problema. Os soldados pularam dos carros e nos cutucaram com suas armas. Solicitaram que abríssemos nossas bolsas e nos repreenderam por portar objetos grandes e suspeitos. Os homens foram solicitados a apresentar seus certificados de identificação. Os jipes se moviam atrás de nós, carregando soldados que apontavam armas carregadas contra nossas costas, prontos para atirar.

Quando alcançamos a cidade, o sol enviou longas sombras para nos saudar.

Conseguindo uma Permissão

Com os braços cruzados delicadamente sobre seu colo, a Rainha da Inglaterra assiste à “fila de permissões” na grande repartição do governo. Parte da fila estende-se para além das grandes portas de madeira, e os homens levantam jornais enrolados sobre as cabeças para se protegerem da ofuscante luz do sol. Tenho de voltar para a loja de rádios antes da minha hora de almoço acabar, então fico bastante ansiosa enquanto o relógio bate continuamente antes de qualquer pessoa na minha frente ser atendida. A Rainha da Inglaterra sorri para mim de sua moldura na parede. Olho para longe do sorriso vermelho de batom, mas quando olho de novo o sorriso não mudou. É melhor não olhar para a figura de jeito nenhum, mas ainda posso sentir aqueles olhos atrás das minhas costas. Uma permissão para enterrar meu avô. Será que ela alguma vez teve

de esperar em uma fila, me pergunto. Seu vestido responde com jóias brilhantes repousando em bordados intrincados. A Rainha da Inglaterra passa o dia todo em uma repartição de permissões na Rua Lobengula, fitando indiferentemente. A fila move-se um pouco, e meu rosto é refletido na moldura dourada que contém a Rainha.

Um funcionário vem e permanece atrás do guichê. Os homens na fila fazem suas solicitações por passes temporários. – Perdi minha identidade, cada um diz.

– Qual era o seu número de identificação? o policial negro pergunta. Sua voz é impaciente, ele sabe a resposta para a pergunta antes mesmo de fazê-la.

– Como você espera conseguir novos documentos de identificação se você não se lembra do seu número? Como podemos provar sequer que você já teve uma identidade? Você quer que nós comecemos tudo de novo dando a você uma nova identidade? Sua voz é aguda. Ele empurra seu rosto limpo e barbeado através do guichê, agressivamente. Vários dos homens recuam.

– Se eu não conseguir a identidade então não posso andar pelo distrito. Eu não perdi a identidade. Eu fui roubado.

– Você sabe quantas vezes ouço isso? Fui roubado... fui roubado... é tudo que ouço o dia todo. Nenhum de vocês consegue dizer a verdade de jeito nenhum. Mentiras! Mentiras! Mentiras! ele bate na mesa, então diz ao homem para esperar ao lado enquanto atende à próxima pessoa.

Na primeira noite depois que Vovô morreu, os homens cantaram alto por toda a noite, saltando no ar e fazendo o chão vibrar. O percussionista abraçou o instrumento entre os joelhos e trouxe as palmas planas sobre o couro esticado em movimentos violentos. Suas pernas seguiram os movimentos das mãos enquanto as levantava com o tambor e as trazia batendo contra o chão. A tocadora da *mbira* sentou de pernas cruzadas em um canto da casa onde havia a mínima luz. Com a *mbira* descansando entre as pernas, suas palmas apoiavam o instrumento por debaixo. Apenas o polegar trabalhava fervorosamente através das barras. Não olhou para cima, mas tocou com os olhos fechados firmemente, seu corpo balançando tristemente para frente e para trás, como se carregasse nas costas um bebê que pretendia por para dormir. Não havia nada sobre sua canção que negasse a vida, apesar de ela sorrir um tanto misteriosamente abaixo das pálpebras fechadas.

Um homem batia vigorosamente em um tambor, enquanto a mulher o acompanhava com os sons saudosos de sua *mbira*. A *mbira* é difícil de ser ouvida quando houve uma morte na família. O som da *mbira* é como água pingando de uma grande altura, e a batida regular no

pequeno instrumento arranha um coração. É um instrumento a que se responde com o coração e não com o ouvido. Um tambor faz você querer se levantar e dançar com movimentos rápidos, a *mbira* faz você permanecer quieto e segui-la com um balançar de cabeça da esquerda-para-direita ou pra-cima-e-pra-baixo. As mulheres que dançam a *mbira*, o fazem com movimentos lentos e silenciosos, não é um som que convida agressão.

Um homem respondeu ao tambor com notáveis contorções de seu corpo, jogando-se ao chão e pondo-se rapidamente de joelhos. A multidão moveu-se para trás e lhe deu mais espaço. Depois de um tempo, os outros começaram a imitar as ações do falecido como ele fora quando viveu; o jeito como andava e falava. Foram para dentro da casa e pegaram suas roupas, que vestiram. Alguns daqueles homens eram bons imitadores, e todos riram livremente. As mulheres chamaram o nome do falecido e Vovó cobriu os ombros com um cobertor cinza. Nada tinha me preparado para o fervor cerimonial daquela noite.

Enquanto a dança continuava, cerveja era passada ao redor e todos bebiam para acelerar a noite. Os enlutados pretendiam ficar lá até de manhã, sentados ao redor do fogo e conversando. Vovó sentiu-se feliz porque todos vieram consolá-la.

Papai tinha ficado destruído pela notícia da morte de Vovô e a primeira coisa que pediu quando chegou foi o chapéu do Vovô, que dei a ele. Vovô sempre usava esse chapéu. Papai segurou o chapéu amorosamente por toda a noite, enquanto os membros mais próximos da família discutiam os arranjos para o enterro do Vovô. Havia quatro de nós na sala.

– Nós todos sabemos a vontade do Vovô, Vovó disse, esperando por alguém para completar a declaração.

– Sim sabemos. Temos de levá-lo pra casa. Papai não olhou para Vovó enquanto falou.

– Mas todos sabemos que a situação não é boa pra viajar, Vovó continuara, incitando os homens a tomarem uma decisão. Quando Papai respondeu, seus olhos permaneceram focados no chão.

– Não temos escolha. Pelo menos temos de tentar. Ele sabia que isso era o que Vovó esperava ouvir, ela já tinha decidido.

– Phineas, você vai tentar vir com a gente?

– Com a gente? Você vai viajar com a gente, Mamãe? Papai achava sua mãe muito frágil para viajar.

– É claro. Qual o sentido disso tudo se eu não for? O que vocês vão fazer quando chegarem lá? Vocês sabem a tradição? Sabem todos os nomes do seu pai pelos quais chamá-lo ao enviarem-no para seus ancestrais? Você é um homem feito agora meu filho, mas sem o

conhecimento de sua tradição você é apenas uma criança com leite no nariz. Temi que os dois logo começassem uma briga. Não custa muito para discordarem.

– Muito bem então, você vai. Mas devemos estar prontos pra tudo. Devemos esse respeito ao Papai. Ele odiava a cidade. Ficava aqui apenas por causa da saúde debilitada, devemos nos lembrar disso. Se ele não descansar feliz, até mesmo nós permanecemos amaldiçoados em nossas vidas. Ele não vai nos enviar sua sombra pra nos guiar pela vida.

– Phineas, você não vai dizer nada? Vovó perguntou.

– Tudo já foi dito. Diga o que você precisa que eu faça. Mas terei de ver se consigo uma licença no trabalho pra fazer a viagem.

– Alguém tentou contatar a Joyce e a Sandra pra contar sobre Papai? Você sabe onde alguma delas está? Papai perguntou. Vovó não gostava de falar sobre suas outras duas filhas. Elas viviam no meio da cidade de uma maneira que Vovô não aprovara. Vovó não queria que estivessem perto dela nem nessa hora. Mas não se irritou nem respondeu à pergunta. Seria possível que não a tivesse ouvido? Ficou decidido que eu iria às repartições para conseguir uma permissão para viajar para o interior, sem a qual seria impossível deixar a cidade.

– Está bem. Agora devemos nos juntar aos outros. Sou uma mulher velha e minha hora logo se aproximará.

Enquanto vínhamos para fora fomos saudados pelo canto alto dos homens e sua dança, que enviava tremores trovejantes pelo chão. Um dos homens guiava um cântico:

Você que foi na nossa frente guie o caminho.

Ewo!

Aqueles que morreram descansaram.

Ewo!

Vamos segui-lo em seu caminho.

Ewo!

A noite continuou em intensidade ritual até um soldado chegar para nos dizer que tínhamos de respeitar o toque de recolher. Privados de nossa companhia e de nossos ritos, sentamos na escuridão e pensamos que essa era uma má hora para se estar de luto.

– Qual é seu problema? A voz é firme com irritação.

– Preciso de um passe para viajar do trabalho pra casa à noite. Preciso do passe pra viajar durante o toque de recolher. É uma mulher. Ela explica que trabalha em uma vizinhança branca e que precisa ir para casa toda noite para cuidar de suas crianças porque estão sozinhas.

– E seu marido. Por que você não pode ir pra casa no dia seguinte?

– Eu não tenho um marido, ela responde sem hesitação, é como se já estivesse esperando a pergunta.

– Você apenas faz filhos por conta própria? Seu marido te deixou porque você é uma mulher ruim? Os outros homens na sala riem.

– Eu o chutei pra fora. Ele era um bêbado, ela diz, olhando bem nos olhos do homem, como se o comentário de alguma forma também se relacionasse com ele. Ela parece estar dizendo, – Ou você me dá o passe ou recusa, mas não leve o dia todo pra isso.

O policial carimba o passe e o entrega a ela. É apenas um pedaço de papel.

É a minha vez. Eu sorrio inexpressivamente para o funcionário. Sinto os olhos de aço do homem como se pudessem furar um buraco nos meus, mas mantenho o olhar e conto minha história. O funcionário sorri enquanto a explanação prossegue, até eu me sentir desconfortável e começar a tropeçar pelo resto dos detalhes.

– Você checkou e não há cemitérios aqui por perto, estão todos cheios? o homem pergunta. – Você é uma tola completa! Ele grita e pragueja e me chama de mentirosa.

– Você sabe que há uma guerra nesse país? Você sabe que vai ser morta se você for pra essas áreas ou você tem outros motivos pra viajar? O homem puxa uma cadeira e se senta.

Ele fala por um longo tempo e decide que já que gastou tanto tempo no assunto pareceria tolo se não concedesse a permissão. Ele pede pelo atestado de óbito que eu já havia lhe entregado. Enquanto uma cópia está sendo feita em uma máquina no fundo da repartição, ele se alonga sobre a tolice do meu projeto, mas está agora murmurando e olhando por sobre meu ombro. Enquanto assina minha permissão já começou a falar rispidamente com o homem atrás de mim. Não parece me ouvir agradecê-lo, mas a Rainha da Inglaterra sorri.

Por Que Você Não Entalha Outros Animais

Ele se senta do lado de fora dos portões do hospital só para africanos, fazendo modelos de madeira. Os produtos finalizados estão em jornal velho no chão a seu redor. Um pintor senta-se a sua direita, seus trabalhos finalizados encostados contra a cerca do hospital atrás deles. No distrito denso, carros guincham, multidões fluem, vozes se elevam, e ambulâncias aceleram para dentro da emergência do hospital, a luz intermitente e laranja dando devido aviso ao tráfego próximo. Pelos elefantes que entalha, e também as girafas, com pescoços estranhamente inclinados, o escultor traz a selva para a cidade. Seus animais caminham nas folhas de jornal

estampadas, mas ele lamenta que não tenham vida em si. Às vezes em um ataque de raiva coleta os animais e os joga freneticamente em sua caixa de papelão, desejando não ver suas formas sem vida contra o movimento caótico do tráfego que flui através dos portões do hospital.

– Você quer aquele crocodilo? É um bom crocodilo. Você quer? Uma mãe persuade um garotinho que chorava depois de sua visita ao hospital. Uma atadura branca está embrulhada firmemente em volta de seu braço direito. O garoto segura o braço com a outra mão, ciente da atenção da mãe, que o faz chamar atenção para sua deformidade temporária. Ela se ajoelha a seu lado e olha em seus olhos, suplicante.

– Ele tomou uma injeção. Você sabe como as crianças têm medo de agulhas, a mãe informa o homem. Ela compra o crocodilo e o entrega ao garoto. O homem assiste um de seus animais partir, carregado entre os pequeninos dedos do garotinho. Seus animais não têm vida em si, e o homem é tentado a pô-los de volta na caixa. Ele se pergunta se a criança alguma vez verá um crocodilo se movendo, cercado como é pela cidade árida, onde os únicos rios são as estradas pavimentadas.

Um homem de jaleco branco permanece olhando os elefantes e o homem, que continua entalhando. Ele pega um elefante vermelho, cuja presa está entalhada ao longo do corpo, de modo que não pode levantá-la. Um elefante vermelho? O estranho está perplexo, e maravilhado, e decide comprar o elefante, apesar de estar mal entalhado e não poder levantar a presa. Irá colocá-lo ao lado da janela de seu consultório, onde poderá olhar para os pacientes na fila lá fora. Por que não há olhos entalhados no elefante? Talvez a tinta os tenha coberto.

O entalhador pragueja de repente.

– O que foi? o pintor pergunta.

– Olha só o pescoço dessa girafa.

O pintor olha para a girafa, e os dois homens explodem em riso inquieto. Não é fácil rir quando se está sentado tão perto dos doentes. O entalhador se pergunta se não entalhou alguma imagem de si mesmo, ou de alguma pessoa aflita que parou e olhou para seus animais sem fôlego. Ele olha para a caixa de papelão a seu lado e decide colocá-la na sombra longe da vista.

– Por que você não entalha outros animais. Como leões ou chimpanzés? o pintor pergunta. – Você está sempre entalhando girafas e seu único crocodilo foi comprado! O pintor tinha tido alguma influência no trabalho do entalhador, emprestando-lhe as tintas para colorir seus animais. O elefante vermelho foi ideia dele.

– O elefante dominou a floresta por um longo tempo, ele é mais velho que a floresta, mas a girafa estende seu pescoço e desfila acima das árvores, como se a floresta lhe pertencesse.

Ela come as folhas mais altas, enquanto o elefante passa o dia rolando na lama. Você não acha isso interessante? Esse conflito entre o elefante e a girafa, pra comer as folhas mais altas da floresta? As ambulâncias passam correndo, para dentro da emergência do hospital só para africanos.

O pintor pensa brevemente, enquanto põe os toques finais em uma imagem das Cataratas Vitória que pinta de uma memória reunida em jornais e revistas. Ele nunca viu as Cataratas. A água deve ser azul, para dar emoção à figura, ele pensa. Disseram-lhe que quando a água é mostrada em um mapa tem de ser azul e que de fato quando há muita dela, como no mar, a água se parece com o céu. Então ele é generoso em sua descrição, e ondas de um azul chocante cascateiam artificialmente sobre o precipício rochoso.

– A girafa caminha orgulhosamente, majestosamente, por causa da bela tapeçaria que carrega nas costas. É disso que se trata o conflito. Do contrário eles são iguais, o elefante tem sua longa presa para alcançar as folhas e a girafa tem seu longo pescoço.

Ele insere dois amantes no canto da figura, com os braços em volta um do outro enquanto fitam seu amor na água azul. Ele quer fazer a água cantar para eles. Então pinta um pássaro no topo da pintura, planando sobre as cataratas, seu bico aberto em canção. Ele deseja ter pintado uma pomba, ao invés desse pássaro preto que se parece com um corvo.

O entalhador pega alguma tinta emprestada e põe manchas amarelas e pretas na girafa com o pescoço curto. Ele aceitou há muito tempo que não consegue entalhar animais perfeitos, mas não os jogará fora. Talvez alguém, saindo do hospital só para africanos, vá procurar algum ânimo em suas peças. Mas quando termina de aplicar os pontos, a tinta escorre pelos lados do animal, e ele se parece um pouco com uma zebra.

– Por que você nunca entalha um cão ou um gato? Alguma coisa que as pessoas da cidade tenham visto. Até mesmo um rato seria bom, há muitos ratos no distrito! Há bastante riso. O pintor percebe que muita água aspergida das cataratas deve estar alcançando os amantes, então apaga suas cabeças pintando-as com uma sombrinha vermelha. Ele percebe de repente que está faltando alguma coisa na figura, então estende as mãos livres dos amantes e lhes dá algum sorvete amarelo. A figura está agora cheia de vida.

– Qual é o sentido de entalhar um cão? Por que você não pinta cães e gatos e ratos? O entalhador nunca tinha visto o elefante ou a girafa que entalha tão ardentemente. Ele pega um pedaço de madeira informe. Será uma girafa ou um elefante? Seu entalhar é também seu sonhar.

Um Círculo Que Não Se Rende

– De joelhos! De joelhos! Uma mulher deve ficar de joelhos pra dar comida a um homem. Que tipo de mulher é essa? A mulher, sem querer discutir com os homens bêbados, faz como lhe mandam, e o grupo irrompe em aplauso. Quando a tarefa está completa, e não lhe é mais necessário permanecer, ela reúne suas saias da poeira onde tinha ancorado sua estrutura pesada e se separa do grupo. Embaixo do telheiro do mercado, perto de onde os homens estão sentados, alguém liga um rádio à pilha e música suave e cadenciada enche o ar frio da tarde. Enquanto se afasta, a mulher bate seus braços raivosamente sobre si, mandando embora a poeira de suas saias.

Os homens estão sentados em um círculo passando uma cabaça de cerveja de milho e cantando muito alto. Quando a cabaça está cheia, seu conteúdo se agita e derrama, porque os homens são descuidados. O chão está pintado com manchas molhadas, e, quando os homens percebem, dizem que prestaram homenagem a seus ancestrais que habitam o chão. Cada um pega a canção em estágios diferentes, e é quase como se cada um estivesse cantando uma canção diferente, enquanto suas melodias guturais cercam o telheiro. O riso dos homens rasteja para o assunto das mulheres, que abominam essa irreverência.

De vez em quando os homens vasculham embriagadamente os bolsos de suas calças e contribuem para uma outra cabaça, atrás da qual enviam o membro mais jovem do grupo ou chamam uma das mulheres. Suas falas são incoerentes e eles gritam muito alto um para o outro, balançando suas mãos desamparadamente entre os joelhos. Eles chamam a mulher assando espigas de milho, que se apressa e entrega a cerveja, curvando suas pernas brevemente para mostrar respeito.

Atrás dos homens e um pouco acima de suas cabeças, em um arame que contorna o telheiro do mercado, colchas e forros de mesa de crochê estão espalhados como teias de aranha. Uma mulher senta-se em uma lata de leite metálica virada fazendo um forro de crochê, mudando de posição em desconforto, e conversando com as mulheres dentro do telheiro, a certa distância dela. Mas distância não importa, e ela ri, jogando a cabeça para trás e erguendo os braços para cima, em um gesto que traz uma massa de crochê de seu colo para o rosto. O riso trouxe lágrimas que cegam seus olhos e ela as seca com a parte de trás do braço, vasculhando as dobras de seu vestido para caçar rapé.

Fumaça da vendedora de espigas de milho se levanta e se espalha ao redor do telheiro. A fumaça é penetrante e deixa suas vítimas esfregando os olhos.

– Você devia fazer seu fogo do outro lado do telheiro, na direção em que o vento está soprando, MaDube diz, sem tirar os olhos de sua massa de crochê. MaSibanda sopra o fogo, então responde.

– Como posso assar minhas espigas atrás do telheiro aonde ninguém vai me ver, longe dos clientes. Você acha que vim aqui pra brincar? Ela move algumas espigas, que repousam em uma grelha longe do calor direto das chamas, e se instala em uma pele de cabra que está deitada em um lado do braseiro.

– Eles te pagaram, aqueles homens? MaDube aponta sua agulha de crochê ameaçadoramente para o grupo de homens, que fala erráticamente em vozes altas.

– Eu posso lidar com qualquer mulher, qualquer mulher, um homem diz, ondulado seus braços embriagadamente ao redor, como se alguma mulher já o tivesse desafiado. Seus amigos o incentivam com elogios altos como se ele tivesse falado por todos eles.

– Pagaram, sua resposta é breve, e ela olha para seu fogo, e seu milho, procurando uma resposta lá. Ela se sente sozinha, tão completamente sozinha. Haverá espigas de milho sobrando para levar para casa consigo.

– O único jeito de controlar uma mulher é bater nela. Vozes as alcançam, penetrando a quietude que procuram. As vozes são grossas, mas não com força. As mulheres olham umas às outras, reconhecendo a intrusão dos homens em sua calma.

– Você tem suas espigas de milho, a mulher disse, resignadamente. – E eu tenho minhas colchas de crochê. Soou simples, trivial, mas a outra mulher sentiu lágrimas salgadas picando seus olhos. Por que sua amiga tinha que falar? Por que procurava perturbar sua paz?

– Minhas colchas de crochê, a mulher riu, e de novo o crochê levantou-se zombeteiramente até seu rosto. – O que posso cobrir com elas? ela perguntou. – O que posso esconder com elas? Mas não ouviu resposta de sua companheira. Seus dedos e sua agulha estavam presos nos buracos do crochê. Os homens falavam sobre mulheres que expulsaram de suas casas. A ostentação dos homens assustou as mulheres, e elas olharam umas às outras com entendimento e simpatia mútua. Uma chama se levantou entre elas, enquanto os homens continuaram suas falas. As mulheres, sentindo a pressão do momento, retomaram sua conversa.

– Ao menos você ganha dinheiro, quando alguém compra suas colchas. Isso não basta? MaSibanda perguntou, remexendo os carvões impacientemente.

Basta de remexer, quem sabe quantos segredos alguém revelará, depois de muito remexer em espaços proibidos? Ela pôs sua vara de remexer para baixo, mas não queria olhar para ela, então a pôs atrás de seu cesto e ouviu os homens gritarem por mais milho.

– Lembre-se de ajoelhar, MaDube zombou gentilmente. Ela levou o milho para o círculo de homens, em que se sentiu como uma intrusa. Passou o milho e esperou por seu pagamento. Segurou os braços em volta do peito e esperou que os homens não encontrassem nada para lhe dizer.

– As duas mãos! As duas mãos! Uma mulher deve usar as duas mãos pra dar comida a um homem. Então eles lhe deram o prato de milho, e ela teve de começar tudo de novo, enquanto os homens bêbados assistiam para ver que a mulher fazia do jeito certo.

– Deixem ela em paz. Traga o prato aqui. O mais jovem dos homens disse, simpaticamente. Mas foi vencido pelos homens mais velhos que insistiam em ver a tradição habilmente e imediatamente executada, especialmente se eles estivessem pagando pelo milho. A mulher sentiu-se forçada, com um coração confuso e raivoso. Quando executou os desejos dos homens, eles a aplaudiram, e ela retornou a seu lugar ao lado do fogo. Os homens cantaram sua velha canção e esqueceram que ela estivera entre eles.

As duas mulheres sentaram quietamente por um tempo, mas a fumaça pesada cercou a ambas. O círculo de homens estava escondido da vista, apesar de suas vozes penetrarem a fumaça densa.

– Faça algo sobre o fogo, MaSibanda. Que tipo de madeira você está usando? Que fantasmas está tentando exorcizar? MaDube estava esfregando os olhos freneticamente. A mulher soprou o fogo vigorosamente, as toras queimaram uma chama brilhante, e a fumaça afinou. MaDube ergueu sua lata de leite e se moveu para o outro lado do fogo, e retornou a seu crochê. Sua caixa de rapé estava presa no crochê, assim como ela. Ela precisava do rapé urgentemente, após ser exposta à fumaça e à difamação bêbada dos homens que tinham começado a cantar.

– Presa em uma rede de crochê, ela murmurou para a companheira. De novo ela riu, e o crochê saltou para seu rosto, simpaticamente.

– Milho! Milho! Milho! As vozes dos homens invadiram de novo seu silêncio. MaSibanda levantou-se rapidamente de sua velha pele de cabra e correu para os homens, o milho equilibrado cuidadosamente em seu prato. Ela ajoelhou-se e usou as duas mãos, então esperou para ser paga.

– Sente-se! Sente-se! Uma mulher deve sentar-se quando está entre os homens. Então ela sentou-se no chão frio em que cerveja fora derramada, suas mãos repousando vazias em seu colo. Eles contaram as moedas, que frequentemente caíam no chão e tinham de ser apanhadas e recontadas. Para a mulher, que estava sozinha, não havia nada a fazer além de esperar. Ela não ouvia nada, apesar de os homens discutirem interminavelmente sobre o montante. Ela tecia

um silêncio que a protegia e consolava, adiando o momento em que teria de aguentar sua angústia. Antes que pudesse aceitar o dinheiro, o homem a ridicularizou.

– As duas mãos! As duas mãos! Uma mulher deve usar as duas mãos pra receber qualquer coisa de um homem. Ela não ouviu isso, mas, mais tarde, ela odiaria os homens e ela mesma. Risos de aplauso seguiram-na enquanto se acomodava em sua velha pele de cabra.

Laços Ancestrais

Eles dirigiam pela cidade em silêncio, parando nos sinais de trânsito e assistindo às pessoas cruzarem a rua. Mulheres de salto alto olhavam em volta nos carros como se não confiassem que fossem parar. Um homem cego lançava seu bastão adiante de si para frente e para trás, enviando aqueles em seu caminho saltando para uma distância segura. Quando alcançou o outro lado da rua, sentou-se e estendeu suas mãos curvadas.

Eles seguiram a estrada que os levaria para fora da cidade. Os prédios altos lançavam sombras longas. A rua em que dirigiam era a mais longa para fora da cidade, alinhada em ambos os lados por jacarandás roxos. Eles dirigiam sob o brilho roxo que os banhava em luz quente. Como em uma festa de casamento, dirigiam sob o arco de profusão fluorescente. Seus rostos eram compostos em máscaras espessas e impassíveis.

Fari preocupou-se com sua avó que estava sentada sozinha na traseira da van. As mãos do motorista, agarrando o volante, eram banhadas na vibração roxa. Mas talvez fosse necessário um homem descuidado para concordar com esse esquema.

O motorista era um homem com seus quarenta e cinco anos e seu cabelo castanho acinzentado formava uma massa espessa que ameaçava derramar sobre sua fronte. Ele sentava muito perto do volante, suas pernas curtas estendendo-se até os pedais.

Eles passaram por uma vizinhança branca. As casas grandes comandavam vistas espetaculares dos montes. Era um bairro tranquilo, sem nenhuma alma à vista. O lugar fazia você segurar o fôlego, como se tivesse invadido algum pedaço sagrado de chão, e o motorista pisou no acelerador. Logo eles estavam além da vizinhança e a estrada pavimentada virou poeira.

Uma grande placa ao lado da estrada, anunciando que o limite de velocidade era agora 80 quilômetros por hora, foi como uma chicotada para o motorista, que enviou o carro acelerando adiante em uma nuvem de poeira. Eles ouviram pedras bem grandes acertarem os

lados da van, e Fari fechou a janela. Pelo vidro empoeirado da janela a paisagem assumiu um caráter peculiarmente desolado. Sem grandes árvores ou arbustos, ela ecoava a quietude do céu acima sem nuvens. De vez em quando uma rocha grande aparecia na distância e quando um pássaro saía voando do céu vazio sabia-se exatamente onde pousaria.

Pequenos arbustos pontilhavam a paisagem. A terra nua e vermelha estava espalhada como um cobertor para cobrir algum segredo ancestral. Era a estação da seca.

Apesar de não terem se falado, os sons de suas respirações passavam mensagens involuntárias entre eles. Era um teste de força para ver quemalaria primeiro. Sons de pneu interromperam a quietude em invasões abrasivas onde a estrada tornava-se mais rochosa. Um fato de cabras cruzou a estrada tocado por uma garotinha com um grande bastão que parecia muito pesado para ela. O motorista veio a parar abruptamente e um movimento foi ouvido na traseira da van. Ainda assim, o motorista não disse nada. Ele franziu a pele em sua frente em rugas apertadas que faziam você pensar que ele estava com uma dor insuportável ou com raiva ou talvez só impaciente com a cabra que erguia seu úbere pesado através da estrada. Eles permaneceriam meros estranhos até o fim de sua jornada?

Fari, incapaz de suportar a falta de conversa, limpou sua garganta para ousar um comentário. Ela, também, estava impaciente. – Estamos indo rápido. Devemos estar lá em pouco tempo.

– Aqueles que não se apressam também chegam onde estão indo, a resposta do motorista foi breve, mas ele sorriu.

– Passe a garrafa de água. Está debaixo dos seus pés. Essa poeira não é uma boa coisa. A mulher alcançou a garrafa, uma garrafa de óleo de cozinha que ainda carregava seu rótulo em letras garrafais. O motorista estendeu seu braço e pegou o pescoço da garrafa enquanto mantinha os olhos focados na estrada. Descansou a garrafa sobre o joelho e tentou remover seu chapéu.

– Me ajude com o chapéu, ele resmungou.

– Aqui. Eu o peguei. Fari sentiu-se tola por não ter pensado em fazer aquilo antes.

– Aquilo foi bom. Devíamos pegar mais água quando chegarmos a uma parada.

– Tenho mais água na bolsa. E alguma comida também para quando sentirmos fome.

Ela estava ávida por agradecer e ficou contente por o ar entre eles estar claro, mas poeira continuava a entrar no carro pela janela do motorista.

– Está seco por essas partes. Seu rosto relaxara e as rugas em sua frente recuaram. Um afloramento de rochas projetou-se no horizonte, um marco solitário em um lugar abandonado.

– Espero que não chova, porque essas estradas de terra ficam lamacentas, o motorista disse para si mesmo, olhando para fora pelo vidro salpicado como se por reafirmação, mas o céu contemplava silenciosamente a terra vermelha. O carro parecia ser a única coisa viva na estrada.

A primeira parada deles foi em um bloqueio policial na estrada, e eles esperaram sua vez atrás de um ônibus sobrecarregado que parecia afundar entre suas rodas grandes. Você podia reconhecer um ônibus de viagem pela absoluta quantidade de poeira agarrada a seu corpo.

O teto do ônibus estava carregado com pertences de todo tipo: malas, cadeiras, camas, sacos de semente de milho, bicicletas e galinhas em gaiolas feitas à mão. Solicitaram que todos evacuassem o ônibus para uma revista e o condutor foi lá para cima remover todos os itens do teto. Cada item fora cuidadosamente amarrado ao bagageiro, em nós intrincados, para a longa jornada.

Grandes tambores com listras pretas e brancas foram montados na estrada para assegurar que nenhum veículo passasse sem verificação. Os policiais andavam em volta de coturnos marrons e brilhantes que vinham até as panturrilhas.

Vários jipes policiais estavam estacionados em um aterro ao lado da estrada. Entre os policiais havia soldados; a polícia pedia por identificação, então os soldados revistavam os pertences. Os pertences eram espalhados no chão enquanto homens eram levados para dentro da floresta e solicitados a tirar as roupas. Uma mulher que não tinha identificação foi levada a uma outra parte da floresta onde gritou um insulto a um soldado. As pessoas fingiram não ouvir. Ela caminhou de volta com os olhos voltados para o chão enquanto o soldado a incitava com sua arma. A revista parecia continuar interminavelmente.

Soldados procuravam por armamento debaixo dos bancos e um deles veio para fora carregando um saco que fora deixado lá dentro, então parou ao lado dos faróis do ônibus e gritou muito alto para que o dono aparecesse e o reivindicasse. Uma velha senhora emergiu da multidão e o requereu.

– É meu, minha criança... Eu saí com tanta pressa que esqueci.

O soldado negro não estava disposto a ser perfilhado.

– Você tem uma “batata-doce” aí dentro? ele perguntou. Estava perguntando por uma granada de mão. – Tome seu saco e mova-se até tão longe quanto aquela árvore, então o esvazie. A velha mulher fez como lhe foi solicitado.

Um outro soldado desceu do topo do ônibus carregando uma grande galinha, gritou um insulto para chamar a atenção de todos, então cortou os fios que estavam amarrados em

volta das pernas da galinha. Ela começou a correr através da estrada para dentro da mata, mas ele engatilhou sua arma e atirou. Ela correu em volta descontroladamente então caiu no meio da estrada. Ninguém se moveu ou respondeu.

Fari e o motorista estavam assistindo à cena com interesse. Era perigoso formar qualquer julgamento do momento, predizer o resultado desse encontro. Era melhor não atrair qualquer atenção antes de sua vez chegar. Eles descobriram um desejo comum de se comunicar. Então resolveram falar em sussurros, seus lábios mal se moviam e seus olhos fitavam fixamente adiante.

– Estou com sede, o motorista disse.

– Sugiro que não façamos nada agora. Se você for visto bebendo alguma coisa, vai parecer casual demais.

– Vamos esperar um pouco então. Olhe aquele garoto, à esquerda. Eles viram o garoto urinando em suas roupas.

– Você acha que eles levarão muito mais tempo?

– Acho que não. Eles não encontrarão nada. É só perseguição.

Os passageiros embarcaram no ônibus e o condutor se empenhou em prender os pertences no teto.

– Fora! Fora do carro e mãos ao alto! O soldado apontou seu revólver para a mulher e ela moveu-se lentamente para fora da van.

– Identidade! o soldado ladrou. Eles escavaram seus bolsos para apresentar os papéis que sustentavam seus nomes e impressões digitais.

– Pra onde estão indo? Ele olhou neles bem de perto, como se portassem alguma má intenção.

– Por que estão indo lá? Seus olhos ainda repousavam nos papéis de identificação.

– Pra enterrar meu pai, Fari disse. Foi então que ela percebeu que a camisa vermelha e a calça amarela e brilhante do motorista eram a coisa mais inapropriada para um cortejo fúnebre. Não pensara nesses detalhes e não fizera nada para resolvê-los. O soldado fitou o motorista e Fari viu a camisa vermelha refletida nos olhos do soldado.

– Vocês têm um telegrama? o soldado perguntou. Um telegrama era o único jeito de convencer um policial de que você tinha uma razão para viajar. Viajar em seu próprio veículo levantava mais suspeitas do que estar em um ônibus.

– Estamos viajando com o corpo. Está na van. Fari e o soldado fitaram um ao outro e seus olhos lutaram brevemente antes que o rosto do homem explodisse em uma grande careta

zombeteira. – *Wona! Wona!* Ele lançou sua cabeça para trás e riu incrédulo, gritando para seu amigo se aproximar e testemunhar essa insanidade.

– Vocês estão loucos? ele perguntou, empurrando Fari com a arma, como se ela fosse alguma coisa suja e insensível.

– Uma mulher indo ao interior pra enterrar o pai! Vocês não têm costumes de onde você vem? Por que você não ficou na cidade e deixou os homens viajarem? Uma verdadeira mulher de distrito, hein?

Seu colega chegou. Eles falaram em sussurros por um tempo então voltaram para a van.

– Abra! A van... Abra! O segundo soldado ladrrou.

O motorista moveu-se para a traseira do carro e destrancou a porta. A Avó saiu do carro, cerrando os olhos para a luz brilhante do dia e para as ordens altas e ameaçadoras.

– Traga pra fora, o soldado disse, dando cobertura aos homens com sua arma. Quando o caixão estava no chão o segundo soldado ordenou, – Abra!

Fari não tinha visto o rosto do Avô desde que ele tinha morrido e ela não tinha querido ver. Agora ser forçada a vê-lo sob a mira de uma arma a fez estremecer. O motorista tirou uma chave de fenda de seu bolso e trabalhou continuamente para desparafusar a tampa. Quando terminou, pôs-se em pé e olhou para a mulher que entendeu a mensagem e ajoelhou-se para remover a tampa. Apesar de seu coração bater ferozmente, ela se deu ao trabalho de rodear a caixa e bloquear os raios do sol. A Avó tinha se virado, incapaz de presenciar a profanação. Os soldados revistaram minuciosamente, batendo dos lados para checar se a caixa guardava algum segredo.

– Sabemos como vocês operam. Usando um funeral pra movimentos subversivos. Podem ir agora. A humilhação fora completa, mas o resto do carro não fora revistado.

No segundo bloqueio policial o soldado branco fez perguntas em inglês, cuspiendo-as para fora em uma voz ameaçadora e superior. O soldado negro as traduziu em shona, sua voz replicando os exatos tom e nuance autoritários da voz do homem branco. Quando tinham respondido a várias perguntas, o homem branco os deixou sob a atenção do soldado negro. Uma grande van estava estacionada no meio da estrada, para assegurar que os carros soubessem que tinham de parar. Outros soldados descansavam em volta nas matas ao lado da estrada e engoliam líquidos de recipientes verdes e metálicos.

– Pra fora do carro, o soldado disse. A mulher e o motorista precipitaram-se para fora do carro.

– Identificação. Eles apresentaram seus papéis.

– Aonde estão indo?

Eles explicaram.

– Minha avó está na traseira, Fari acrescentou, sem querer que o soldado tivesse qualquer surpresa. O soldado ordenou ao motorista que abrisse a porta traseira da van.

– Vocês deram carona a alguém? ele perguntou.

– Mãos ao alto! E deitem-se no chão.

Eles fizeram como lhes foi solicitado, então ouviram os passos pesados do soldado enquanto fazia a volta para a traseira da van. Fari virou a cabeça de lado ao sentir a poeira mover-se até seu nariz, mas não fez nenhuma tentativa de limpá-la, certa de que se o soldado visse qualquer movimento não solicitado ele atiraria. Ela tentou conter um forte desejo de tossir, mas falhou. Uma bola de poeira se levantou para dentro de suas narinas. De novo ela resistiu ao desejo de usar suas mãos.

– Pra fora! Todos vocês, o soldado disse precipitando-se para dentro da van. A avó permaneceu na beira da estrada e assistiu ao soldado com interesse. Ele golpeou a mulher e o homem e perguntou se eles já tinham passado por outro bloqueio.

– Já fomos revistados, o motorista disse abruptamente. O soldado olhou para baixo desconfiado.

– Mostre-me sua permissão pra viajar, ele pediu, sua mão segura firmemente a seu rifle. – Levantem-se!

– Por que você faz isso? a Avó perguntou.

– Isso o quê? o homem perguntou curioso.

– Nada mais é vergonhoso. Nem mesmo os mortos são respeitados, ela continuou. – Tudo que pedimos é para enterrar nosso morto da maneira que acreditamos, mas nos fazem sentir como criminosos. Eu peço apenas que você nos deixe ir. Fari olhou preocupada para a Avó. Não havia sentido em indispor ainda mais o soldado, mas a Avó insistia que não tinha feito nada errado.

– Pare de sermão, velha mulher, o soldado interrompeu. – Vocês mulheres são as últimas em que se confiar. Nós só estamos tentando proteger vocês de criminosos que estão destruindo famílias nesse país e vocês tornam nosso trabalho difícil para nós. Não queremos que os auxiliem.

O soldado acenou com sua arma que eles poderiam passar, mas alertou que deveriam pensar em parar em um vilarejo qualquer para passar a noite porque estava escurecendo.

– Você acha que devemos fazer o que o soldado sugeriu? Fari perguntou ao motorista, hesitante.

– Não. Eu não acho. Estamos quase lá de qualquer forma e não tivemos qualquer problema. Ele não olhou para ela.

– Talvez devêssemos parar, ela insistiu. O carro penetrou a escuridão estreita que os engoliu e os segurou em seu ventre. As estrelas pareciam ter se multiplicado de repente, mas o mistério que elas guardavam em seu brilho intermitente era de um tipo proibido. As sombras das árvores aceleravam enquanto o carro retumbava para dentro da floresta. A lua sangrava sua luz para dentro da frente do carro.

Enquanto Fari espiava o motorista ela percebeu que parte de sua recém-descoberta amizade se fora. A aparência enrugada tinha retornado a sua fronte.

Eles viraram bruscamente em uma estrada estreita, fizeram uma outra virada brusca à esquerda, então chocalharam ao longo de um trecho muito acidentado que não era uma estrada, mas chão montanhoso que levava a uma planície. Então eles dirigiram para dentro das matas de novo e deslizaram pela floresta.

O motorista, seus faróis apagados, inclinou a cabeça em direção ao pára-brisa da van para usar o máximo de luz da lua disponível. Ele parecia saber seu caminho, porque não reduzia a velocidade para espiar em volta ou checar os arredores. Quando fez uma outra virada rápida Fari perdeu a esperança. Quem era esse homem que ela durante todo o tempo simplesmente considerou como o motorista?

– Por que estamos aqui?

– Pare de fazer perguntas e você vai ficar bem.

Fari estava com medo, mas não sabia o que perguntar a ele.

– Você vai esperar aqui enquanto saio. É de seu próprio interesse que você faça como lhe digo. Eu vou voltar, então levarei você o resto do caminho. O que tenho de fazer agora é muito importante.

O motorista disse-lhe para sair enquanto ele entrava no carro e removia os bancos: foi então que ela percebeu que eles tinham ambos estado sentados em um esconderijo de munição e medicamentos. Ela se preocupou com a Avó para quem teria de explicar tudo isso.

– De que lado você está? o motorista perguntou, casualmente. Havia algo muito decidido sobre a voz do homem que a fez espiá-lo bruscamente, mas ela falhou em discernir qualquer coisa de seu rosto na escuridão.

– Por que nós paramos? Fari ouviu a Avó perguntar de dentro da van. – Já chegamos?

Antes que pudesse responder, o motorista tinha pegado seus sacos e desaparecido dentro da noite. A mulher foi para dentro da traseira da van e contou à Avó que o motorista teve de sair para ver alguns parentes no próximo vilarejo.

– Por que ele parou tão longe? a mãe perguntou.

– Talvez não quisesse que o som do carro os assustasse.

– Mas nos deixar na floresta desse jeito? Que tipo de atitude é essa? Você está escondendo alguma coisa de mim?

Fari não sabia como dar a notícia gentilmente para ela, e sua Avó já estava suspeitando da verdade. – Ele correu para dentro da mata com um enorme saco de armas. Você percebe que nós carregamos aquelas coisas por dois bloqueios policiais? Ela tremeu ao pensar na possibilidade do que poderia ter acontecido com eles. Eles podiam ter sido todos mortos pela polícia, na hora.

– A guerra é uma guerra justa. Você não a apoia? A Avó perguntou.

– Isso não é sobre apoiar a guerra. É sobre arriscar nossas vidas. Eu queria que papai tivesse conseguido vir, ou Tonderayi. É terrível que ambos não tenham tido permissão pra vir.

– Nós arriscamos nossas vidas todos os dias que vivemos.

– Ao menos ele podia ter contado. Como pôde nos usar assim?

– Se você mostrar que não confia nele, pode não viver até amanhã.

– Conhecer um homem comum na rua, cumprimentá-lo com sua mão, passar a tarde conversando com ele e então descobrir no meio da noite que ele não é quem você pensa que é—você não acha isso perturbador?

– Você teria ajudado se ele tivesse te contado a verdade?

Fari não queria discutir nem mais um pouco sobre o homem.

– Nós só podemos esperar por ele agora. Não há lugar nenhum pra irmos e não acho que ele planeje nos fazer mal.

Fari sentou-se se inclinando contra o lado da van enquanto a escuridão espalhou-se como água através da terra. Os topos das árvores em silhueta misteriosa flertavam com o vento enquanto um fio de estrelas pequeninas pontilhava o céu como sementes. Fari não tinha o forte senso de tradição que seu Avô manteve apesar de anos vivendo na cidade. Seu objetivo sempre fora voltar para seu vilarejo. Aqueles que estavam lutando na mata estavam lutando para entrar no mundo do homem branco, não para preservar seu próprio mundo.

Durante o Cessar-Fogo

O trem, soprando nuvens escuras de fumaça no ar da manhã, está cheio de mulheres indo visitar seus filhos nos acampamentos de assembleia. Mães, após anos de espera, estão aflitas, pois podem não encontrar os filhos. Elas estão ansiosas para encerrar a longa agonia; por muitos anos estiveram esperando para ver os filhos retornarem. Há também mulheres que temem não encontrarem seus maridos. Há outras mulheres também, cujos corações estão cheios de medo, pois tiveram de sobreviver encontrando novos maridos; novas famílias foram criadas. Ainda assim, elas também estão indo aos acampamentos de assembleia, para lidar com o passado.

Rumores galopantes, de que os homens nos acampamentos de assembleia trouxeram consigo fortuna—uma enorme fortuna, são circulados por observadores interessados. A mulher ouviu esses detalhes e está indo acolher as tropas e talvez tirar algum proveito.

— Quem você vai procurar? as mulheres mais velhas perguntam uma à outra. Histórias são trocadas e a maioria delas é similar. Elas seguram as mãos para confortar uma à outra, então choram para confirmar o que sofreram. Uma brava mulher conduz uma melodia, para dissipar o clima sombrio. É sobre Lázaro levantando dos mortos. Quando o trem para brevemente em uma estação, as mulheres encerram a canção, e, quando o trem parte, ela não é retomada. — Pra ver meu filho de novo... pra ver meu filho... seria um milagre... um milagre... uma mulher diz para ninguém em particular.

Não há quase nenhum homem no vagão, apenas as mulheres procurando o fruto perdido de seus ventres. As mulheres jovens no vagão quase não falavam e desviavam o olhar envergonhadamente dos olhares acusadores das mulheres mais velhas, que estavam ofendidas. A mulher olhou calmamente a sua volta, então abandonou seu olhar às árvores passando.

Ela agarrou a cerca enquanto olhou para o acampamento, assistindo ao riacho de mulheres registrarem seus nomes, passarem pela revista da segurança e irem para as tendas verdes e camufladas espalhadas por todo o expansivo campo cercado. Algumas mulheres caíam em lágrimas ao encontrarem suas crianças. Rostos marcados com cicatrizes que elas quase não podiam reconhecer apareciam de baixo das barracas e gritavam, — Mãe! Mãe! Mas a maioria agora portava nomes e sobrenomes diferentes. Eles tiveram de deixar o país sob identidades falsas, que logo se tornaram familiares. Muito tempo havia passado.

Os dois acampamentos estavam localizados apenas a uma pequena distância um do outro. Os homens tinham se recusado a entregar suas armas. Queriam esperar pelas eleições. A

mulher estava indo para a cerca para esperar até que alguém a notasse. Qualquer um. O sol formou sombras em forma de diamantes em seu rosto. Ela estava marcada com uma cicatriz de sombra e luz. Elas chegaram de manhã, mas sabiam que teriam de esperar até anoitecer antes de serem abordadas. Os homens nos acampamentos de assembleia estão procurando por mulheres. Alguns não tiveram mulheres por muitos anos. A mata é um lugar solitário.

De noitinha um homem veio caminhando cuidadosamente em direção a ela e a levou para sua tenda na qual mulheres não tinham permissão para passar a noite.

Ela estava muito curiosa. Ele tinha matado alguém... tinha matado algum homem branco? Como era viver na mata... eles conseguiam dormir? Mas ele não lhe disse nada. Seu olhar a silenciou. Ela tremeu amedrontada e virou os olhos para o teto verde da tenda, oscilando debilmente.

Ela queria lhe perguntar se algum de seus parentes viera lhe ver. Sua mãe tinha vindo? Ela ainda estava viva? Ela queria saber se ele se importava. Ao invés disso, ela se deitou sob o lado escuro da tenda, e se ele deitou sob o brilho mudo do sol poente. Ele nem ao menos a tocou pela metade da noite. Então se levantou de repente, sua arma em sua mão, e pediu por ela. A mulher estava indiferente à arma que o homem segurava amorosamente. Ela duvidava de que ele lhe daria qualquer coisa. Ela tentaria a sorte com um outro alguém amanhã. Ela ouviu um retumbar pelo chão macio. Enquanto o soldado entrava nela, sua arma se embalava ternamente sob seu braço direito, ela se perguntava se iria chover. Ele não a circulou com seus braços. A mulher estava preocupada com o halo que viu acender sobre a cabeça do homem, embaixo do teto da tenda.

O céu se acendeu com fogo explodindo. Os dois acampamentos de assembleia estavam em disputa. A noite irrompeu em canção de armas.

Enquanto o fogo aterrissava próximo à tenda no meio da noite, a mulher arrependia-se de sua visita. O homem a abandonara sem dizer nada, saltando para fora do espaço cavernoso que tentara humanizar com uma fêmea.

A mulher se deitou imóvel, sentindo o espaço frio e vazio ao seu lado, onde o homem havia deitado. Ela assistiu à luz aumentar sobre a tenda, e se perguntou se o soldado sobreviveria. Após colocar suas roupas, deitou-se de novo, e esperou.

Então as tropas chegaram aos dois acampamentos, suas luzes queimando grandes círculos nas laterais das tendas, e disseram às mulheres que se encolhiam sob as barracas para entrarem nas grandes vans. As janelas das vans eram fortificadas com barras gradeadas, e a mulher sentiu-se

engaiolada. Seus olhos seguiram um arco de fogo recuando. Ela sentiu um pingo salgado alcançar o canto de sua boca e limpou suas lágrimas com as costas de seu braço nu.

As mulheres passaram a noite em uma cela de prisão e foram liberadas pela manhã, jogadas nas ruas. A luta nos acampamentos continuou. Durante o Cessar-fogo.

Alguns homens morreram, apenas algumas semanas após retornarem para casa, e após anos escapando do fogo inimigo na guerra. A mulher embarcou no trem para voltar para casa e na distância, nos acampamentos de assembleia que detiveram sua esperança no dia anterior, o céu de novo reverberava com fogo de metralhadoras. A mulher assustou-se ao ouvir o trem disparar um grito penetrante, para dentro do céu da noite. Seu momento tinha chegado e partido.

Está Acabado

Era óbvio que o trem ficaria na estação por algum tempo antes de mover-se para a cidade. O guarda tinha desembarcado e estava caminhando pela extensão dos vagões. Chido permaneceu do lado de fora por um tempo antes de embarcar e assistiu ao jovem homem negro vestindo um uniforme azul da *Rhodesia Railways* lançar pás de carvão na fornalha. Seus braços fortes erguiam-se para trás e para frente, com os lábios seguros em uma careta apertada, lutando contra a explosão escaldante. Ele suava profusamente. Chido sentiu o ar frio em suas bochechas e segurou a echarpe apertadamente em volta do pescoço.

Um som rangente penetrava o ar frio cada vez que o homem empurrava sua pá na pilha de carvão negro. Era contra isso também que seu rosto contorcido protestava. Uma nuvem de poeira negra escapava da imponente pilha de carvão e procurava seu rosto, e o homem tossia muito alto, pondo a pá de lado para segurar o peito. Ele limpava seus braços, que estavam cobertos com fuligem, mas a poeira negra agarrava-se a eles. Enquanto isso, os carvões ardiam um vermelho raivoso.

Percebendo que haveria um atraso prolongado, os passageiros no trem aproveitaram a chance de sair e caminhar pelos arredores. Os homens urinavam na relva longa. As mulheres, com bebês suspensos em pano fino ao longo de suas costas, encontravam trechos de terra nua entre a relva, onde os homens não poderiam vê-las.

Chido sentiu-se sozinha entre tantas figuras que caminhavam para cima e para baixo na extensão do trem, gritando saudações. O ar frio permanecia entre eles. Na manhã em que chegara em casa da guerra, a Mãe não a reconheceu. Ela permaneceu sem dizer nada no alpendre e fitou a Mãe, que fitou de volta inexpressivamente. Então Chido falou, e por meio da

voz de sua filha a Mãe se lembrou. Naquela manhã a Mãe cortara pão e fizera chá para ela, esquentando a água com a única madeira que lhe sobrara. Após os abraços e as ululações, a mãe preparou a filha para um novo começo. O Pai morrera e a Mãe estava agora por conta própria. A Mãe reclamou que o irmão de Chido, Peter, que trabalhava na loja de rádio e estava agora casado, quase não lhe dava nada para ajudá-la a sobreviver.

– Chido, o que você vai fazer, agora que voltou? Naquela manhã Chido não respondeu, mas moveu-se para seu velho quarto para descansar.

Na segunda manhã após ter chegado, Chido sentou-se com a Mãe sob a sombra da varanda, assistindo às cabeças das pessoas passarem sobre a cerca alta.

– Como era tudo lá onde você estava? a Mãe perguntou, apreensivamente. Chido estava com raiva que ela pudesse fazer tal questão, que ela esperasse uma resposta sua.

– Tudo certo, ela disse, encolhendo os ombros impacientemente. – Tudo certo. A Mãe sabia que sua filha estava impaciente. Ainda assim, estava curiosa.

– Você teve medo, minha criança? Eu me preocupei tanto com você. Eu costumava sonhar... Mas Chido sentiu que a Mãe estava transferindo um outro fardo para ela, e ela não queria ouvir.

– Não fale assim, Mãe. Não fale assim. A filha estava ofendida. Ela não queria se lembrar. Falar a fazia lembrar. Ela não sabia quem ela tinha se tornado, e ela não queria descobrir. Por que a Mãe queria descobri-la?

– Por que você se esconde de mim? a Mãe suplicou. – Eu sou sua mãe. Chido olhou para longe, para as flores rosas cobrindo o pessegueiro, que estavam muito bonitas ao sol. Quando o vento soprou, algumas delas caíram. A Mãe olhou no estranho que era sua filha, e moveu-se para mais perto dela, procurando reconhecê-la. Isso a filha odiou, mas não podia mover-se para longe, caso ferisse a mãe. Ela torceu para que a Mãe não a tocasse e sentiu-se com muita raiva e confusa.

– Chido. O que você vai fazer agora que retornou? A Mãe perguntou de novo. Fazia apenas dois dias desde que viera para casa, e Chido não queria responder à questão.

– As garotas que você deixou pra trás estão todas casadas agora e têm filhos. Você devia visitar a Maria, sua amiga do secundário. Ela sempre perguntou por você, quando esteve longe. Você não quer ver a Maria, e seus filhos? A Mãe perguntou, mas não pôs seus braços em volta da garota, e Chido estava contente por isso.

– Eu vou ver a Maria, Mãe, mas não hoje.

– Que tipo de trabalho você vai arrumar, já que não terminou seus estudos? A Maria é uma professora agora. Ela se saiu muito bem. A Mãe não sabia o quanto feria sua filha. – Agora

que a guerra está acabada, e a Independência está aqui, a Maria diz que vai lecionar na cidade, com os professores brancos.

Chido não negava que fora deixada para trás. Aqueles que ficaram em casa tinham mais sucesso. O tipo de sucesso que conta.

– Você devia pensar em se casar, a Mãe disse. – Ao menos isso seria um começo. A Mãe estava confiante de que estava certa, mas a garota sabia que estava sendo solicitada a partir, logo após ter retornado. A garota sabia que era um fardo para a Mãe, que não tinha condições para abrigá-la.

No terceiro dia após a garota ter retornado, ela sentou-se com a Mãe, na cozinha, e disse-lhe que estava partindo.

– Pra onde você está indo? a Mãe perguntou em pânico, apesar de se sentir contente que uma decisão tivesse sido tomada.

– Não tenho certeza ainda, mas vou partir amanhã.

– Você nem viu seu irmão Peter. Você não quer vê-lo? Talvez você precise dele algum dia, então tente e parta em bons termos. Você também não conheceu a esposa dele. Você não quer conhecer a esposa do seu irmão? O esforço da Mãe para manter a família junta não teria êxito. Esta era a segunda vez que a filha deixaria a casa, mas dessa vez a decisão não foi inteiramente dela. Ela não tinha nada que pudesse reivindicar como seu.

– Como isso vai me ajudar, Mãe? Como isso vai me ajudar? a garota suplicou impotentemente. Mas a Mãe ignorava os medos da garota e insistiu.

– Está acabado, Mãe, a garota disse, atravessando o vão da porta. – Está acabado. Mas a Mãe apenas olhou pela janela para a chuva que parara de cair. Chido partiu para a estação de trem, em seu caminho para Harare, para tentar a vida em uma cidade grande.

O guarda soprou o apito, e os passageiros precipitaram-se para dentro dos vagões. Chido foi uma dos últimos a embarcar no trem, e ela assistiu às árvores acelerarem e à fumaça do trem saudar o céu nublado.

CAPÍTULO 6 CONSIDERAÇÕES PÓS-TRADUÇÃO

6.1 AS DIFERENÇAS NO NÍVEL DA LINGUAGEM

Ao manipular uma obra estrangeira para reescrevê-la em língua portuguesa e inscrevê-la em outro contexto cultural, o brasileiro, mesmo orientados pelos critérios ético e poético da tradução (BERMAN, 2012), não escapamos de alterações no nível da linguagem, pois, nas palavras de Lefevere (2007, p. 162), “[l]ínguas são diferentes e é provável que nenhum treinamento de tradutor poderá jamais reduzir essa diferença”. No entanto, segundo o autor, é possível combinar uma série de estratégias ilocucionárias, recursos linguísticos, para, assim como o texto fonte, alcançar os efeitos desejados sobre o leitor, projetando-se a “imagem” que se tem do original. Para averiguar algumas das alterações em nossa tradução e observar que consequências trazem para a obra, cotejamos a seguir trechos do texto original e do texto traduzido. Seleccionamos, para tanto, alguns trechos que contemplassem o que consideramos como passagem significativa no original para contrastar sua construção linguística com a da tradução.

Um primeiro tipo de passagem significativa no original refere-se à discussão temática proposta pela autora. Tal discussão abrange questões sociais, políticas e culturais polêmicas que são engendradas nas narrativas por diferentes recursos, como a repetição de vocábulos e imagens, a contraposição de personagens, e pela própria escolha lexical. Ao retratar o período da guerra civil no Zimbábue, a autora desvela sua percepção “mais ampla” do que tenha sido a guerra e aborda diversos conflitos existentes dentro do conflito maior pela liberação. Nesse eixo temático, a escolha lexical que perpassa a narrativa gravita em torno do campo semântico belicoso, mesmo ao descrever relações interpessoais, cenas cotidianas e citadinas, longe dos campos de batalha. No quadro seguinte observamos trechos do original que exibem vocábulos ligados a tal campo semântico e o cotejamos com a sua tradução:

Quadro 43 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Crossing Boundaries” Within that lingering space the woman [Nora] was <u>on guard</u> . They [Nora and James] were <u>on guard against</u> themselves whom they feared.	“Cruzando Fronteiras” Naquele espaço persistente a mulher [Nora] estava <u>em guarda</u> . [Nora e James] Estavam <u>em</u>

He coughed again, <u>aggressively</u>. His cough was followed by her rapid <u>command</u> that he should close the windows, and the door. A membrane of bitterness formed around his soul, consecrating his <u>disguise</u>, and propelling him to the performance of the action. The thunder had lasted only a moment, echoed by her <u>command</u> which hovered in the corners of the room.	<u>guarda contra</u> eles mesmos, que eles temiam. Ele tossiu de novo, <u>agressivamente</u>. Sua tosse foi seguida pela <u>ordem</u> rápida para que fechasse as janelas e a porta. Uma membrana de amargura formou-se em volta de sua alma, consagrando seu <u>disfarce</u>, e propelindo-o para a execução da ação. O trovão durou somente um momento, ecoado pela <u>ordem</u> dela, que pairou pelos cantos da sala.
--	---

Nos trechos acima, retirados do conto “Crossing Boundaries”, vemos expressões que descrevem uma tentativa de diálogo entre Nora e James, a patroa branca e o serviçal negro, no ambiente íntimo, uma das salas da sede da fazenda. No entanto, a utilização de vocábulos como “*on guard*”, “*against*”, “*aggressively*”, “*command*” e “*disguise*” dão ares de guerra ao que poderia ser, de outro modo, um simples diálogo doméstico. Na tradução, os vocábulos foram vertidos, respectivamente, por “em guarda”, “contra”, “agressivamente”, “ordem” e “disfarce”. Com exceção de “*command*”/“ordem”, a maioria deles foi transposta por termos que poderiam ser considerados equivalentes perfeitos entre as duas línguas e que conservam a referência ao campo semântico em pauta. No caso de “*command*”, que poderia ter sido traduzido por “comando”, parece-nos que houve um enfraquecimento da referência semântica belicosa na tradução, ao optarmos pelo termo “ordem”, que favorece a fluência textual. Isso pois “ordem” é um termo comum também a outras esferas, inclusive a da relação entre patrão/empregado. Enquanto “comando” atém-se mais às relações militares.

Outro tipo de passagem significativa na obra reside na própria estruturação de seus elementos narrativos, como narrador e ponto de vista, personagens, tempo e espaço. Cotejamos aqui dois desses elementos estruturais, o narrador e o tempo. Na instância do narrador, a autora utiliza dois tipos, com propósitos distintos: o narrador onisciente neutro e o narrador-protagonista. Os tipos de narrador podem ser marcados linguisticamente tanto em pronomes, que revelam a quem pertence a perspectiva narrativa, quanto em modalizantes que revelam o nível de informação de quem narra. O narrador onisciente neutro, predominante na coletânea, oferece uma considerável amplitude de canais de informação ao leitor, que acessa tanto a percepção do narrador quanto a das diversas personagens envolvidas nas tramas. No quadro seguinte, destacamos um trecho do original, em que os modalizantes, a conjugação verbal e os pronomes pessoais ressaltam a perspectiva da narrativa onisciente neutra:

Quadro 44 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Why Don’t You Carve Other Animals” <u>A man</u> in a white coat <u>stands</u> looking at the elephants, and at the man who continues carving. <u>He picks</u> a red elephant, whose tusk is carved along its body, so that it can not raise it. A red elephant? <u>The stranger is</u> perplexed, and amused, and <u>decides</u> to buy the elephant, though it is poorly carved and cannot lift its tusk. <u>He will place</u> it beside the window in <u>his</u> office, where it can look out at the patients in the queue. Why are there no eyes carved on the elephant? <u>Perhaps</u> the paint has covered them up.	“Por Que Você Não Entalha Outros Animais” <u>Um homem</u> de jaleco branco <u>permanece</u> olhando os elefantes e o homem, que continua entalhando. <u>Ele pega</u> um elefante vermelho, cuja presa está entalhada ao longo do corpo, de modo que não pode levantá-la. Um elefante vermelho? <u>O estranho está</u> perplexo, e maravilhado e <u>decide</u> comprar o elefante, apesar de estar mal entalhado e não poder levantar a presa. <u>Irà colocá-lo</u> ao lado da janela de <u>seu</u> consultório, onde poderá olhar para os pacientes na fila lá fora. Por que não há olhos entalhados no elefante? <u>Talvez</u> a tinta os tenha coberto.

No excerto destacado, observamos, primeiramente, pela conjugação dos verbos e pelo uso dos pronomes em terceira pessoa do singular que é de sua perspectiva que o narrador descreve a cena, em que o médico branco observa o entalhador trabalhar, interessa-se por uma de suas peças e acaba por comprá-la. Além disso, nas duas frases finais do excerto verificamos que o termo “*perhaps*” promove a fusão das vozes/pensamentos de personagem, que questiona o motivo de o elefante não ter olhos, e do narrador, que oferece uma explicação para o fato. Na tradução, a conjugação verbal e os pronomes pessoais são transpostos diretamente para a terceira pessoa do singular, o que corrobora a marcação da perspectiva narrativa. Já a expressão modalizante “*perhaps*” é vertida para “talvez”, termo equivalente que procura, e em nossa avaliação consegue, conter a imbricação da voz/pensamento de personagem e narrador.

O segundo tipo de narrador utilizado, o narrador-protagonista, confere às narrativas (poucas) em que é utilizado um tom mais intimista e verossímil, pelo caráter testemunhal do narrador. O quadro abaixo exhibe um excerto em que a utilização do narrador-protagonista, que narra a história e é ao mesmo tempo seu centro, é observável:

Quadro 45 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“The Bordered Road” The sound of the train reached <u>me</u> as it sped by. It did not <u>seem to</u> have stopped at the local station. Its smoke formed a black cloud which dispersed and left a thin trace in the air.	“A Estrada Cercada” O som do trem alcançava-<u>me</u> enquanto ele acelerava. Não <u>parecia</u> ter parado na estação local. Sua fumaça formava uma nuvem negra que se dispersava e deixava um traço fino no ar.

No excerto retirado do conto “The Bordered Road”, a construção do narrador-protagonista está evidenciada tanto pelo pronome “*me*”, em “*reached me*”, usado quando a narradora relata ouvir o barulho do trem em movimento, quanto pela expressão modalizante

“*seem to*”, quando a narradora relata sua opinião de que o trem não havia parado na estação local. Como o narrador não é onisciente e não está na estação de trem, ela pode apenas inferir que o trem não tenha parado. Na tradução, o pronome foi transposto diretamente ao português por “me”, em “alcançava-me”, e a expressão modalizante transposta para “parece”. Deste modo, a articulação do narrador-protagonista, por meio de sua marcação linguística, não foi esmorecida no texto traduzido.

O segundo elemento estrutural que destacamos é o tempo. A construção do tempo nos contos é marcada, entre outros aspectos, por um uso peculiarmente amplo de analepses. As analepses, de diferentes configurações nas narrativas, têm em geral uma função explicativa e durações e distâncias diversas. Elas estão, o mais das vezes, estruturadas sobre o *past perfect tense*, que veicula ações transcorridas no passado que precedem ações passadas, e é marcado pela estrutura: sujeito + *had* + verbo principal no particípio + complemento. Somadas as diferentes analepses construídas com as características repetições estilísticas da autora, a estrutura do *past perfect* se adensou nos contos. No quadro abaixo, vemos um trecho que exemplifica seu uso nos contos:

Quadro 46 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Crossing Boundaries” Nora sat on her rocking chair at the edge of the veranda, behind the curtain of creeping ivy, and thought of the squatters, whom she distrusted. She was sure James’s wife disliked her from the way she <u>had behaved</u> that time when she <u>had gone</u> to look for James, when they needed him to help push the truck. Two women had been sitting outside, almost identical in clothing made from the same cloth. She <u>had stood</u> at the edge of the clearing, and both women <u>had ignored</u> her, as though she was not even present. Why did they not stand up and abandon their task when they heard her dog bark? James’s wife <u>had picked up</u> her basket and <u>moved</u> inside her hut, daring her to follow, knowing that she would have preferred to speak from outside the smoke-filled hut. Nora <u>had followed</u>, defiantly.	“Cruzando Fronteiras” Nora sentou-se em sua cadeira de balanço na margem da varanda, atrás da cortina de trepadeira, e pensou nos servos, de quem ela desconfiava. Tinha certeza de que a esposa de James não gostava dela pelo jeito como se <u>comportara</u> daquela vez quando <u>fora</u> procurar por James, quando precisavam dele para ajudar a empurrar o caminhão. Duas mulheres estavam sentadas de fora, quase idênticas em roupas feitas do mesmo tecido. Ela <u>permaneceu</u> na margem da clareira, e as duas mulheres a <u>ignoraram</u>, como se ela nem estivesse presente. Por que não se levantaram e abandonaram sua tarefa quando ouviram seu cão latir? A esposa de James <u>pegou</u> seu cesto e <u>moveu-se</u> para dentro da cabana, desafiando-a a segui-la, sabendo que ela teria preferido falar do lado de fora da cabana cheia de fumaça. Nora a <u>seguiu</u>, desafiadoramente.

No excerto acima, do conto “Crossing Boundaries”, temos o tempo primordial da narrativa, em que a personagem Nora senta-se na varanda de casa, após discutir com o marido Charles, interrompido por uma analepse, cuja função é explicar de onde vem a certeza da

personagem dos sentimentos da personagem MaMoyo, esposa de James, por ela. A partir da introdução da analepse, o *past perfect* é utilizado por sete vezes em um mesmo parágrafo: “had behaved”, “had gone”, “had stood”, “had ignored”, “had picked”, “had moved” e “had followed”. Em língua portuguesa, o tempo verbal correspondente ao *past perfect* seria o pretérito mais que perfeito, em sua forma simples, mais formal, ou em sua forma composta, mais coloquial. Na tradução, no entanto, não observamos a opção pelo pretérito mais que perfeito para as sete ocorrências no *past perfect* no original. Enquanto, “had behaved” e “had gone” foram traduzidos, respectivamente, por “comportara-se” e “fora”, forma simples do pretérito mais que perfeito, as demais ocorrências são transpostas para o pretérito perfeito, sendo traduzidas por “permaneceu”, “ignoraram”, “pegou”, “moveu-se” e “seguiu”, respectivamente.

A analepse na tradução é introduzida pelos verbos no pretérito mais que perfeito, que indica precedência a outros acontecimentos no tempo passado, e prossegue sendo narrada em pretérito perfeito, o qual sinaliza apenas que os fatos ocorreram e se encerraram no passado. A alternância entre o uso dos tempos verbais de pretérito mais que perfeito para pretérito perfeito garante, por um lado, maior fluência ao texto traduzido. Por outro lado, ela evita um tom excessivamente formal, ou excessivamente informal, ao texto, caso se optasse por uniformar a tradução no pretérito mais que perfeito em suas formas simples ou composta. No entanto, consideramos que ela também quebra com um padrão estético de repetição importante para a obra, tanto no conjunto dos contos quanto nas narrativas individualmente, e afeta ainda, pela variação dos tempos verbais utilizados na tradução, o sistematismo das narrativas do original.

A hibridização do idioma também constitui uma passagem significativa da obra, e estrutura-se por diferentes recursos linguísticos. Destacamos aqui duas de suas formas, a presença de vocábulos de línguas autóctones e a oralidade nos contos. No primeiro caso, como vemos no excerto seguinte, a presença de vocábulos autóctones foi mantida na tradução, mas alterada pelo recurso ao itálico, que para Berman (2013) exotiza a expressão vernacular do original. Consideramos que o itálico atenua a articulação da hidridização dos idiomas, inglês, shona e ndebele, entre outros, presentes na cultura representada na obra, pois chama a atenção do leitor justamente para o fato de que aquele elemento não pertence à língua oficial. No excerto que destacamos, o vocábulo “*baas*”, que aparece outras vezes no conto, é veiculado pela personagem branca Nora em diálogo com a personagem negra James:

Quadro 47 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Crossing Boundaries” “I am asking for another piece of land, for my brother. He has taken a wife.” As his words fell on her ears, she already knew their message, expected it. Her answer came fast upon her lips, defensively. “Why do you ask me? Why do you not ask the <u>Baas</u>?”	“Cruzando Fronteiras” – Estou pedindo por um outro pedaço de terra, para meu irmão. Ele arranhou uma esposa. Enquanto as palavras caíam em seus ouvidos, ela já sabia sua mensagem, esperava por ela. A resposta veio rápida até seus lábios, defensiva-mente. – Por que você pede a mim? Por que não pede ao <u>Baas</u>?

Como vemos, apesar de mantermos o termo “*baas*”, que africaniza o vocábulo inglês “*boss*”, a hibridização linguística realçada no original é perdida na tradução, pois, em primeiro lugar, um leitor de língua portuguesa não-profissional não faria, supomos, uma ligação tão imediata entre “*baas*” e “*boss*” e, em segundo lugar, o itálico indica ao leitor que tal termo é estranho e não pertence à língua principal em que transcorre o texto. É interessante notarmos que outras palavras em línguas autóctones passaram por processo semelhante de aclimação ao serem incorporadas do inglês, como por exemplo: “*bhegi*”/ “*bag*” e “*sekiritari*”/ “*secretary*” (MAWADZA, 2000), o que reforça a importância de passagens como essa na obra. Ressaltamos que os vocábulos estrangeiros na obra têm diferentes origens linguísticas, como holandesa, portuguesa, zulu, ndebele, shona, e passaram por processos diferentes de incorporação. No entanto, percebemos, na presença de todos, uma ênfase comum na hibridização não apenas linguística mas cultural destes diferentes povos, convivendo, forçadamente, no mesmo território, e reconhecemos que a discussão e representação de uma tal pluralidade cultural e linguística na tradução não alcança efeito tão amplo quanto o do original.

Outra passagem significativa na obra é a recuperação da oralidade. Nos contos, podemos perceber tal recuperação pelas referências à contação de histórias, como os contos de magia da noite contados pelo avô, em “Moon on the Water”, pela musicalidade, presente em referências a instrumentos e ritmos musicais, como a *mbira* e o tambor, pela incorporação nas narrativas de provérbios e dizeres populares, lendas, sonhos e canções. No quadro que se segue, destacamos um excerto do original que veicula, ou simula, um dizer popular, em “It Is Hard to Live Alone”:

Quadro 48 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“It Is Hard to Live Alone” <u>They say</u> a man is like a dog, you can’t leave a strip of meat lying around and expect that he will not eat it.	“É difícil viver sozinha” <u>Dizem que</u> um homem é como um cachorro, você não pode deixar um pedaço de carne por perto e esperar que ele não vá comê-lo.

No excerto supracitado, lemos um dizer popular que se refere à naturalização da infidelidade masculina. Independente de a expressão existir, de fato, na cultura representada, ela é introduzida, e funciona como tal no conto, pela expressão modalizante “They say”. Pelo uso dessa expressão sabemos que o conteúdo enunciado pela personagem não constitui apenas uma opinião própria, mas um senso comum em sua comunidade machista, contido e propagado pelo dito popular. Na tradução, tanto a expressão introdutória, “They say”/“Dizem que”, quanto o conteúdo do dito popular, que compara o homem a um cão, foram traduzidos de forma direta, sem substituições por correspondentes da cultura alvo, como “a carne é fraca”, por exemplo. Assim, apesar de não optar pela fluência, consideramos que a tradução transpõe a oralidade contida no original de maneira compreensível e satisfatória, sem recair nas tendências à vulgarização ou empobrecimento qualitativo.

Outro traço de recuperação da oralidade que notamos na obra são as construções recorrentes em que o narrador, por meio da expressão “*you could*”, remete-se ao leitor como a um interlocutor da história que narra, garantindo um tom mais informal e coloquial. No quadro seguinte, observamos um excerto que contém tal expressão, retirado do conto “Moon on the Water”:

Quadro 49 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Moon on the Water” The chamber pot was not the manufacture’s porcelain model: it was a masterpiece of domestic handiwork. <u>You could</u> assess the rise and fall of the family’s fortunes just by looking at. If it wore a new, shine aspect, the family had emptied a three-litre can of cooking oil. From the bold label, Olivine or Roil, <u>you could</u> tell how generous the purchase had been.	“Lua na Água” O urinol não era do modelo manufaturado de porcelana: era uma obra prima do trabalho manual doméstico. <u>Você podia</u> avaliar a ascensão e queda da fortuna da família apenas olhando para ele. Se exibisse um aspecto novo e brilhante, a família acabara de esvaziar uma lata de três litros de óleo de cozinha. Pelo rótulo em negrito, Olivine ou Roil, <u>você podia</u> dizer quão generosa fora a compra.

Como vemos no excerto, a expressão “*you could*”, proferida pelo narrador e não dirigida a nenhuma outra personagem no conto, convoca o leitor para engajar-se na história. É como se a trama estivesse sendo contada, ouvida, e não escrita, lida. Na tradução, a opção deu-se pela manutenção da expressão, traduzida por “você podia”. Tal opção, por um lado, confere ao texto traduzido o tom íntimo e coloquial do original e mantém essa interlocução entre narrador e leitor. Por outro lado, ela soa como uma tradução “ao pé da letra” por reproduzir uma estrutura típica da língua inglesa. Outras opções em língua portuguesa seriam o “dava

para” ou o “era possível”, que, no entanto, apagariam relação do narrador com o leitor/interlocutor.

Os diálogos são outro componente da construção da oralidade na obra. Por abordar um contexto plurilinguístico e pluricultural, que abrange a cultura e língua do colonizador e as culturas e línguas de diferentes etnias, a interferência de uma língua sobre outra é uma passagem significativa também nos diálogos dos contos. No quadro seguinte, observamos o trecho de um diálogo no conto “Shelling Peanuts”:

Quadro 50 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“Shelling Peanuts” “Girls don’t know how to fight and they cry <u>if you push them</u>. I don’t think we should call the girls into our team.” “Not all the girls cry <u>if you push them</u>. Rebecca doesn’t cry. <u>Let’s</u> call her, <u>then</u> there will be four of us.”	“Descascando Amendoins” – Meninas não sabem lutar e choram <u>se empurradas</u>. Acho que <u>não</u> temos de chamar as meninas <u>pro</u> nosso time <u>não</u>. – <u>Nem</u> todas as meninas choram <u>se</u> você <u>empurrar</u>. A Rebecca não chora. Vamos chamar <u>ela</u>, assim <u>vamos ser</u> quatro.

No excerto, observamos o diálogo entre crianças discutindo a regras de uma brincadeira no conto original. Notamos que a articulação da fala nos contos é, em geral, sutil e não recorre a dialetos ou marcação de sotaque. Na tradução, para transposição do diálogo, procuramos manter também um tom sutil, mas articulando a fala infantil em um registro coloquial brasileiro. Desta forma, alguns vocábulos do original foram suprimidos, como “how”, “you”, “they” e “them”; expressões mais coloquiais foram privilegiadas, como “nem”, “vamos ser”, em lugar de “seremos”, e a dupla negação na segunda frase do excerto, e lançamos mão de algumas inadequações gramaticais, típicas da fala, como uso de pronome pessoal do caso reto, “ela”, no lugar do pronome pessoal do caso oblíquo, “-la”, e as contrações da preposição “para” com o artigo “o” em “pro”. De modo geral, o uso do registro coloquial brasileiro nos diálogos da tradução parece exceder a marcação da coloquialidade no original. Acreditamos, todavia, que não há exagero que torne o falar das personagens caricato, e que o uso de um registro formal, nos diálogos, renderia um efeito artificial ao texto traduzido.

A última passagem significativa, que destacamos para essa análise, é a articulação poética que a autora confere a sua prosa para agenciar, em alto nível estético, os temas controversos que aborda. Entre os recursos linguísticos que utiliza para isso, salientamos a profusão de metáforas, imagens, repetições lexicais e de construções sintáticas peculiares. No quadro seguinte, vemos um exemplo de metáfora, retirado do conto “It Is Hard to Live Alone”:

Quadro 51 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“It Is Hard to Live Alone” Women are the backbone of this struggle.	“É Difícil Viver Sozinha” As mulheres são a espinha dorsal dessa batalha.

No original, a metáfora destacada toca um tema central da obra, a participação feminina no conflito pela liberação. Na tradução, sua transposição deu-se de modo bastante direto, sendo conservado tanto a figura de linguagem utilizada quanto a associação entre as mulheres e a espinha dorsal da guerra, sua sustentação, como observamos no excerto supracitado.

Já as imagens na obra são bastante significativas por remeterem ao universo do discurso representado. No quadro seguinte, expomos um exemplo de imagem do original, retirado do conto “A Thunderstorm”:

Quadro 52 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“A Thunderstorm” A large calabash burst in the sky and poured streams of liquid into the room.	“Uma Tempestade” Uma grande cabaça arrebentou no céu e verteu correntes de líquido para dentro do cômodo.

No excerto destacado, observamos a descrição do início de uma forte tempestade, que dá ambiência ao conto, por meio de uma imagem bastante significativa culturalmente, e recorrente nas narrativas, a da cabaça. Na tradução, a veiculação da chuva com a imagem da cabaça se arrebentando e derramando o líquido não soa familiar para a cultura alvo, apesar da familiaridade com o objeto em si, a cabaça. Mas sua articulação estética e reiteração em diferentes contos parecem garantir o efeito desejado.

Quanto às repetições nos contos, elas abrangem um grande número de elementos, como vocábulos, estruturas sintáticas, imagens, nomes, cenas, temas e outros, e possuem funções diversas, como o estabelecimento de redes de significados subjacentes e a problematização de uma mesma questão sob diferentes perspectivas. No quadro abaixo, destacamos um excerto que veicula a repetição do vocábulo “alone”, por duas vezes na mesma frase:

Quadro 53 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“An Unyielding Circle” “They paid me,” her answer is brief, and she looks into her fire, and her maize, seeking an answer there. She feels <u>alone</u> , so completely <u>alone</u> . There will be maize cobs left to take home with her.	“Um Círculo Que Não Se Rende” – Pagaram, sua resposta é breve, e ela olha para seu fogo, e seu milho, procurando uma resposta lá. Ela se sente <u>sozinha</u> , tão completamente <u>sozinha</u> . Haverá espigas de milho sobrando para levar para casa consigo.

Como vemos no excerto, a repetição do vocábulo veicula uma discussão importante na obra, a da solidão e fragmentação existencial, sendo repetida em diversos dos contos. Na tradução, o termo “*alone*” foi vertido por “sozinha” e suas duas ocorrências foram mantidas. Ressaltamos que o vocábulo “sozinha” aparece por quatorze vezes no transcorrer da tradução da coletânea, o que corrobora sua importância e significância na obra.

Para além disso, um outro tipo de repetição significativa na obra é a das estruturas sintáticas peculiares, que conferem ritmo particular às narrativas e são recorrentes dentro de um mesmo conto e de conto para conto. No quadro seguinte, expomos a ocorrência de uma mesma estrutura sintática, marcada pela quebra frástica em três partes, interligadas pela conjunção “*and*” e sem o uso da vírgula:

Quadro 54 – Quadro comparativo do texto original e do texto traduzido

Original	Tradução
“It Is Hard to Live Alone” We only know our loss <u>and</u> our fear <u>and</u> our silence.	“É Difícil Viver Sozinha” Só sabemos da nossa perda <u>e</u> do nosso medo <u>e</u> do nosso silêncio.
“Whose Baby Is It” [...] which was why they sang <u>and</u> jumped about <u>and</u> did all the crazy things that they were known to do.	“De Quem É Esse Bebê?” [...] isso era o porquê de eles cantarem <u>e</u> pularem <u>e</u> fazerem todas as coisas loucas que eram conhecidos por fazer.
“Getting a permit” He shouts <u>and</u> curses <u>and</u> calls me a liar.	“Conseguindo uma Permissão” Ele grita <u>e</u> pragueja <u>e</u> me chama de mentirosa.

Como vemos nos excertos, a mesma estrutura sintática, esteticamente construída, de modo a marcá-la ritmicamente pela quebra em três partes, é repetida em três contos diferentes. Na tradução, apesar de alguma variação na transposição das frases como um todo, a quebra triádica das frases e sua ligação pela conjunção “e”, sem uso de vírgula, foram preservadas. Deste modo, o ritmo narrativo singularizado por construções sintáticas peculiares foi, em certa medida, contemplado na tradução. Ressaltamos que a quebra frástica triádica dá-se em outras construções sintáticas ao longo dos contos, como naquelas ligadas apenas por vírgula e sem conjunções, mas que nesses casos nem sempre foi possível manter a construção do original, por neles optarmos pelo privilégio das normas de pontuação da língua portuguesa, o que, em nossa perspectiva, afetou a transposição do efeito causado pelo ritmo narrativo construído nos contos originais.

Ao encerrarmos este breve cotejo de trechos da obra original e da tradução, ressaltamos que esta análise, de amostragem bastante diminuta, pretende verificar e dar visibilidade a alterações no nível da linguagem na tradução, verificando as mudanças que tais diferenças

trazem para o texto traduzido e aventando suas possíveis implicações. Reconhecemos, desta forma, que a tradução é de fato uma reescritura do original e que, portanto, carrega suas próprias marcas e estratégias, as quais não a desvalorizam, em relação ao texto original, mas singularizam como texto autônomo, reescrito em outra língua e reinserido em outra cultura, com propósitos e condições específicos, como nos ensina Lefevere (2007).

6.2 OS PARATEXTOS DA TRADUÇÃO

Para Antoine Berman (1995, p. 13), uma tradução “não pode ser deixada ‘nua’, pois, caso contrário, ela não realizará a ‘transferência’ literária”¹⁰⁷. Berman destaca a existência e a importância do escoramento da tradução, composto por seus paratextos, quais sejam: introduções, prefácios, posfácios, notas, glossários e outros. Já Giovana Bleyer F. dos Santos e Marie-Hélène C. Torres (2012) defendem que, os paratextos, como definidos por Genette (2009), podem corroborar a execução de um projeto de tradução ética, marcada pelo estrangeiro, pela outridade, nos termos de Berman e Venuti. Nas palavras das autoras, a escritura de paratextos “pode funcionar como um mecanismo de mediação entre o texto de partida e o texto de chegada situando no novo sistema: o autor, a sua obra e algumas peculiaridades que os caracterizam” (SANTOS; TORRES, 2012, p. 8). Para além da preservação da estrangeiridade do texto fonte, prosseguem as estudiosas, ao elaborar os paratextos, o tradutor constrói um espaço em que seu próprio horizonte tradutório pode ser exposto, o que colabora com possíveis avaliações críticas de seu trabalho, basiladas também por uma perspectiva ética.

Para Gérard Genette (1997, p. 1), os paratextos são produções que variam em extensão e aparência e que cercam e estendem a obra “precisamente para *apresentá-la*, no sentido usual deste verbo, mas no sentido mais forte: para *fazer presente*, para assegurar a presença do texto no mundo, sua ‘recepção’ e consumo na forma (ao menos, atualmente) de um livro”¹⁰⁸. Nos treze capítulos de seu *Paratextos Editoriais*, o autor dedica-se à análise cuidadosa de diferentes tipos e funções de paratextos, como: o peritexto editorial, o nome do autor, os títulos, o *release*, as dedicatórias, as epígrafes, a instância prefacial, o intertítulo, as notas e os epitextos. Dentre

¹⁰⁷ “cannot be left ‘naked’ for otherwise it will not accomplish the literary ‘transfer’” (Berman, 1995, p. 13).

¹⁰⁸ “precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text’s presence in the world, its ‘reception’ and consumption in the form (nowadays, at least) of a book” (GENETTE, 1997, p. 1).

os diversos tipos de paratextos, e suas respectivas funções, discutidos pelo teórico, interessamos neste trabalho a instância prefacial e as notas, pela contribuição, apontada por Santos e Torres, que podem significar para uma tradução ética, como a que tentamos fazer.

O prefácio é, para Genette (1997, p. 161), “todo tipo de texto introdutório (preludial ou pós-ludial), autoral ou alográfico, que consiste em um discurso produzido sobre o assunto do texto que o segue ou precede”¹⁰⁹. O autor destaca que o prefácio pode ser original, posterior, tardio, alógrafo, actoral, ficcional, autoral degenerativo, autoral fictício, alógrafo fictício ou espelho. Já o posfácio constituiria uma variação do prefácio. As notas, por sua vez, são definidas por Genette (1997, p. 319) como “uma declaração de comprimento variável (uma palavra é suficiente) conectada a um segmento mais ou menos definido de texto e colocada ou oposta ou ajustada ao seguimento”¹¹⁰. As notas podem ser originais, posteriores ou tardias. Podem ser utilizadas para remeter a termos usados no texto, a referências de citações ou a indicações de fontes, definindo-os ou explicando-os. E compartilham de uma afinidade de função com o prefácio.

Santos e Torres relacionam os conceitos genettianos de prefácio e de notas ao processo tradutório, de abordagem ética. Assim, para as autoras, o prefácio de uma tradução configura:

um espaço propício para o tradutor dialogar com o leitor do texto de chegada[, pois ele] pode situar melhor esse leitor no contexto histórico-cultural do autor e dos leitores do texto de partida, explicar alguns termos específicos que caracterizem esse universo específico em que o texto foi criado e mesmo justificar algumas escolhas que tiverem que ser feitas no decorrer do processo tradutório (SANTOS; TORRES, 2012, p. 12-13).

Já as notas, enquanto desvios locais, bifurcações momentâneas do texto, podem “efetivamente servir para explicar uma ‘estrangeiridade’ do texto de partida, sem que seja preciso realizar uma domesticação que comprometa a *carga de novidade* do texto” (SANTOS; TORRES, 2012, p. 13 – grifo das autoras). Desta sorte, em consonância com o projeto de tradução ética que procuramos realizar, optamos pela construção de um prefácio da tradução, de cunho explicativo, no qual logramos apresentar, brevemente, ao leitor informações sobre a autora, seu contexto, as características gerais do conjunto de suas obras e de seu estilo, e aspectos específicos da coletânea em tradução, que visam a amenizar a estranheza dos elementos que decidimos preservar no texto, além de uma explanação sobre algumas de nossas decisões tradutórias e da orientação ética que as guia.

¹⁰⁹ “every type of introductory (preludial or postludial) text, authorial or allographic, consisting of a discourse produced on the subject of the text that follows or preced it” (GENETTE, 1997, p. 161).

¹¹⁰ “a statement of variable length (one word is enough) connected to a more or less definite segment of text and either placed opposite or keyed to this segment” (GENETTE, 1997, p. 319).

Em uma primeira versão do trabalho, as informações sobre referências culturais, geográficas, históricas e linguísticas foram veiculadas em notas de rodapé. Todavia, motivada, principalmente, pela concisão inerente ao gênero literário da obra, o conto, decidimos retirar as notas e transpor as informações de cunho cultural, geográfico e histórico para outro tipo de paratexto. A princípio, nossa intenção era a de construir um posfácio, o qual permite, como destaca Genette (1997, p. 237), que ambos o leitor, que de fato leu a obra, e o autor do paratexto “saibam” do que se está tratando. Esta opção se coadunava com a observada na tradução de Flora Veit-Wild (1997), que oferece a seu leitor um paratexto que segue sua tradução ao alemão. Todavia, como o caráter de nossa tradução é introdutório, as funções do prefácio, “de segurar o interesse do leitor e guiá-lo ao explicar por que e como ele deveria ler o texto”¹¹¹, levaram à decisão por este tipo de paratexto, o qual se localiza antes da obra que acompanha.

Ressaltamos que em nosso trabalho o prefácio foi alocado em capítulo posterior à tradução, por ter sido escrito posteriormente e por se dedicar a um suposto leitor de uma possível publicação da tradução, em que não figurem os demais capítulos que compõem esta tese. Nosso prefácio é, assim, um exercício tradutório e visa a subsidiar um leitor potencial, profissional ou não-profissional, com informações gerais sobre autora, contexto, referências culturais e opções tradutórias. Tais informações foram selecionadas e organizadas de acordo com este gênero textual. Já as informações de caráter linguístico, que remetiam aos vocábulos de línguas autóctones mantidos na tradução, foram transpostas para um glossário, que seria, em uma suposta publicação, disposto ao final do texto traduzido. Na tradução de Veit-Wild não existe um glossário. Nós decidimos construir um para fornecer a nosso leitor informações sobre os vocábulos autóctones mantidos no texto traduzido, uma passagem significativa que expressa a estrangeiridade do texto. Apresentamos a seguir os paratextos construídos para nossa tradução. Após o sexto capítulo, apresentamos nossas conclusões, que recuperam o trajeto percorrido no trabalho e o finalizam.

6.2.1 O prefácio da tradutora

Traduzindo Yvonne Vera

Writing is a moment of intervention.
Yvonne Vera

¹¹¹ “holding the reader’s interest and guiding him by explaining why and how he should read the text” (GENETTE, 1997, p. 238).

Yvonne Vera é uma das escritoras mais celebradas de seu país, o Zimbábue. Sua carreira literária foi breve, mas intensa. Em cerca de dez anos, publicou um livro de contos, *Why Dont You Carve Other Animals* (1992), e cinco romances, *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994), *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burning* (1998) e *The Stone Virgins* (2002). Todas as suas obras são marcadas tanto pela abordagem de temas controversos de sua sociedade quanto por uma densa prosa poética. Essas características lhes renderam o reconhecimento do público e da crítica internacional, sendo premiadas, traduzidas e estudas em diversos países. Escritas em um elevado registro do Inglês, idioma do colonizador britânico, e, ao mesmo tempo, ricas em vocábulos, expressões, ritmos, conceitos e significados dos povos africanos, colonizados, Vera incrusta suas narrativas em momentos fundamentais da conturbada história de opressão e luta de seu país, para apresentá-las, majoritariamente, da perspectiva de uma minoria duplamente marginalizada naquela sociedade, a das mulheres negras.

O conflito territorial no Zimbábue começou antes mesmo da colonização, com diversas disputas entre as etnias que habitavam aquela região. As duas principais etnias eram a shona e a ndebele, a qual exercia a supremacia do território, sob comando do rei Lobengula. Com a incursão colonial europeia na África, ao final do século XIX, a Inglaterra dominou a área e concedeu a Cecil Rhodes, à frente da Companhia Britânica da África do Sul, sua administração. As etnias locais, de organização monárquica e aristocrática, foram submetidas ao jugo ocidental. As relações travadas a partir de então foram marcadas por estratégias de opressão, discriminação e segregação por parte do colonizador. Todavia, há estudiosos que percebem certa ambiguidade nas medidas tomadas pelos colonizadores e nas reações provocadas nos colonizados, os quais nutriam diferenças étnicas históricas.

Já ao início do processo colonial, na última década do século XIX, as duas etnias levantaram-se contra o regime branco, no que ficou conhecido como a Primeira *Chimurenga*, ou guerra civil pela liberação. A Segunda *Chimurenga* aconteceu entre meados da década de 1960 e da de 1980, quando finalmente a independência foi alcançada, com o Acordo de Lancaster House. Esta segunda guerra civil foi travada principalmente no interior do país, isto lhe rendeu a denominação *Bush war*. Era no interior do país que agiam os exércitos guerrilheiros autóctones, ligados a diferentes etnias e partidos políticos e treinados com apoio de países vizinhos. O período pós-independência foi bastante conturbado política, social e economicamente para o país. Politicamente, ele passou a ser administrado por um Primeiro Ministro eleito pelo povo, que precisava construir uma nação coesa, mas as desavenças entre etnias e a intolerância a opositores políticos levaram a um contexto de violenta repressão política.

Economicamente, a crise precede a liberação e piora bastante com a ela, após um breve período de crescimento, pois os termos do acordo firmado oneravam sobremaneira o país recém independente. Socialmente, as desigualdades sociais racialmente determinadas eram um desafio a ser vencido, além dos problemas próprios de um pós-guerra que tensionavam a situação. Deste contexto, emergiu a chamada Terceira *Chimurenga*, que consistiu na reapropriação pelo governo independente das terras de fazendeiros brancos, sem compensação financeira. O poder no Zimbábue segue sendo exercido pelo mesmo governante há trinta e cinco anos, em meio a uma profunda crise econômica e social que envolve altas taxas de inflação, de desemprego, escassez de alimentos e acentuado êxodo populacional para outros países africanos.

Yvonne Vera nasceu em Bulawayo, segunda maior cidade do Zimbábue, em 1964. Sua infância e juventude dividiram-se entre a casa da avó e a casa da mãe, Ericah Gwetai. Como a mãe era professora, em sua juventude, Vera a acompanhou enquanto lecionava em escolas do interior do país. Após graduar-se em Inglês e Ndebele, Vera tornou-se também uma professora e trabalhou na área antes de casar-se, com John Jose, e mudar-se para o Canadá. Na universidade canadense de York, Vera fez graduação, mestrado e doutorado. Suas três primeiras obras, *Animals*, *Nehanda* e *Without a Name* foram escritas no país, sendo a primeira publicada apenas no Canadá, *Nehanda* publicada tanto no Canadá quanto no Zimbábue e *Without a Name* publicada já em definitivo em seu país natal. Após o término de seu doutorado, a escritora retorna ao Zimbábue e assume a direção da Galeria Nacional de Artes de Bulawayo. É em sua terra natal que seus três romances subsequentes são escritos e publicados. Com o agravamento de sua condição de saúde, no entanto, Vera retorna ao Canadá, onde falece precocemente, em 2005, vítima de meningite relacionada a AIDS, deixando um último romance, *Obedience*, sem término.

Os quinze contos de *Why Don't You Carve Other Animals*, que ora traduzimos, retratam o longo e violento conflito pela Independência no Zimbábue, que se estendeu de 1964 a 1980. Vera, que vivenciou a Guerra Civil em sua infância e juventude, mune-se de uma perspectiva mais ampla do que tenha sido lutar pela independência em seu país para tratar do período em seus contos. Deste modo, não nos apresenta os heróis nacionalistas nos campos de guerrilha, mas escrutina momentos corriqueiros, porém muito significativos, da vida de pessoas comuns, que fizeram grandes sacrifícios para o alcance da liberdade ou que foram grandemente afetadas pelos desdobramentos do conflito. Para tanto, são, principalmente, as experiências femininas, silenciadas pelos discursos oficiais da história do país, que a escritora se dedica a visibilizar em suas narrativas.

Por sua estreita ligação com os contextos geográfico, cultural e histórico representado, há nos contos bastantes referências a tais contextos, sejam elas diretas ou indiretas. Entre as referências diretas, há abundantes referências geográficas. São nomes de ruas, como a Rua Lobengula, localizada na cidade de Bulawayo; cidades, como a capital Harare, denominação adotada após a independência para a antiga Salisbury; regiões, como Niassalândia, antigo protetorado britânico, vizinho ao Zimbábue; rios, como o famoso Zambeze, um dos maiores rios africanos; e pontos turísticos, como as Cataratas Vitória. Mantivemos os topônimos na tradução, quando possível em sua variante aportuguesada, por reconhecermos sua função interna na construção narrativa e seu papel no debate temático da autora. Ainda, acreditamos que essas referências geográficas apresentadas ao longo dos contos acabam por nos aproximar mais da realidade do país representado na obra.

Outro tipo de referências são as históricas, as quais remetem a pessoas e eventos. Entre as referências diretas a personagens históricos temos Cecil Rhodes e David Livingstone. Rhodes (1853-1902), homem de negócios e explorador inglês, foi uma figura fundamental do expansionismo britânico na África. Ele fundou a Companhia Britânica da África do Sul e liderou a colonização de áreas correspondentes aos atuais Botsuana, Zimbábue, Zâmbia e Malaui. Já Livingstone (1813 - 1873) foi um missionário escocês que se tornou um dos grandes exploradores da África, durante a corrida colonialista para o continente, no início do século XIX. Ele foi o primeiro ocidental a encontrar e nomear, em 1855, as Cataratas Vitória, homenageando a Rainha da Inglaterra. Entre as referências indiretas, temos a Rainha Elizabeth e o Príncipe Charles, da Inglaterra, e o novo Primeiro Ministro do então recém-independente Zimbábue, Robert Mugabe.

Já como referências a eventos históricos, destacamos a menção direta a *Great Trek*, o movimento de migração de colonos, falantes de língua holandesa, principalmente agricultores, que deixam a Europa, no início do século XIX, rumo à África, movidos por sua insatisfação com o domínio britânico. A repetida referência, também direta, a *Bush war*, como ficou conhecida a segunda guerra civil pela descolonização no Zimbábue; a referência à cerimônia de celebração da independência do Zimbábue; a referência indireta à legislação, de caráter separatista, que restringiu o acesso dos negros à terra no Zimbábue e os forçou a aderir ao trabalho remunerado. Também indireta é a referência ao episódio de aviões abatidos pelos guerrilheiros negros, durante a guerra civil. Os dois ataques foram empreendidos por grupos guerrilheiros ligados à etnia Ndebele, nos anos 1978 e 1979, e causaram grande indignação e retaliação por parte dos brancos. Ainda, a referência ao cessar-fogo remete ao Acordo de Lancaster House, firmando em 1979, o qual estabeleceu um cessar-fogo entre o governo

britânico e os exércitos de guerrilheiros ligados às duas etnias rivais, shona e ndebele. Em seus termos, todos os guerrilheiros deveriam se concentrar em pontos de assembleia, para aguardar pelas eleições no ano posterior.

As referências culturais perpassam toda a obra. São hábitos, vocabulário, crenças, danças, cerimônias, objetos, alimentos, vestes tanto da cultura autóctone quanto da ocidental, em menções diretas ou alusões implícitas. Como referências diretas, e mais destacadas, da cultura autóctone, indicamos a música e a dança, ligadas ao tambor e a mbira, os ritos, como o de passagem do avô falecido, a comida e bebida, como o mingau e a cerveja de milho, e as vestes, como as saias e vestidos das personagens femininas negras, descritos pela autora. Entre as referências ocidentais, diretamente mencionadas na obra, apontamos a pintura “Time Is A River Without Banks”, do proeminente pintor surrealista Marc Chagall, a do renomado pintor romântico inglês, Joseph Mallord William Turner, cujas obras tinham como motivos paisagens e que se destacou por seus estudos de luz, cor e atmosfera, sendo considerado um precursor do Impressionismo, e a da popular canção de ninar inglesa: “Hickory Dickory Dock” ou “Hickety Dickety Dock”, datada de meados do século XVIII, em que um rato sobe em um relógio, o relógio bate, e o rato desce do relógio.

Os temas e problemas abordados por Vera em seus contos afetaram diferentes indivíduos de uma comunidade e, assim, transformaram-na profunda e definitivamente. Entre os principais temas abordados nos contos estão: a solidão e a fragmentação existencial, o desrespeito e a ruína das tradições étnicas, a terra como um local de contestação, as questões de gênero, a investigação psicológica de indivíduos traumatizados, a reflexão sobre casamento e maternidade, o empoderamento e desempoderamento feminino, as complexidades da história no contexto de colonização, a cooptação de negros pelo sistema colonizador, o cerceamento do direito de ir e vir dos negros, suas condições degradantes de vida e de trabalho, a forte ligação campo-cidade, e as estratégias de resistência negra.

Ao traduzir Yvonne Vera para o público brasileiro, optamos por privilegiar, no texto, a preservação de suas referências culturais, seu debate temático e seu estilo literário. Tal opção pode causar certo estranhamento durante a leitura. Todavia, esperamos que esse estranhamento convide o leitor a olhar nova e mais demoradamente para o outro, o diferente, que procuramos traduzir, sem apagar. Assim, preservamos, e em alguns momentos reforçamos, na tradução, a massiva quantidade de termos que remetem à água no original, e as constantes referências e descrições de objetos, traço comum aos contos e romances da autora. Também optamos por manter as constantes repetições vocabulares e sintáticas.

Para além disso, evitamos na tradução o emprego de termos e conceitos que remetessem ao processo colonial brasileiro, para evidenciar a diferença nos dois processos colonizadores e evitar agregar sentidos que não existiam no original e incorrer em anacronias. Ademais, mantivemos inalterados no texto nomes próprios e referências histórico-culturais diretas e muito específicas da cultura representada. Por outro lado, para que a leitura ganhe fluência, adotamos os padrões do idioma vernáculo para as questões ligadas aos aspectos formais de língua, tais como o uso das elipses e omissões e do travessão. O uso da elipse e das omissões deu-se em relação às repetições que avaliamos não serem esteticamente empregadas, mas características da língua de partida, o inglês. Já o travessão foi utilizado para a marcação dos diálogos nos contos.

Por fim, esperamos que os contos traduzidos possam ser lidos e apreciados tanto por sua construção literária como pela representação cultural que constituem e que procuramos respeitar. Além disso, esperamos que, assim como sua escrita, nossa reescritura da obra de Vera, introduzindo-a no âmbito da língua portuguesa, por meio desta tradução, possa também configurar um momento de intervenção, por meio da resignificação da participação feminina, na representação histórica e cultural do Zimbábue em nossa própria cultura.

6.2.2 *O glossário da tradução*

Glossário

Baas: A grafia desta palavra veicula a naturalização dos autóctones da palavra inglesa “Boss”, que significa chefe, termo com que eles deveriam se dirigir a seu patrão.

Kopje: Termo de origem holandesa que se refere a um pequeno monte rochoso, característico da savana africana.

Mealie: Termo que significa milho e pertence ao africâner, um dos idiomas oficiais da África do Sul, ligado à língua holandesa. É de origem latina e constitui, provavelmente, uma influência portuguesa naquele idioma.

Woza: Palavra de origem comum às línguas zulu, da África do Sul, e ndebele, do Zimbábue, que pode significar: “vamos em frente”, “vamos lá” ou “venha aqui”.

Mbira: O termo mbira designa tanto um instrumento, similar a um pequeno piano, tocado com os polegares, quanto um gênero musical, ambos tradicionais da etnia shona. A música é utilizada em diversos tipos de cerimônias, como curas, colheitas, casamentos e funerais. No período colonial o instrumento foi condenado por sua ligação com espíritos ancestrais. Atualmente, é o instrumento símbolo do Zimbábue.

Ewo: Termo que funciona, no conto, como interjeição no cântico fúnebre. Em iorubá, termo bastante semelhante (èèwò) relaciona-se tanto a regras ditadas pelos orixás quanto a leis morais e éticas que visam à manutenção da ordem social. No Brasil, é utilizado por religiões de origem africana, referindo-se a regras ou tabus que devem ser respeitados pelos praticantes.

Wona: Termo que funciona, no conto, como uma interjeição jocosa. Na língua zulu, refere-se a um pronome absoluto, na terceira pessoa do plural.

CONCLUSÃO

Para concluir nosso trabalho, parece-nos necessário retomarmos alguns de seus eixos principais desenvolvidos ao longo desta tese. Centrada no objetivo principal de introduzir, por meio da tradução de seu primeiro livro, a obra da escritora zimbabuense Yvonne Vera no âmbito da circulação de obras estrangeiras no sistema literário brasileiro, apresentamos em nossos dois capítulos iniciais considerações resultantes de leituras que escoram a tradução: sobre a autora, seu estilo, seu contexto, suas obras, e sobre a obra em tradução, seu contexto, sua estrutura narrativa, enredos e temas. Ao longo deste trabalho, procuramos identificar e selecionar traços fundamentais e passagens significantes que singularizassem a obra em questão, em consonância com a obra completa da escritora. A tais traços e passagens dedicamos especial atenção durante a execução da tradução, ora preservando-os o mais próximo possível do original, ora reorganizando-os para estabelecer uma certa correspondência de efeito. Desta sorte, empreendemos realizar uma tradução ética, que respeitasse a estranheza da obra estrangeira, e também uma tradução poética, que guardasse certa correspondência com a textualidade do original.

Em nosso primeiro capítulo, lançamo-nos a analisar os processos formativos e de criação de Yvonne Vera. Percebemos que a autora se mostra comprometida com os conflitos de sua sociedade, engajando-se, tanto em sua vida quanto em sua obra, para participar, agir, contribuir para sua comunidade. Sua busca individual por expressão também se tornou evidente para nós. Consideramos que sua obra é marcada por uma abordagem temática controversa articulada em uma prosa densamente poética, a qual é construída sobre a conjugação de uma série de variáveis, a saber: a formação formal da escritora, que lhe possibilitou o domínio necessário do material – as línguas inglesa e autóctones, as literaturas inglesa e africanas, além da teoria pós-colonial; sua formação informal, em sua infância e juventude no Zimbábue; sua reinserção em sua comunidade de origem, cujos problemas convertem-se em temas, articulados pela autora, de acordo com seu posicionamento axiológico.

A opção pela articulação das bases da prosa e da poesia revelam a consciência e o domínio sobre o material, a vontade de inovação e a busca de uma escrita livre da autora, que articula, em um nível estético elevado, a abordagem de temas tabus de sua sociedade, como aborto, suicídio e assassinato, e, ao mesmo tempo, agencia seu posicionamento axiológico de intelectual pós-colonial, abordando temas como o silenciamento de minorias e a opressão patriarcal. Nos contos de Vera, verificamos a utilização consistente de recursos narrativos

variados e sofisticados, que direcionam sua prosa para um caminho poético, singularizando sua escrita e configurando passagens significantes em sua obra a serem transpostas para a tradução. Entre tais recursos, destacamos o uso de metáforas, de imagens, estruturas sintáticas fragmentadas, e de repetições de vocábulos, estruturas sintáticas, imagens, acontecimentos, entre outros. Esses recursos são amplamente utilizados e intensificam o caráter poético da prosa nos contos. Ressaltamos que em nenhum dos contos os recursos estéticos e a linguagem poética comprometem a linha de construção das narrativas, apesar de se apresentarem mais condensados em algumas das quinze narrativas, ou ultrapassam a premissa de concisão, própria do gênero. Salientamos ainda que a contística de Vera antecipa, mas não compartilha plenamente, a densidade poética da prosa em que se registram seus romances posteriores.

Ao acompanharmos o percurso bibliográfico de Yvonne Vera, percebemos, primeiramente, que a brevidade de sua carreira literária é contrabalanceada por sua intensidade. Em dez anos, Vera publicou um livro de contos, contos esparsos, e cinco romances. Suas publicações literárias foram contempladas com diversas e prestigiadas premiações, o que assinala a qualidade de suas criações. Além disso, a escritora também tem contribuições como obras críticas, como sua dissertação de mestrado, sua tese de doutoramento, o prefácio à antologia de contos de escritoras africanas que editou, ensaios e textos esparsos sobre literatura e artes plásticas. Desta forma é amplo e rico o corpo de suas produções, acerca das quais um considerável número de trabalhos críticos acumula-se. A fortuna crítica de Vera pode ser dividida em duas levas, uma que remonta o ano de 2002, quando as primeiras contribuições acadêmicas reuniam-se em um volume inteiramente dedicado a sua obra, e, além de publicações intermediárias, uma outra leva de estudos que emergiu quase dez anos depois, em 2011.

Ademais, é possível ainda encontrar referências e análises da obra de Vera em antologias e compêndios sobre literatura africana, em livros específicos sobre a autora, em artigos críticos, tributos, homenagens póstumas e entrevistas esparsas, da autora e sobre a autora, disponibilizados em periódicos eletrônicos. Ressaltamos que a fortuna crítica de Vera está publicada principalmente em língua inglesa, mas que, em âmbito nacional, alguns trabalhos acadêmicos também já contribuem com tal fortuna, seja por publicações de artigos, dissertações de mestrado, e trabalhos apresentados em eventos acadêmicos, que contribuem para a análise da obra de Vera e para sua divulgação entre a comunidade acadêmica brasileira.

A obra de Yvonne Vera possui grande permeabilidade em diversos países, garantida por ser escrita em língua inglesa. No entanto, suas obras foram traduzidas para uma notável variedade de línguas. Verificamos a existência de cerca de vinte e duas traduções para doze

idiomas, a saber: alemão, francês, holandês, sueco, italiano, o dinamarquês, espanhol, catalão, finlandês, norueguês, grego e ndebele. Não obstante, para língua portuguesa não encontramos tradução de nenhum de seus livros, quer para o registro brasileiro, português ou de países africanos lusófonos. Desta forma, um dos apontamentos que registramos em nossa conclusão é o de que o estudo crítico da obra de Yvonne Vera e sua divulgação no sistema literário brasileiro têm ainda muito a galgar, tendo em vista a diversidade e a qualidade estética de suas premiadas publicações serem alvo de uma ainda tímida apreciação crítica em nosso país e a quase inexistência de traduções para o português.

No segundo capítulo de nossa tese nos debruçamos especificamente sobre a obra a ser traduzida, com vistas a ampliarmos nossa compreensão dela e identificar suas passagens significantes para serem transpostas na tradução. Para tanto, analisamos seu contexto de produção, o contexto histórico em que se passam as narrativas, os enredos e os temas, além da articulação de seus elementos estruturais, como narrador e ponto de vista, personagens, tempo e espaço. Verificamos que foi pelos contos que Yvonne Vera iniciou sua carreira literária. A partir do envio de um conto a um editor, Vera foi solicitada a apresentar outros, que se tornariam a coletânea *Animals*. Neste período, a autora dedicava-se a seus estudos de mestrado, por este motivo a escrita literária não se dava com a mesma disciplina dos romances posteriores. Fato que pode estar ligado à diferente recepção crítica entre sua contística, notavelmente menos abordada, e seus romances, que são também seu gênero mais traduzido.

Não obstante seu contexto de produção casual, tanto nas poucas referências bibliográficas dedicadas a esta obra quanto em nossa própria leitura, já é observável nas narrativas de *Animals* aspectos que configurariam posteriormente o projeto literário de Vera. Entre estes aspectos estão os indícios de uma prosa poética por meio de significativas experimentações estéticas, que articulam histórias e experiências de vidas de grupos oprimidos, principalmente, o das mulheres. Assim, encontramos já nos contos o tratamento de temas tabus, a exposição dos pensamentos e sentimentos internos das personagens, especialmente as femininas, a recusa de oposições binárias, simplificadas, das personagens, a mudança de perspectiva na representação do espaço, a problematização da relação das personagens femininas com a terra e com o movimento nacionalista, sua participação na guerra e o impacto da experiência da guerra em suas vidas, além do trauma e da alienação causados pela colonização. Apesar de menos densa e incisiva, e talvez justamente por isso, a escrita de *Animals* nos parece mais acessível a um leitor não-profissional ou não familiarizado com aspectos históricos e culturais e com a literatura da cultura representada, do que a de seus

romances, o que lhe confere uma qualidade introdutória que se coaduna com o propósito de introduzir a obra da autora em outro sistema literário, como pretende este trabalho.

A abordagem dos principais fatos do contexto histórico das narrativas de Yvonne Vera, especialmente o da obra em tradução, pareceu-nos importante tanto para escorar a tradução, ampliando nossa compreensão do contexto e cultura representados quanto para identificarmos e selecionarmos, e mais bem transpormos, referências históricas que se tornam passagens significantes na obra, já que é característico das narrativas de Vera incrustarem-se em determinado período histórico para revisá-lo de uma outra perspectiva. Apesar de o período em que se passam os quinze contos que compõem a coletânea pertencerem a um passado relativamente recente do Zimbábue, o período longo e violento da Segunda *Chimurenga*, ou segunda Guerra Civil, que precede a Independência do Zimbábue, procuramos remontar a um passado mais distante daquele país, destacando alguns de seus momentos fundamentais. Assim, retomamos o contexto de ocupações e disputas territoriais por etnias que habitavam o platô zimbabuense, anterior à colonização.

À época da colonização inglesa, ao final do século XIX, as etnias shona e ndebele, de organização monárquica, já rivalizam, e essa última detinha a soberania da região. Já sob domínio britânico, coube a Cecil Rhodes a administração da colônia, cujas medidas eram marcadas por estratégias de opressão, discriminação e segregação das etnias dominadas. Não obstante, houve certa ambiguidade nas medidas tomadas pelos colonizadores e nas reações provocadas nos colonizados, os quais nutriam diferenças étnicas históricas entre si. Os primeiros levantes das etnias shona e ndebele contra os colonizadores ocorreram poucos anos após o início da colonização, e ficaram conhecidos como *Imfazo* I e II, ou Guerra Matabele, ligadas à etnia ndebele, e como Primeira *Chimurenga*, ou guerra civil pela liberação, ligada à etnia shona. Há divergências nas interpretações desse período, mas a desunião étnica, a falta de coordenação entre os movimentos e a superioridade tecnológica europeia tiveram bastante influência no fracasso dos levantes.

Após um período de crises, da organização dos movimentos sindical e nacionalista, da tomada de consciência e fortalecimento de uma classe média negra, e da Declaração Unilateral de Independência, aconteceu a Segunda *Chimurenga*, entre 1964 e 1979, quando, após quinze anos de uma violenta guerra civil, travada principalmente no interior do país, e em meio a graves crises econômicas, de abastecimento e sociais, o Acordo de Lancaster House foi assinado. Assim, em 1980, a Independência foi alcançada e o poder passado aos negros. Todavia, o pós-independência também foi um período conturbado para o país, com violentas crises política,

social e econômica. É no Zimbábue independente que acontece a chamada Terceira *Chimurenga*, em que terras de fazendeiros brancos foram reapropriadas pelo governo.

Neste capítulo também perpassamos os enredos e temas das narrativas, individualmente, procurando perceber como os temas, que retratam situações cotidianas de personagens usualmente consideradas secundárias no contexto de guerra, agenciam nas tramas dos contos discussões profundamente enraizadas nos diversos conflitos que compunham o conflito maior pela descolonização, e como eles se relacionam de narrativa para narrativa, repetindo-se com diferentes nuances, para reforçar a intensidade e a dimensão de problemas que acometeram e transformaram aquela sociedade. Entre os temas identificados e selecionados neste capítulo estão: a solidão e a fragmentação existencial, o desrespeito e a ruína das tradições étnicas, a terra como um local de contestação, questões de gênero, o trauma, a resistência ao casamento e à maternidade compulsórios, o empoderamento e desempoderamento, as complexidades da história no contexto de colonização, a cooptação de negros pelo sistema colonizador, o cerceamento do direito de ir e vir dos negros, suas condições degradantes de vida e de trabalho, a forte ligação campo-cidade e as estratégias de resistência negra. Tais temas, assim como o modo com que se articulam, em cada narrativa e de narrativa para narrativa, foram considerados passagens significantes e transpostos para a tradução.

Para tratarmos dos contos de Yvonne Vera, julgamos necessário primeiramente passar pelas considerações teóricas acerca do gênero literário conto. Também procuramos cotejar o lugar ocupado pelo gênero nos sistemas literário brasileiro e africano. Só então destacamos os aspectos que julgamos caracterizadores dos contos de Vera, e que, dessa forma, configurariam passagens significantes, sobre as quais buscamos construir na tradução certa correspondência com a estruturação do original. O primeiro aspecto destacado respeita a extensão dos contos, que variam entre longo, médio e curto. Há um predomínio de contos curtos, mas mesmo o conto médio e o longo não ultrapassam os limites convencionais de extensão do gênero. Ademais, não percebemos nos contos gratuidade nos fatos narrados, nas descrições ou nos comentários do narrador. A narrativa atém-se ao que é essencial e isso lhe garante sua intensidade. Outro aspecto relevante dos contos de Vera é o temático. Nos quinze contos de *Animals* identificamos facilmente o acontecimento corriqueiro que serve de argumento inicial às narrativas. A partir desses argumentos corriqueiros iniciais, a autora desenvolve relações conexas, dando-lhes o tratamento estético, que os transforma em material significativo.

Além disso, considerando que um conto seja composto de duas histórias, construídas por pontos de intersecção, observamos entre os contos a prevalência da apresentação concomitante das duas histórias que compõem cada conto. Todavia, há também contos que

seguem o modelo clássico, que mascara uma das histórias enquanto a outra é contada em primeiro plano, para só ao final da narrativa surpreender o leitor. Por fim, ressaltamos que os contos de Vera marcam o início de sua carreira literária e, com exceção de publicações esparsas de contos e ensaios, a escritora dedicou a maior parte de sua carreira aos seus cinco romances. Desta forma, é possível que este gênero lhe tenha servido como aprendizado. De todo modo, é notável que seus contos explorem uma série de temas urgentes e controversos de sua sociedade, de modo enxuto e contundente, desenvolvendo redes de relações conexas, conferindo-lhe tratamento estético elevado, e visibilizando histórias apagadas do cotidiano da sociedade representada.

Ao nos dedicarmos a analisar a construção do narrador e do ponto de vista nos contos, pretendíamos inferir os possíveis objetivos da autora e verificar os efeitos produzidos por suas escolhas, com vistas a proceder sua reconfiguração na tradução. Pudemos verificar que Yvonne Vera utiliza majoritariamente em seus contos o narrador onisciente neutro, que, utilizando a terceira pessoa do singular, promove uma conjugação das palavras, pensamentos e percepções dele mesmo enquanto narrador e das palavras, ações, pensamentos, percepções e sentimentos das personagens. De uma posição superior e com uma consciência e conhecimento sócio-histórico mais amplo do que o das personagens, o narrador onisciente neutro consegue perceber e elucidar seus diferentes conflitos e as forças que os condicionam. Desta forma, a autora oferece ao leitor acesso a uma significativa amplitude de canais de informação possíveis, pelos quais ele toma contato com os vários atores sociais, usualmente tidos como secundários, de uma sociedade aturdida pela colonização e pela guerra.

Não obstante, a predominância do narrador onisciente neutro, algumas das narrativas da coletânea fazem uso do narrador-protagonista, que, sendo o personagem principal e narrando em primeira pessoa, não conta com nenhum tipo de onisciência. De seu ponto de vista fixo, é pela sua percepção, seus pensamentos, sentimentos e inferências que o leitor acompanha o que é narrado, o que confere às narrativas um tom intimista e um efeito de verossimilhança mais consistentes. Ressaltamos que Vera, com recursos como a paralepse, promove a variação na focalização nas narrativas, não se limitando a seguir do início ao final as características da narração predominante, mas servindo-se das possibilidades que melhor se adequam ao efeito pretendido.

Para realizar a transposição da construção das personagens nos contos, observamos, inicialmente, que entre a vasta gama de personagens, em diversificadas caracterizações, disposta nas narrativas, todas eram marcadas pelo desejo por sobrevivência, pelo medo e pelo trauma. Em personagens negras, e, principalmente em personagens femininas e negras, esses

contornos se acentuam. O protagonismo feminino é preponderante na quase totalidade das narrativas, que contam ainda com histórias secundárias centradas em personagens femininas. A expressiva presença de mulheres e seu protagonismo nos contos corroboram o objetivo de dar visibilidade às experiências femininas durante a guerra e são consideradas passagens significantes na obra, ao mesmo tempo em que elemento basilar para a transposição na tradução. Do ponto de vista estrutural, ressaltamos que nos contos a autora não utiliza o esquema binário ator *versus* oponente, mas constrói suas personagens como sujeitos e antisujeitos, expondo diferentes aspectos de um mesmo conflito, influenciado também por forças sociais e históricas, maiores e abstratas, que extrapolam sua agência individual, mas contra as quais as personagens insistem em resistir e enfrentar, lutar contra.

Acerca da construção da dimensão temporal nos contos de Yvonne Vera, percebemos o uso de uma variedade de recursos desta dimensão. Sem se prender aos aspectos tipicamente associados ao gênero conto, caracterizado normalmente pela duração da crise, a autora explora seus recursos para corroborar os objetivos das narrativas e produzir efeitos literários. Deste modo, as anacronias, amplamente utilizadas na coletânea, o mais das vezes em caráter de retrospecto, variam entre subjetivas, de segundo grau e objetivas. As analepses remontam normalmente situações do passado das personagens, ou de personagens relacionadas a elas, para explicar ou ajudar o leitor a interpretar o presente de crise apresentado no tempo primordial da narrativa. As prolepses, por sua vez, têm a função de ou caracterizar a impotência das personagens, frente a situações sobre as quais não têm domínio, como os rumos da guerra e a opressão masculina, ou aumentar a tensão narrativa, aspecto caro ao gênero conto. Notamos também que há bastante variação na distância que as anacronias mantêm em relação ao tempo primordial da narrativa. Os lapsos tendem a ser contínuos e também variam bastante. O ritmo narrativo é construído pela conjugação de elipse, resumo, cena, desaceleração e pausa. De maneira geral, consideramos que Vera faz um uso amplo e consistente dos recursos da dimensão temporal que colaboram com o desenvolvimento narrativo e produzem efeitos estéticos, ampliando a tensão e intensidade da leitura, singularizando as narrativas e configurando passagens significantes que procuramos transpor para a tradução.

O último elemento narrativo estrutural que analisamos nos contos foi o espaço. Primeiramente, notamos que neles a construção do espaço visa também à problematização e resignificação do espaço africano, que foi por muito tempo pejorativamente retratado em representações dos colonizadores ocidentais. Para além disso, a dimensão espacial é construída de modo a evidenciar uma percepção múltipla, dos contornos e significados associados a cada espaço. Assim, a autora divide o espaço em grupos opostos, para os quais são atribuídas

oposições ideológicas e psicológicas, que veiculam a percepção das diferentes personagens, incluídas ou excluídas do espaço em questão, ou pela percepção anônima revelada pelo narrador onisciente neutro. Ademais, as constantes referências à fronteira, como um entrelugar, é um aspecto relevante nos contos. Tal aspecto é desenvolvido tanto a partir da relação entre personagem e espaço quanto por referências explícitas do narrador. A utilização de meios de transporte como espaço para os acontecimentos é observável em diferentes narrativas e empreende a suspensão temporária da imutabilidade e da claridade da ordem social.

Outros aspectos relevantes são o papel e a função da descrição de objetos nos espaços criados, a construção do conteúdo semântico associado aos espaços, por meio de sua repetição, acumulação, transformação e inter-relação, a contraposição do espaço estável, associado aos brancos, e do dinâmico, associado aos negros, os contornos concretos conferidos pela autora a espaços internos e abstratos das personagens, o caráter realista das descrições do espaço representado, que corrobora a plausibilidade dos fatos narrados, e a alternância entre as distâncias afastada e próxima, obtida pela variação entre o ponto de vista de personagens e do narrador. As especificidades da construção da dimensão espacial têm funções e efeitos importantes nas narrativas, gerando passagens significantes que procuramos reconfigurar na tradução. Ressaltamos que enquanto para o leitor do texto original a dimensão espacial operava sobre seu marco de referência, na tradução ela passou a operar sobre a aplicação geral de características comuns aos espaços representados.

A execução do segundo capítulo da tese, dedicado à análise da obra em tradução, prestou-se tanto à compreensão do contexto de escrita e do contexto histórico retratado nas narrativas quanto à identificação e seleção de passagens significantes da obra, as quais foram posteriormente transpostas para a tradução, de acordo com a reconfiguração que mais bem atendesse a nosso objetivo de produzir uma tradução ética. Apesar de os elementos estruturais terem sido separados para a análise, a imbricação destes elementos nas narrativas não nos passou despercebida durante o trabalho. Após a exposição de nossa análise do estilo da autora e da obra a ser traduzida, apresentamos o terceiro capítulo da tese, em que retomamos brevemente o histórico da Teoria da Tradução, suas tendências contemporâneas e adentramos algumas das especificidades da tradução de prosa literária. Não obstante ser disposto como terceiro capítulo, este foi o primeiro capítulo escrito. Foi ele que fundamentou nossa posição tradutória e que orientou o desenvolvimento e organização do restante do trabalho.

Em nosso terceiro capítulo, então, procuramos inicialmente retomar os tópicos principais da História da Teoria da Tradução. Acompanhamos, com o suporte teórico de Bassnett (2002), Milton (1998) e Venuti (2012), o debate acerca da literalidade, da preservação

da forma ou do sentido, que remonta a Antiguidade, atravessa diferentes épocas e continua sendo uma questão polêmica na atualidade. Neste percurso destacamos a posição clássica, em que a tradução detinha uma função pedagógica e a preferência pela preservação do sentido sobressaía-se. Em seguida, a tradução da Bíblia traz contornos políticos e uma função evangelizadora para a tradução, apropriando-se da preservação do sentido e agregando-lhe um *status* de invariabilidade e divindade. Já no contexto medieval, o levante dos estados nação encarrega a tradução de enriquecer as literaturas vernáculas, impingindo-lhe uma função moral, didática e política.

Nos séculos XVI e XVII, a noção clássica de autoria como imitação foi retomada e a liberdade do tradutor ultrapassou a imitação dos aspectos do texto fonte e passou a domesticá-los de acordo com os valores sociais, culturais e linguísticos da cultura meta. Neste período também se observam tentativas de teorização da tradução, abrangendo questões como a inspiração divina, as responsabilidades do tradutor, com o leitor e com o original, em uma abordagem técnica e metafísica. Já na Renascença, as traduções buscavam a afirmação do presente, utilizando estilo e dialeto contemporâneos e atualizando o texto original, com adições, omissões e alterações. O poema era percebido como artefato cultural e em sua tradução se buscava a apresentação de uma função similar. Na Inglaterra, a era *Augustan*, que objetivava seu próprio aprimoramento social, adotou modelos clássicos e reafirmou a habilidade inata e transcendente do artista.

Em seguida, são destaques a classificação da tradução de John Dryden, em metáfrase, paráfrase, e imitação, os pensamentos de Alexander Pope e de Lorde Roscommon e os princípios estabelecidos por Alexander Fraser Tytler. Da atitude de assimilação nutrida nos séculos XVI e XVII surgiu uma atitude extremamente domesticadora, caracterizada pela completa liberdade do tradutor para acrescentar, alterar e omitir partes do texto fonte. As chamadas *Belles Infidèles*, na França, exemplificam tal atitude. Já a posição alemã, nos séculos XVIII e início do XIX, demonstram uma atitude oposta à francesa e à inglesa, e privilegiam as formas morfológicas e sintáticas do original, em uma atitude estrangeirizadora. Entre os alemães, a divisão proposta por Johann Wolfgang von Goethe e os pensamentos de Humboldt, de Schleiermacher e de Nietzsche constituíram contribuições importantes para o campo da tradução.

A partir do Romantismo, a atitude de escritores e tradutores dividiu-se entre a perspectiva da tradução como uma categoria do pensamento e a da tradução com uma função mecânica. A noção de intraduzibilidade favoreceu a ênfase na acuidade técnica e a tradução literal e a linguagem artificial eram usadas para conter o tom original da obra. No pós-

romantismo, o tradutor voltou sua responsabilidade apenas para o texto fonte, registrando sua peculiaridade por meio de uma linguagem diferenciada. O início do século XX, influenciado por uma concepção materialista da linguagem como constituinte da representação do pensamento e da realidade, percebeu na tradução uma reconstituição e transformação inevitável do texto fonte. Os movimentos modernistas do período retomaram as ideias alemãs e, com a valorização da inovação formal, a tradução ganhou autonomia e significação em si e por si mesma. Uma outra questão central, bastante debatida a partir da segunda metade do século, foi a da traduzibilidade. Duas tendências predominantes no século foram, por um lado, o interesse formalista, e, por outro lado, o funcionalismo forte. Entre os autores que se destacaram no período, estão Ezra Pound, com sua percepção crítica da tradução como força motriz da literatura e com sua produção como tradutor-reator, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul de Man e Henri Meschonnic e Roman Jakobson.

Nos anos de 1960 o conceito de equivalência foi abordado por diferentes perspectivas e a relação entre os textos original e traduzido passou a ser concebida como identidade ou analogia. Neste contexto, surgiram várias tipologias e uma ampla literatura normativa para a avaliação de traduções. As tipologias dividiam-se entre a busca da equivalência pragmática, que apagava sua condição de tradução, e a da equivalência formal, que ressaltava tal condição. O foco no receptor marcou a tendência funcionalista, no campo da tradução literária. Já na década de 1970, a abordagem do chamado grupo *Manipulation* visava a investigar as condições de produção da tradução e enfatizavam suas manifestações sociais, culturais e históricas. É neste período que surge a decisiva Teoria dos Polissistemas, elaborada por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, segundo a qual é dentro do polissistema cultural que o sistema literário, em relação consigo mesmo e com outros sistemas, se transforma constante e continuamente. Além disso, Even-Zohar analisa a autonomia, a posição e a função da literatura traduzida no sistema literário, qualquer que seja ele. Toury, por seu turno, vislumbra um papel social para o tradutor, que deve adquirir um conjunto de normas, que guiará seus procedimentos e manejo dos fatores restritivos da tradução. O autor diferencia a tradução “adequada” ao texto fonte ou “aceitável” na cultura alvo, discorre sobre os tipos e o funcionamento das normas, sobre equivalência e sobre a abordagem da tradução como produto.

Também neste período, o teórico francês George Steiner recupera a posição alemã e propõe uma abordagem filosófica e literária para a tradução, sintetizada em sua postulação sobre o movimento hermenêutico, composto de quatro fases, a confiança, a agressão, a incorporação e a compensação. Steiner propõe ainda uma divisão própria acerca da história da

Teoria da Tradução, em quatro períodos. O também francês Henri Meschonnic criticava severamente o processo de naturalização da tradução, opondo-se às tendências pragmática, funcional, comunicativa da tradução. Para o teórico, a naturalização mistifica e apropria-se do texto fonte para validar e disseminar a ideologia dominante. O autor defendia uma prática da tradução orientada por uma teoria mais sofisticada, por uma poética que relacionasse a teoria do ritmo e a da tradução. Na década de 1980, a tradução alcançou a condição de disciplina autônoma, e diferentes conceitos e metodologias para sua pesquisa foram propostas por áreas como a semiótica, a análise do discurso e a teoria pós-estruturalista. No período, circularam as noções de que a tradução constitui uma forma de escrita independente e de que o texto traduzido tem autonomia. Já a noção de equivalência foi descentralizada.

Dois dos autores influentes do período que destacamos foram André Lefevere e Antoine Berman. Lefevere, partindo da teoria de Even-Zohar, propõe uma abordagem sistemática da literatura, na qual as traduções, assim como a crítica, a historiografia, as antologias, são consideradas reescrituras. A elas cumpre manipular uma obra de literatura para introduzi-la a determinado público. De sua visada, o sistema literário pertence a uma cultura, é estocástico e artificial, e compõe-se de objetos e de pessoas. Entre os elementos do sistema, destacam-se a patronagem, a poética, o universo do discurso e a linguagem, que deve ser abordada em seu aspecto formal e cultural. Nessa abordagem, o público-alvo tem papel determinante nas estratégias de tradução escolhidas pelo tradutor. Berman, por seu turno, critica traduções etnocêntricas e platônicas, defendendo que a tradução deve pautar-se pelo princípio ético, que significa receber o estrangeiro como estrangeiro. Para o autor, toda tradução está sujeita ao sistema de deformação, o qual, por meio de suas treze tendências, concorre para uma tradução etnocêntrica e assimiladora. O tradutor deve, então, guiado pelos critérios ético e poético da tradução, analisar como amenizar tais tendências em seu trabalho. Ainda na década de 1980, os efeitos ideológicos da tradução foram questionados tanto pelos estudos feministas, que criticavam o modelo patriarcal e o esquecimento de mulheres tradutoras, quanto pelas áreas de antropologia, teoria e crítica literária e reflexões pós-coloniais, que denunciavam a utilização da tradução como instrumento de dominação a serviço do sistema colonial.

A década de 1990 é marcada pela propagação de cursos de formação e publicações acadêmicas e comerciais na área de tradução, garantida pela consolidação institucional dos Estudos da Tradução. Neste período, as abordagens teóricas se multiplicaram e se especializaram, as tendências e metodologias da década anterior preservaram sua influência e as áreas da linguística e das teorias literária e cultural fizeram importantes contribuições para o desenvolvimento da área. São dessa década as publicações do teórico Lawrence Venuti, que

retomou conceitos como língua, discurso e subjetividade, para discutir questões de ideologia, diferença cultural e mudança social. Venuti discute ainda as estratégias de domesticação e de estrangeirização da tradução, os dilemas político e ético, que acometem o tradutor, e apresenta os conceitos de invisibilidade do tradutor e de ética da diferença. Já ao final da década, a abordagem da tradução em sua relação com os estudos pós-coloniais ganha força, questionando a noção de superioridade cultural pressuposta no conceito tradicional de tradução, o papel imperialista e a naturalização da tradução ao longo da história. Esta abordagem ressalta e reavalia o caráter político e ideológico da tradução e conta com contribuições de autores como Bassnett, Trivedi, Tymoczko e Lefevere.

Já a década de 2000, pela qual encerramos nossa observação das tendências contemporâneas da tradução, testemunhou o distanciamento entre os cursos de formação em tradução e a pesquisa em tradução e o fortalecimento das abordagens sociológicas da tradução, que se dividiram em diferentes linhas e revisitaram conceitos do próprio campo, como o de *habitus*, teorias como a do polissistema e o conceito goetheano de Literatura Mundial, fortalecido pela consciência do impacto da globalização. Ainda nessa década, a tradução recebeu reconhecimento do campo da literatura comparada; o contexto de conflitos políticos e militares exerceu influência na reflexão sobre a função ideológica da tradução; a interferência dos avanços tecnológicos e da internet, que privilegiam uma tradução de essência, foi alvo de estudos; e projetos de orientação histórica também se destacaram. Para completar a retomada de nossa ancoragem teórica no campo da tradução, apresentamos, em seguida, algumas das especificidades da tradução literária.

A tradução literária suscitou e desenvolveu muito das reflexões e teoria sobre a tradução. Nela, as questões e desafios da tradução são adensados por seu uso particular da linguagem, que, para além da comunicação, atinge o nível estético e ilocucionário. Apesar do predomínio do estudo da tradução de poesia, destacamos em nosso capítulo considerações que respeitassem à tradução de prosa, devido ao caráter de nosso objeto. Entre os autores que dedicaram atenção aos desafios da tradução literária, retomamos, mais brevemente, Henri Meschonnic e Haroldo de Campos, e, mais aprofundadamente, Susan Bassnett, André Lefevere e Antoine Berman. De Bassnett resgatamos a histórica desvalorização da tradução de prosa e de suas dificuldades e sua proposição de uma tradução integral, que respeite o conjunto estrutural da obra.

Entre as considerações de Lefevere, ressaltamos a orientação da tradução da macro para a microdimensão, a proposição dos quatro níveis da tradução, a ideologia, a poetologia, o universo do discurso e a linguagem, os desafios gerados pelos recursos do aspecto ilocucionário

da linguagem, bem como a atitude do tradutor em relação a eles, que deve perceber o recurso utilizado no texto fonte, analisar o peso que tal recurso adiciona ao poder ilocucionário do original, refletir sobre as possíveis formas de transposição do recurso, com suas vantagens e desvantagens, e sobre a recepção do recurso na cultura alvo. De Berman salientamos sua exposição sobre a tessitura rica da prosa, sobre a qual a sistemática da deformação, com suas treze tendências deformadoras, incide mais livremente, o trajeto analítico que propõe para a avaliação crítica de traduções e os critérios ético e poético pelos quais se pode aferir o trabalho do tradutor. Por fim, ressaltamos que apesar de não retomarmos diretamente nesta seção as contribuições de Toury e Even-Zohar, a Teoria dos Polissistemas desempenha papel importante no desenvolvimento de nosso projeto de tradução.

Em nosso trabalho não optamos por aplicar um método específico de tradução para nosso objeto. Desta forma, no quarto capítulo da tese, apresentamos o projeto de tradução que buscamos construir para produzir uma tradução ética e assim introduzir a obra *Why Don't You Carve Other Animals* em nosso sistema literário, orientada pelas premissas teóricas abordadas em capítulo anterior e por nosso horizonte tradutório. Para tanto, organizamos nossas considerações em quatro seções, a saber: o plano de tradução, os sistemas literários brasileiro e zimbabuense, as escolhas tradutórias e a tradução específica dos contos. Nosso plano de tradução expõe, inicialmente, algumas das premissas que orientam o trabalho. A primeira delas é a do caráter determinante que nossa leitura do conjunto da obra de Yvonne Vera, fundamentada em conhecimento linguístico, formação e pesquisa acadêmica e posicionamento ideológico, tem para a tradução dos contos. Uma outra premissa é a procurar não favorecer hierarquias entre os sistemas literários envolvidos, respeitando as referências culturais, o estilo composicional e o debate temático da autora e utilizando estratégias de fluência para o texto traduzido. Também procuramos não realizar atualizações estruturais, temporais ou culturais, mas realçamos alguns aspectos do contexto específico da obra e revisamos alguns problemas pontuais nas narrativas.

Para além disso, como público-alvo visamos não apenas a leitores conscientes de que leem uma tradução e interessados em literaturas, culturas e histórias africanas, mais especificamente do Zimbábue, mas também leitores pouco ou não familiarizadas com o contexto da cultura representada. Deste modo, optamos por realizar a mediação dos elementos do universo do discurso, mantidos no texto, por meio de um prefácio, em que apresentamos também informações sobre a autora e sobre a manipulação do texto original. Já informações sobre os vocábulos em línguas autóctones mantidos no texto foram convertidas em um glossário. Ademais, a seleção das orientações teóricas que pautaram o trabalho privilegiou sua

adequação a problemas específicos enfrentados no trabalho, seu alinhamento aos nossos objetivos e se fossem demandadas pelas narrativas. Entre as orientações teóricas que nos guiaram estão a proposição de Lefevere de partirmos da macro para a microdimensão; a percepção e o respeito à integralidade da obra, salientada por Bassnett; a priorização do aspecto ilocucionário no nível da linguagem, bem como a atitude de identificar o recurso utilizado no original, analisar seu impacto no poder ilocucionário do texto fonte, considerar as maneiras de transpor tal recurso para a língua alvo, com as vantagens e desvantagens de cada opção, e refletir sobre a recepção do recurso na cultura alvo, propostos por Lefevere; e a neutralização das tendências deformadoras da tradução, apontadas por Berman.

Para abordar os sistemas literários brasileiro e zimbabuense retomamos um traço comum aos povos africanos e americanos, a colonização. Nos dois casos, a identidade destes povos foi fornecida e imposta pelo colonizador, por meio de representações estereotipadas que visavam a marginalizá-lo para dominá-lo e justificar seu projeto colonizador. Os estereótipos veiculados e propagados em cartas, relatos de viagem, diários e sermões e outros, perduram até a atualidade e continuam a impingir em sua identidade traços de subordinação e marginalização. Historicamente, nos dois contextos, as produções artísticas desses povos, especialmente a literatura, procurou reverter tais imagens. Os macrossistemas literários latinoamericano e africano compartilham de uma atitude de apropriação, de línguas e padrões estéticos, e insurgência contra o colonizador, utilizando-se da contraescrita, ou de escrever contra, para expressar sua própria identidade. Para compararmos os desenvolvimentos de cada um dos sistemas literários, acompanhamos, inicialmente, o percurso da literatura brasileira, marcada e dividida pela colonização, em sua busca pela definição de uma identidade nacional única. Ressaltamos o papel do negro na literatura brasileira, como objeto ou como sujeito, e os contornos do conceito, ainda em construção, da literatura negra, afro-brasileira ou negro-brasileira.

Para adentrarmos a literatura zimbabuense, observamos primeiramente características marcantes e comuns de seu macrossistema literário, o africano. Apesar de a história africana preceder a influência ocidental, dois de seus marcos definidores resultam dela, a escravidão e a colonização. No que se refere à literatura africana, a experiência da colonização é sua questão preponderante. Os primeiros escritores africanos responderam à representação ocidental com uma abordagem antropológica, de caráter documentarista, e marcada por uma forte sensação de perda. Eles tratavam de questões ontológicas da constituição do mundo e do sujeito africano e atacavam o eurocentrismo. Posteriormente, surge a literatura africana pós-colonial. Nela, a perspectiva errônea dos escritores colonos é contraposta pela atitude dos escritores africanos de

recuperar a voz de seu povo. Já o pós-colonialismo africano debruça-se sobre as diferentes nuances das relações assimétricas de poder entre colonizadores e colonizados e suas estratégias de resistência, procurando descolonizar a mente africana para alcançar a verdadeira independência. Neste contexto, a literatura zimbabuense diferencia-se por duas características históricas marcantes de seu país, as guerras civis pela liberação e a independência tardia. Uma abordagem específica da literatura do Zimbábue, proposta por Flora Veit-Wild, classifica seus escritores em três gerações, de acordo com suas experiências comuns de nível social, político e educacional.

Pela observação comparativa dos sistemas literários brasileiro e zimbabuense, chegamos a algumas constatações que influenciaram algumas de nossas decisões tradutórias. De início, apesar de aproximarem-se pela origem colonial comum em suas buscas por identidade nacional, tais literaturas detêm singularidades próprias, como a da distância histórica e a duração da colonização. Ainda, enquanto os modelos literários impostos no Zimbábue ancoram-se no cânone inglês, no Brasil a influência maior foi a literatura portuguesa. A pluralidade linguística, existente naquele país, também é um diferencial para os dois sistemas. Diferentemente do sistema brasileiro, no sistema literário zimbabuense a língua a ser utilizada, se o inglês africanizado ou alguma das línguas autóctones, ainda é uma questão relevante. Em relação a nosso objeto, pudemos relacionar a escrita de Vera com os critérios caracterizadores da literatura afro-brasileira, levantados por Eduardo de Assis Duarte. Desta forma, ressaltamos que, mesmo em uma abordagem mais livre como a que fizemos, a aproximação dos dois sistemas literários envolvidos na tradução contribuiu para a consistência de nossas escolhas tradutórias, por colaborar com a reconstrução de nosso olhar tanto sobre o outro, que buscamos traduzir, quanto sobre nós mesmos.

Em nossa tradução, algumas de nossas escolhas tradutórias configuraram diretrizes gerais, que abrangem todos os contos da coletânea, enquanto na tradução conto a conto outras escolhas foram tomadas de acordo com o contexto narrativo específico. A adoção de diretrizes gerais visa a garantir a unidade e integralidade da obra e a corroborar a reconfiguração do projeto temático e dos traços estilísticos fundamentais da autora, as passagens significantes que selecionamos por meio das análises dispostas nos primeiro e segundo capítulos. Entre as diretrizes gerais, destacamos: a não tradução de nomes de personagens, em língua inglesa ou autóctone; a manutenção de vocábulos em língua autóctone ou de vocábulos de outras línguas que sofreram processo de nativização, acrescidos de marcação tipográfica; o aportuguesamento dos topônimos; a substituição de nomes de eventos históricos, específicos da cultura representada e pouco familiares à cultura alvo, por termos que enfatizassem o contexto geral do

evento; a não utilização de vocabulário que remetesse ao processo colonial brasileiro; a preservação da tipografia do original, reproduzindo seus espaçamentos e paragrafação; a marcação do discurso direto de acordo com a norma padrão de língua portuguesa, com utilização de travessão; a preservação dos títulos dos contos; a transmissão da africanização do idioma inglês por meio da variedade coloquial do português brasileiro, principalmente nas falas das personagens; e a adaptação dos tempos verbais, respeitando sua repetição, aos usos da língua alvo.

Ademais, constituiu uma diretriz geral a tentativa de preservar características estilísticas da autora, que se deu por meio da manutenção do grande número de repetições esteticamente empregadas de itens vocabulares, de nomes, de expressões, de estruturas sintáticas e de imagens dentro de um mesmo conto e em contos diferentes; da manutenção das constantes referências e descrições de objetos; e da preservação dos campos semânticos ligados à água e à guerra. Por outro lado, as repetições peculiares da língua de partida foram substituídas por outras mais sintéticas. Ressaltamos que as diretrizes gerais não são opções engessadas e que sua configuração nos contos passou por pequenas adaptações necessárias. Ainda, com elas objetivamos alcançar um equilíbrio na estrangeiridade do texto, que mantemos em relação ao conteúdo cultural representado e a seus recursos estéticos e desconsideramos em relação a aspectos linguísticos específicos das línguas envolvidas na tradução. Algumas de nossas opções gerais coadunam-se com as da tradutora da mesma obra para o alemão. Por fim, a última seção de nosso quarto capítulo expõe escolhas tradutórias específicas de cada conto. Apesar de valorizarmos o aspecto integral da coletânea, os contos constituem narrativas independentes. Assim, algumas questões suscitadas pelo contexto narrativo específico dos contos foram endereçadas individualmente, buscando consonância com o plano de tradução, mas sem uma preocupação enrijecida com sua padronização, que sobreponha o funcionamento narrativo individual e interno.

O quinto capítulo da tese apresenta a tradução da coletânea. Após analisarmos o estilo da autora, a obra em tradução, procurarmos conhecer a história e as principais tendências da tradução, especialmente a literária, e construirmos nosso próprio plano de tradução, é neste capítulo que finalmente materializamos a execução de nosso trabalho como tradutora. A tradução apresentada foi feita conto a conto, em etapas, e passou por diversas revisões. Nossa primeira preocupação foi a de manter, ainda que reconfigurada, a estrangeiridade do texto em seus aspectos culturais e no estilo da autora. O trabalho de lapidação da fluência textual foi focalizado posteriormente. Ao produzir a tradução, algumas das orientações teóricas se mostraram mais manifestas em nossa experiência. A primeira delas é a de que a tradução é

profundamente determinada pela leitura que o tradutor faz da obra. Em consequência, outra orientação relevante é a grande importância que as leituras de escoramento da tradução significam para o trabalho tradutório.

Ressaltamos também o quanto o trabalho de traduzir implica em tomar decisões, em diferentes níveis e com diferentes efeitos e consequências. Em meio a tantas decisões, a busca pelo equilíbrio, a harmonia, entre as estratégias de tradução, domesticadoras ou estrangeirizadoras, mostrou-se basilar. Em tal busca, a execução prévia da análise que identificou e selecionou as passagens significantes, cujas transposições seriam efetivadas na tradução e sua organização em um projeto de tradução, mediando-as com estratégias de fluência a serem aplicadas em outras partes do texto, foram fundamentais ao trabalho. Ancorados em nosso projeto, pudemos buscar uma tradução que não privilegiasse o sentido ou a forma da obra original, mas sua articulação significativa na língua e cultura de chegada, escolhendo conscientemente quando estrangeirizar e quando domesticar. Além disso, o compromisso com os critérios ético e poético da tradução propiciou uma reflexão contínua sobre as possibilidades e as consequências, em cada decisão, entre domesticar e estrangeirizar o texto. Por último, nossa percepção da tradução como uma reescritura, um texto autônomo, e de nossa responsabilidade, enquanto tradutora, na criação de imagens da escritora, da obra e de seu sistema literário ganhou vulto durante o trabalho.

No sexto capítulo de nossa tese, apresentamos o cotejo dos textos original e traduzido, que analisa alterações no nível da linguagem e suas possíveis consequências, e dois paratextos, um prefácio e um glossário, produzidos para mediar a estrangeiridade do texto, que buscamos preservar em nosso trabalho. Para o cotejo, selecionamos alguns trechos que contivessem exemplos do que classificamos, por meio de nossas análises iniciais, como passagens significantes da obra, a fim de contrastar sua construção linguística com a da tradução. Ao contrapor e analisar as diferenças no nível da linguagem, geradas pelas diferenças das línguas envolvidas e endereçadas com estratégias que visavam a preservação da estrangeiridade da cultura representada e a uma certa correspondência com a textualidade do original, ressaltamos o caráter de reescritura de nossa tradução, que exhibe sua própria combinação de estratégias e resulta em marcas e efeitos próprios, os quais não a desvalorizam em relação ao texto original.

Entre as passagens significantes selecionadas para o cotejo e a análise de sua articulação na tradução estiveram: discussão temática proposta pela autora, analisada pela estratégia da escolha lexical; a estruturação de seus elementos narrativos, analisada pela construção do narrador e ponto de vista e do tempo; o uso dos tempos verbais; a hibridização do idioma; a recuperação da oralidade; e a articulação poética da linguagem. Após o cotejo dos

textos original e traduzido, acompanhamos uma breve discussão teórica sobre a utilização dos paratextos (GENETTE, 1997) como elementos mediadores entre o leitor e a obra traduzida sob uma perspectiva ética. Entre os paratextos possíveis, nossa opção foi pela produção de um prefácio, de caráter introdutório, orientador, explicativo e convidativo, para conter informações gerais sobre a autora e seu estilo, sobre a obra traduzida e seu contexto, sobre referências geográficas, históricas, culturais presentes nas narrativas, e sobre a orientação de nossa tradução e algumas das escolhas tradutórias. Ressaltamos que parte das informações presentes no prefácio foram selecionadas nos capítulos que precedem a tradução. No entanto, diferentemente do que está naqueles capítulos, elas não foram pormenorizadas e oferecem apenas traços gerais dos assuntos tratados. Além disso, produzimos um glossário para esclarecer termos estrangeiros de origem autóctone mantidos na tradução. Outros termos estrangeiros de origem inglesa, como nomes de marcas e empresas, também mantidos no texto traduzido, não entram no glossário.

Para encerrar a conclusão de nossa tese, apresentamos algumas considerações sobre as dificuldades enfrentadas, as contribuições que acreditamos que o trabalho oferece, suas falhas e as lacunas a serem preenchidas por trabalhos futuros. Entre as dificuldades que enfrentamos, destacamos o grande volume e variedade de conteúdos a serem pesquisados para a realização do projeto tradutório. Foi preciso pesquisar sobre a autora, sua vida, publicações, fortuna crítica, além de outras informações, inclusive reportando-nos à nossa própria dissertação de mestrado, sobre os romances de Yvonne Vera, sobre essa obra específica traduzida e seu contexto sócio e histórico, sobre o país e as culturas representados e sobre a teoria da tradução, uma área riquíssima e complexa com a qual tínhamos apenas um conhecimento, quem sabe certa difícil familiaridade, superficial. Outra dificuldade deu-se em relação às referências bibliográficas. Pela esparsa participação da literatura zimbabuense em nosso sistema literário, as obras da autora e sobre a autora, sobre suas obras, sobre o contexto, as línguas e as culturas envolvidas precisaram ser, majoritariamente, importadas. Em alguns casos, como no da dissertação de mestrado e da tese de doutoramento da autora, não conseguimos acesso direto. Também ressaltamos a dificuldade que nossa própria inexperiência na área de tradução e de escrita literária significou para o trabalho.

Como contribuições de nosso trabalho destacamos, primeiramente, a reunião e disponibilização de um conjunto coeso de informações e análises sobre a autora, seu estilo de prosa poética, sobre a obra em tradução, seu contexto, enredos, temas e estrutura narrativa. Tais informações, consideramos, podem ser úteis a pesquisadores e profissionais da área de Letras e de áreas afins que pretendam dedicar-se ao estudo ou à tradução da autora e sua obra, ou utilizá-los como recurso didático, no contexto da valorização da herança cultural africana. Além

disso, os paratextos da tradução configuram um recurso de mediação, explicação e orientação de um possível leitor da tradução. Ademais, esta é, até última verificação, a primeira tradução completa de uma obra de Yvonne Vera para a língua portuguesa, em qualquer de seus registros, sendo também sua tradução inaugural em nosso sistema literário. Ainda, acreditamos contribuir com a área da literatura africana anglófona em nosso país. Por outro lado, nosso trabalho tem suas limitações, como uma construção pouco diversificada da oralidade para as falas das diferentes personagens nos contos, a falta de precisão na definição do significado de alguns dos vocábulos dispostos no glossário, e a não inclusão dos quatro contos publicados esparsa e posteriormente pela autora, com as quais o trabalho abarcaria toda sua contística.

Além disso, como na perspectiva de Borges, acreditamos que diferentes traduções constituam diferentes representações de uma mesma obra e cultura. Desta forma, ao executarmos nosso projeto, de acordo com nossos objetivos, consideramos que retraduições da mesma obra são válidas e podem oferecer importantes contribuições para a divulgação de Yvonne Vera em nosso sistema literário. Outras obras da autora, seus contos esparsos e seus cinco romances, também precisam de tradução ao português. A fortuna crítica sobre a autora e sua obra em âmbito nacional também é diminuta e merece aprofundamento. No contexto dos estudos de literatura africana anglófona, a literatura do Zimbábue, de maneira geral, também é pouquíssimo abordada em nosso país. Por último, a avaliação crítica de nossa tradução também é uma proposta de trabalho futuro possível.

REFERÊNCIAS

Da autora:

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

_____. *Nehanda*. Harare: Baobab Books, 1993.

_____. "Preface". In: *Opening Spaces – An Anthology of Contemporary African Women's Writing*. Harare: Baobab Books, 1999.

_____. *Why Don't You Carve Other Animals*. Toronto: Tsar Publications, 1992.

_____. *Without a Name and Under the Tongue*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

_____. "Yvonne Vera: the person and the dreamer". Entrevista a MUTANDWA, Grace. *Financial Gazette*. May, 23. 2002. Disponível em: <<http://www.weaverpresszimbabwe.com/latest-reviews/22-sign-and-taboo-perspectives-on-the-poetic-fiction-of-yvonne-vera/149-interview-for-yvonne-vera-grace-mutandwa.html>> Acesso em: 10 jul. 2012.

Sobre a autora:

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

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

COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. "Introduction" In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. xv-xxx

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

HAWLEY, John C. “‘I Enter into Its Burning’: Yvonne Vera’s Beautiful Cauldron of Violence”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 63-80

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

MURRAY, Jessica. “Remembering the short stories of Yvonne Vera: A Postcolonial and Feminist Reading of *Why Don’t You Carve Other Animals*”. *Tydskr. letterkd.*, Pretoria, v. 48, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?s cript=sci_arttext&pid=S0041-476X2011000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 maio 2012

OGBAZI, Ifeyinwa. *History and the Voiceless: Yvonne Vera and Post Colonial Zimbabwe*. Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2012.

PACI, Francesca Romana. “Yvonne Vera and the Politics of ‘Opening Spaces’ and ‘Carving’ Other Images”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 325-341

RATHKE, AnneMarie. *Doris Lessing Yvonne Vera: Comparative Views of Zimbabwe*. Germany: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2008.

SAMUELSON, Meg. “Preface”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. xi-xii

SHAW, Carolyn Martin. “Mother, Others, and Lovers: Fiction and Ethnographic Context in the Tradition in Works by Yvonne Vera, Tsitsi Dangarembga, and Doris Lessing”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 323-343

Geral

ADEAGA, Tomi. *Translating and Publishing African Language(s) and Literature(s): Examples from Nigeria, Ghana and Germany*. IKO: London, 2006.

ÁLVARES, Luísa B. P. *Poema em prosa e romantismo: caminhos iniciáticos*. (S/D) Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. p. 241-251.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010.

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

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

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. “Prefácio geral dos organizadores.” In: LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007. p. 11-12

_____.; TRIVEDI, Harish. “Introduction: of Colonies, Cannibals and Vernaculars.” In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. New York: 1999. p. 1-18

BENJAMIN, Walter. “The translator’s task”. Trad. Steven Rendall. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 75-83

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

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. 2.ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

_____. “Translation and the Trials of the Foreign.” In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 240-253

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BUARQUE. Jamesson de Sousa. “Estudos de Autoria”, material didático apresentado e discutido em sala de aula (Curso “Teoria, Recepção e Ensino de Poesia”), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, UFG, mar.-jun., 2012.

_____. “Verso e Prosa”. Material lido e discutido em sala de aula. 2012/01.

CAMPOS, Augusto. “As antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11.ed. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. P. 9-14

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Orgs. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. (orgs.) Haroldo de Campos, Davi Arriguci Jr. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DRYDEN, John. “From the Preface to Ovid’s Epistles” In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 38-42

DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, p. 11-23.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem”. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 162-167

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Trad. Sharon Sloan. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 64-66

IANNI, Octavio. “Literatura e consciência”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 28, p. 91-99, jun. 1988. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034/72674>>. Acesso em: 3 Out. 2014.

KING JAMES BIBLE, MATTHEWS. 13:24-30. Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/book.php?book=Matthew&chapter=13&verse=24>>. Consultado em: 12 Ago. 2013.

LEFEVERE, André. “Composing the Other”. In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. New York: 1999. p. 75-94

_____. “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 203-219.

_____. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

_____. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. 6th print. New York: MLA, 2011.

LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. “Os pobres tradutores bons”. Trad. Miguel Sulis. Creative Commons, abril 2014, para n.t. Disponível em: <http://www.notadotradutor.com/previas/%28n.t.%29_Os_pobres_tradutores_bons_de_Garcia_Marquez.pdf>. Acesso em: 19 abril 2014

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MLAMBO, Alan. S. "From the Second World War to UDI, 1940 – 1965" In: RAFTOPOULOS, Brian; MLAMBO, Alan. *Becoming Zimbabwe – A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare: Weaver Press, 2009. p. 75-114

MORICONI, Italo. "Introdução" In: MORICONI, Italo. (org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 11-16

MTISE, Joseph; NYAKUDYA, Munyaradzi; BARNES, Teresa. "War in Rhodesia, 1965 – 1980" In: RAFTOPOULOS, Brian; MLAMBO, Alan. *Becoming Zimbabwe – A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare: Weaver Press, 2009. p. 141-166

NABOKOV, Vladimir. "Translator's foreword". In: LERMONTOV, M. *A Hero of Our Time*. Trad. Vladimir Nabokov. New York: Anchor Books, 1958, p. xii-xix

NDLOVU-GATSHENI, Sabelo J. "Mapping cultural and colonial encounters, 1880s – 1930s" In: RAFTOPOULOS, Brian; MLAMBO, Alan. *Becoming Zimbabwe – A history from the pre-colonial period to 2008*. Harare: Weaver Press, 2009. p. 39-74

NIETZSCHE, Friedrich. "Translations" Trad. Walter Kaufmann. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 67-68

OSORIO, Rafael Guerreiro. "O sistema classificatório de 'cor ou raça' do IBGE". Brasília: IPEA, 2003. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_0996.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2015

OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH. 6th ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. "Review of Twice-Told Tales" [Text-02], *Graham's Magazine*, May 1842, pp. 298-300. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2014

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. "Guido's relations" In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 84-91

PROENÇA FILHO, Domício. "A trajetória do negro na literatura brasileira". *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, Apr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 out. 2014

ROSCOE, Adrian. *The Columbia Guide to Central African Literature in English Since 1945*. New York: Columbia University Press, 2008.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano." In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. pp. 11-28

SANTOS, Giovana Bleyer Ferreira dos; TORRES, Marie-Hélène Catherine. "Reflexões sobre uma ética na tradução". *Belas Infiéis*, v. 1, n. 1, p. 7-15, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/viewFile/7522/5807>>. Acesso em: 27 dez. 2014

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "On the different methods of translating." In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 43-63

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "The politics of translation" In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 312-330

STEINER, George. "The hermeneutic motion". In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012. p. 156-161

TYMOCZKO, Maria. "Post-colonial writing and literary translation." In: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish. *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. New York: 1999. p. 19-40

VEIT-WILD, Flora. *Survey of Zimbabwean Writers. Educational and Literary Careers*. Bayreuth: Eckhard Breiting, 1992.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras – Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Routledge: New York, 2012.

Bibliografia consultada:

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. 2nd ed. New York: Routledge, 2007.

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

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BERND, Zilá. Apresentando a Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil. *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, UFMT, set. 2012. Disponível em: <<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/407/372>>. Acesso em: 10 Out. 2014

BRASIL, *Lei nº. 10.639*, de 9 de janeiro de 2003, Brasília, DF, 2003.

CAIRNIE, Julie. “Eating lemon poppy-Seed Muffins with Yvonne Vera”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 351-364

CHINULA, Tione; TALBOT, Vincent. *Zimbabwe*. 4th ed. London: Lonely Planet, 2002.

CHRISTIANSEN, Lene Bull. *Tales of the Nation: Feminist Nationalism or Patriotic History? Defining National History and Identity in Zimbabwe*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 2004.

COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011.

CUTI, [Luiz Silva]. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. In: *Poetics Today*. Vol. 11, no. 1 (1990). Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 6 set. 2011.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. ROCHA, Enilce Albergaria; MAGALHÃES, Lucy. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?” In: _____. *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GODOY, Heleno. “Identidade, linguagem e representação na moderna literatura do Zimbábue”. In: BALBINO, Evaldo; CARDOSO, João Batista; CUNHA NETO, Fernando Ferreira da. (orgs.) *Literaturas ibero-afro-americanas: ensaios críticos*. Goiânia: PUC-Goiás, 2010. p. 263-279.

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

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

MALABA, Mbongeni Z.; DAVIS, Geoffrey V. (eds.) *Zimbabwean Transitions: Essays on Zimbabwean Literature in English, Ndebele and Shona*. New York: Matatu, 2007.

MUZONDIDYA, James. “From Buoyancy to Crisis, 1980-1997”. IN: RAFTOPOULOS, Brian; MLAMBO, Alan. *Becoming Zimbabwe: A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare: Weaver Press, 2009. p. 167-200

PRIMORAC, Ranka. “Finding Yvonne”. In: COUSINS, Helen; DODGSON-KATIYO, Pauline. *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*. Trenton: Africa World Press, 2011. p. 365-374

_____. *The Place of Tears: The Novel and Politics in Modern Zimbabwe*. London: Tauris Academic Studies, 2006.

PRIORE, Mary Del. *Ao sul do corpo: condições femininas, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RAFTOPOULOS, Brian; MLAMBO, Alan. *Becoming Zimbabwe: A History from the Pre-Colonial Period to 2008*. Harare: Weaver Press, 2009.

RANGER, Terence. *Bulawayo Burning: The Social History of a Southern African City, 1893 - 1960*. Harare: Weaver Press, 2010.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. "Traduzindo literatura da diáspora africana". In: _____ (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa*, vol. III. Rio de Janeiro, 2010.

SANTOS, Giovana Bleyer Ferreira dos. *Paul et Virginie: paratextos e textos em traduções brasileiras nos séculos XX e XXI*. 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa literária". In: BARTHES [et. al.] *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 5^a ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presses Université, 2004.

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

VERA, Yvonne. "A Woman Is a Child". In: BLACK, Ayanna. *Fiery Spirits: Canadian Writers of African Descent*. Toronto: HarperCollins Publishers, 1994. p. 48-54

_____. *Butterfly Burning*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000

_____. "In Africa there is a kind of spider". LARSON, Charles R.; RUBENSTEIN, Roberta. *Worlds of fiction*. New Jersey: Pearson Education, 2002. p. 921-925

_____. *Mariposa en llamas*. Trad. Alejandra Devoto. Barcelona: Ediciones B, 2000.

_____. *Seelen im Exil*. Trad. Flora Veit-Wild. Göttingen: Lamuv Verlag, 1997.

_____. "Sorting It Out". In: STAUNTON, Irene (ed.). *Writing Still: New Stories from Zimbabwe*. Harare: Weaver Press, 2003. p. 237-242

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

_____. *The Stone Virgins*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

_____. “Thorns”. *Transition*. No. 84 (2000), pp. 136-147, Indiana University Press. Disponível em: <<http://www.jsotr.org/stable/3137433>>. Acesso em: 14 maio 2013

VERA, Yvonne. “Writing Near the Bone”. In: OLANIYAN, Tejumola; QUAYSON, Ato. (Eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*, 2007. p. 558-560.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Trad. Viviane Ribeiro. 2.ed. Bauru, EDUSC, 2003.

Dicionários, enciclopédias e gramáticas consultados

AYOH’OMIDIRE, Félix. *Akogbadun: ABC da Língua, cultura e civilização iorubanas*. Salvador: EDUFBA : CEAO, 2004.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37.ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002.

_____. *O que muda com o novo acordo ortográfico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CAMBRIDGE WORD ROUTES INGLÊS-PORTUGUÊS: Dicionário temático do inglês contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIKUHLA, Jacob W. *Shona Proverbs and Parables*. Bloomington: AuthorHouse, 2007.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. *Novo dicionário banto do Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MAWADZA, Aquilina. *Shona-English English-Shona (ChiShona) Dictionary and Phrasebook*. New York: Hippocrene Books, 2000.

OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH. 6th ed. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Dicionários, enciclopédias e bibliografias online:

BBC – ZIMBABWE PROFILE. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/world-africa-14113618>>. Acesso de: jan/dez 2013 [vários acessos].

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. Disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/657149/Zimbabwe>>. Acesso de: jan/dez 2013 [vários acessos].

GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso de: jan/dez 2013 [vários acessos].

INDEX TRANSLATIONUM - WORLD BIBLIOGRAPHY OF TRANSLATION. Disponível em: <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.phpURL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso de: jan/dez 2013 [vários acessos].

THESAURUS. Disponível em: <<http://www.thesaurus.com/>>. Acesso de: jan/dez 2013 [vários acessos].